

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»
1978**

**ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**



ТОМ 3

1826—1845

**МОСКВА «ИСКУССТВО»
1978**

Авторы тома

Ю. А. ДМИТРИЕВ
«Введение», «Репертуар»,
«Сценическое искусство»;

А. П. КЛИНЧИН
«Провинциальный театр»

Репертуарная сводка составлена
Т. М. ЕЛЬНИЦКОЙ



ВВЕДЕНИЕ

1

Начало данного периода в истории русского театра связано с драматическими событиями в общественной жизни страны, потрясшими ее до основания и наложившими отпечаток на все сферы жизни русского общества в последующие годы.

Выступление декабристов и их поражение явилось поворотной фазой в истории русского общественного движения, знаменуя новый этап исторического развития. Известна высокая оценка, данная декабристам Лениным¹.

Число дворянских революционеров, непосредственно принявших участие в восстании, было ограниченным, но их идеи о свободе личности, о конституционном устройстве России, о республике выражали дух времени. Это хорошо подметил близкий в то время к декабристам П. А. Вяземский: «Ограниченное число заговорщиков, — писал он, — ничего не доказывает, — единомышленников много, а в перспективе десяти или пятнадцати лет валит целое поколение к ним на секур»².

Восстание было подавлено, но призрак революции продолжал пугать привилегированное сословие, и прежде всего самого царя. По существу, все николаевское царствование, вопреки его внешней помпезности, было проникнуто атмосферой страха: в страхе собирали тайные комитеты, обсуждавшие вопрос о крепостном праве, и в страхе их распускали; в страхе заигрывали с литераторами и в страхе усиливали жандармскую деспотию; в страхе утверждали жандармские цензурные уставы, и в страхе, никому не доверяя, сам царь принимал на себя обязанности цензора.

После общественного подъема 10-х — начала 20-х годов наступил период спада. Аресты, каторжные работы, ссылки, угрозы поколебали и напугали многих. По словам Герцена, «являлись дикие фанатики рабства, одни из подлости, а другие хуже — бескорыстно»³. Даже самые передовые люди России пережили полосу растерянности и отчаяния перед лицом наступившей реакции, которая стремилась подавить прогрессивные силы страны. Это отразилось в «Философическом письме» П. Я. Чаадаева, напечатанном в 1836 году в журнале «Телескоп», в отдельных произведениях Пушкина, Лермонтова, Кольцова.

Но все же и в это время накапливалась революционная энергия. «На поверхности официальной России, «фасадной империи», — писал Герцен об этом периоде, — видны были только потери, жестокая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспотизма... Зато внутри государства совершалась великая работа, — работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная; всюду росло недовольство, революционные идеи за эти двадцать пять лет распространились шире, чем за все предшествовавшее столетие...»⁴.

В 1827 году возникло дело о тайном обществе, созданном братьями Критскими. Их обвинили в желании вызвать недовольство царем, в попытке произвести революционный переворот. Заточение в крепость и солдатчина — таков был приговор Николая. В том же году шеф жандармов Бенкендорф доносил царю, что у каждого третьего студента Московского университета имеются революционные песни Рылеева, запрещенные стихи Пушкина.

Стихи поэтов-декабристов, Пушкина, а позже и Лермонтова распространились среди солдат, они их распевали в казармах.

В июле 1830 года всю Европу потрясло известие о революции во Франции, в августе произошла революция в Нидерландском королевстве и Италии. Троны заколебались под венценосцами. Революционные события в Западной Европе послужили сигналом к польскому восстанию против русского царизма.

17 июня 1831 года в Петербурге началось следствие по делу тайного общества, руководимого мелкопоместным дворянином Н. П. Сунгуровым. Члены общества хотели поднять восстание фабричных рабочих, захватить артиллерийский парк, конфисковать деньги, раздать их солдатам, отменить крепостное право. Все участники тайного общества были приговорены к каторжным работам, ссылке, солдатчине.

В 1836 году кружок приверженцев свободы издал прокламацию, в которой говорилось: «Благородные сограждане! Ниспровергнем соединенными силами невольничество, восставшим свободу и через то заслужим благодарность потомства»⁵.

В 1837 году на всю Россию раздался выстрел Дантеса, убившего Пушкина. Для многих становилось ясно, что этому убийству сочувствовало правительство, мало того, оно направляло руку убийцы. Стихотворение Лермонтова «На смерть поэта» взволновало мыслящее общество; не случайно Лермонтова поспешили выслать из столицы.

После восстания декабристов правительство в первую очередь стало наводить «порядок» в военных учебных заведениях. В университетах дышалось несколько свободнее, и именно сюда устремляется свободомыслящая дворянская и разночинная молодежь. Все виды собраний в России категорически запрещались, и только с профессорской кафедры можно было обратиться к довольно широкой молодой аудитории, высказать прогрессивные идеи. Герцен вспоминал: «Мы и наши товарищи говорили в аудитории открыто

все, что приходило в голову; тетрадки запрещенных стихов ходили из рук в руки, запрещенные книги читались с комментариями, а при всем том я не помню ни одного доноса из аудитории, ни одного предательства. Были робкие молодые люди, уклонявшиеся, отстранявшиеся,— но и те молчали»⁶.

В 30-е годы молодые люди, связанные с Московским университетом, организуют кружок, возглавляемый молодым философом Н. В. Станкевичем. Позже во главе кружка встанет Белинский, придавший ему более радикальное направление.

Таким образом, вопреки всем попыткам правительства уничтожить идеи свободолюбия, они захватывали все новые умы, оказывая все большее влияние на развитие России.

С другой стороны, обилие крестьянских выступлений наводило правительство на мысль, что если крестьян не освободить «сверху», то они сами освободят себя «снизу». По далеко не полным официальным данным, с 1825 по 1854 год было 674 восстания. Шеф жандармов Бенкендорф писал в 1839 году: «Вообще крепостное состояние есть пороховой погреб под государством и тем опаснее, что войско составлено из крестьян же...»⁷.

Феодално-крепостническая система хозяйствования вступала во все большее противоречие с потребностями зарождающегося в России капитализма. В то же время развитие торговли и промышленности требовало увеличения государственного аппарата, а это порождало спрос на труд образованных или, во всяком случае, хорошо грамотных людей. Растет число выходящих журналов и книг, заметно меняется социальное лицо литераторов, уже к середине XIX века среди них имеются десятки выходцев из купеческого сословия и разночинцев.

Формирующаяся русская буржуазия, однако, не отличалась революционностью и искала защиты от помещиков-крепостников, мешающих ее развитию, у самодержавия.

Противоречия времени, наступившего после восстания декабристов, сказывались, естественно, на театральных воззрениях современников, на пьесах и спектаклях, на творчестве драматургов и актеров. Герцен писал: «Безотходный дух критики овладел и театром; мы его приносим с собою в партер... Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии. Все тяготящее, занимающее известную эпоху, само собою вносится на сцену и обсуживается страшной логикой событий и действий, развертывающихся и свертывающихся перед глазами зрителей»⁸.

Говоря о русской литературе и русском театре второй четверти XIX века, нельзя забывать, что большинство населения страны в ту пору еще оставалось неграмотным и только для весьма ограниченного круга лиц оказывалось доступным чтение книг и журна-

лов. Но постепенно, правда медленно, грамотой овладевает все большее число крестьян, дворовых, ремесленников. И они наряду с купеческими приказчиками, мелкими служащими, студентами приходят в театральные залы и не стесняются высказывать свои симпатии и антипатии. Они охотно смеются над неудачами франта-дворянина, пегодуют, видя взяточничество чиновников и жульничество купцов, искренне радуются успехам простых людей.

В то время, которым мы занимаемся, в России были по-прежнему две столицы. Официальной столицей являлся Санкт-Петербург, в нем постоянно жил царь и находились центральные государственные учреждения. Этот большой город насчитывал в 1834 году: дворян — 34 070, лиц духовного звания — 2118, военных, в том числе дворян-офицеров, — 39 437, купцов — 10 828, мещан — 36 576, разночинцев — 55 366, слуг — 94 007, крестьян — 131 153 человек. Таким образом, состав населения Петербурга был достаточно демократичным. Но наличие в городе царского двора, министерств, посольств, основных полков гвардии накладывало на него отпечаток официальности, в нем царил парадный, чопорный, бюрократический дух.

В 1835 году Москва насчитывала всего 335 782 жителей. Из них: дворян — 20 598, купцов — 16 233, дворовых — 70 394, крестьян — 106 985, мещан — 47 160, цеховых — 9342, фабричных — 2518, разночинцев — 19 637, церковнослужителей и монахов — 6937, военнослужащих нижних чинов и отставных — 29 641, иностранцев — 3900, ямщиков — 1904, все прочие сословия — 533⁹. Очевидна демократичность состава и московского населения.

Москва считалась столицей по традиции, потому что здесь находились многие русские святые, здесь короновались цари. Положение древней столицы, но без столичных учреждений, придавало Москве особую патриархальность. Здесь явственнее ощущался дух независимости и оппозиционности по отношению к существующим порядкам.

Это различие двух столиц сказывалось и на театральной публике. В Москве процесс демократизации зрительного зала протекал интенсивнее. «Тут вы увидите, — свидетельствовал в 1845 году Белинский, — и купцов без бород, и купцов с бородами, и студентов, и людей... которые имеют привычку бывать только там, где им весело; тут увидите и модные фраки с желтыми перчатками, и удалые венгерки, и пальто, и старомодные шинели с воротниками, и бекешы, и медвежьи шубы, и шляпы, и картузы, и чуть не колпаки, и шляпки со страусовыми перьями, и шапочки па зачьем меху, головы с платками парчевыми, шелковыми и ситцевыми»¹⁰.

Оценивая актерскую игру, демократические зрители зачастую проявляли хороший вкус, восхищаясь теми исполнителями, которые умели правдиво раскрыть душевный мир своих героев. И это также констатирует современник: «Положим, и у московской публики есть тоже свои странные капризы, и ее можно иногда увлечь

и обмануть ф́арсами, но в ней зато как-то гораздо больше если не вкуса, то какого-то инстинкта изящного, она как-то сильнее принимает всякое слово, от души сказанное актером, всякий звук, вылетающий от сердца, всякую черту неподдельной природы»¹¹.

Демократизировался постепенно и состав петербургской публики. Высшая знать обычно не посещала русских драматических спектаклей, предпочитая балет, оперу, французскую труппу. Основную массу зрителей и Малого и Александринского театров составляли выходцы из средних, а то и из низших слоев общества. В 1845 году, то есть к концу исследуемого периода, Некрасов так описывает раек Александринского театра: «Какое изумительное разнообразие, какая пестрая смесь! Воротник сторожа, борода безграмотного каменщика, красный нос дворового человека, зеленые глаза вашей кухарки, небритый подбородок выгнанного из службы подьячего... хорошенькое личико магазинной девушки... рядом с ней физиономия отставного солдата...»¹².

Конечно, были зрители, которые рассматривали театр только как развлечение, как место, где без скуки можно провести вечер. Такое бездумное отношение к театру поддерживалось и правящими кругами, отсюда — стремление утвердить в репертуаре легковесный водевиль и далекую от подлинной жизни, но занимательную мелодраму. Николай I и его высокопоставленные чиновники стремились не только к тому, чтобы театр отвлекал публику от реальных общественных противоречий, но ставили перед ним прямую цель воспитывать зрителей в верноподданническом духе.

Особая миссия в деле подчинения театров идеологическим задачам правительства была возложена на цензуру. В 1826 году был введен новый цензурный устав, получивший у литераторов меткое определение «чугунного». Правда, через два года его заменили другим, но и этот оказался не менее тяжелым. Пьесы, даже пропущенные общей цензурой для печати, в случае желания поставить их на сцене поступали для нового рассмотрения в III отделении. А это последнее, запрещающее пьесу, не объясняло даже причины запрета. Нередко в дела драматической цензуры непосредственно вмешивался царь. Николай не мог равнодушно слышать о каком бы то ни было проявлении общественной самодеятельности. Запрещалось изображение на сцене всякого рода народных волнений. Цензура не разрешала постановку «Бориса Годунова» Пушкина и «Марфу-Посадницу» Погодина, в частности потому, что в них изображался народ, поднимающий свой голос.

Цензура категорически запрещала выводить на сцене духовенство, подвергать какой бы то ни было критике военных, крупных чиновников, полицейских. На собственном опыте познавший, что такое цензура, Гоголь писал 15 мая 1836 года Погодину: «Сказать о плуте, что он плут, считается у них подрывом государственной машины; сказать какую-нибудь только живую и верную черту — значит, в переводе, опозорить все сословие и вооружить против него других или его подчиненных»¹³.

На все то, что напоминало о французской революции, немедленно накладывалось цензурное вето. Цензор, прочтя сделанный Н. А. Полевым перевод невинной французской комедии «Обед у Барраса», в ужасе писал в своем рапорте: «При виде этой пьесы волосы мои стали дыбом. Возможно ли, что сочинитель русский изберет пьесу для перевода, где мы в заглавии находим имя одного из чудовищ французской революции, именно Барраса, царубийцу, подавшего свой голос за умерщвление Людовика XVI: к чему может послужить это, познакомить наш добрый русский народ с выражениями революционными: равенство и свобода?.. Да сохранит нам бог единодержавие и удалит от всех бредней конституционных держав с их пустомелием, сплетнями и проч.»¹⁴

Начальник штаба корпуса жандармов Дубельт, которому подчинялось цензурное управление, говорил: «Драматическое искусство, как и вся отрасль литературы, должно иметь цель благотворную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это достигнем несравненно скорее картинами высокого, нежели описаниями низости и разврата»¹⁵.

Положение народа в николаевской России было тяжелым, голодали целые губернии, царил откровенный административный произвол. Современник с горечью констатировал, что при проезде «по трем губерниям, по большим и проселочным трактам, в самое лучшее время года, при уборке сена и хлеба, не было слышно ни одного голоса радости, не видно ни одного движения, доказывающего довольствие народное. Напротив, печать уныния и скорби отражается на всех лицах, проглядывает во всех чувствах и действиях»¹⁶. Но от театра правящие круги требовали давать жизнь «облагороженной», создавать впечатление благоденствия России, счастья всех в ней живущих, верности народа престолу. Что же касается даже малейших проявлений критики, то они встречались в штыки.

На протяжении многих лет эта монархическая, охранительная тенденция широко представлена в репертуаре. Но, конечно, не она определяла главное направление в русском театральном искусстве. Его определяли художники, стремившиеся выразить в своем творчестве насущные проблемы эпохи и искавшие для этого новые формы в искусстве.

Следует также отметить, что в рассматриваемое время утверждается профессиональная театральная критика, оказывающая все большее воздействие на театр. Правда, из газет только «Северная пчела» имела право давать отчеты о спектаклях, и то каждый раз по согласованию с III отделением. Но зато не было, кажется, ни одного литературно-художественного журнала, который не печатал бы рецензий, обзоров, теоретических статей, посвященных театральному искусству. В 1839 году начинает выходить театральный журнал «Репертуар русского театра», а с 1840 года журнал «Пантеон русского и всех европейских театров». В 1842 году оба.

журнала сливаются под названием «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров».

Начиная с 1831 года постоянно обращается к театру В. Г. Белинский, написавший до ста восьмидесяти статей и заметок на различные театральные темы. Конечно, на протяжении критической деятельности Белинского взгляды его менялись; начав со страстной защиты революционного романтизма, позже он становится теоретиком и вождем «натуральной школы». Белинский отстаивает высокое общественное назначение театра, борясь против низведения его к пустому развлечению. Он последовательно выступает против охранительских идей официальной народности, за подлинную демократичность театрального искусства, за торжество на сцене жизненной правды. Утверждая, что репертуар прежде всего определяет идейную направленность театра, он в то же время рассматривает актеров как самостоятельных творцов, полноправных соавторов драматурга. Одним из первых Белинский заговорил о режиссуре, об ансамбле как о насущной необходимости современного ему театра.

Как театральный критик выступает С. Т. Аксаков. Несмотря на известную консервативность мировоззрения, Аксаков в своих журнальных статьях («Вестник Европы», «Московский вестник», «Атеней», «Галатей» и другие) последовательно отстаивает реалистические принципы искусства, соединяющего душевную правду и глубину чувств.

В журнале «Московский телеграф» театральным отделом ведет В. А. Ушаков, защищающий романтические позиции, близкие издателю журнала — Н. А. Полевому. Человек наблюдательный, хорошо чувствующий искусство, Ушаков нередко делает очень точные замечания касательно тех или других сторон актерской игры. После закрытия «Телеграфа» Ушаков эволюционирует вправо и перейдет в «Северную пчелу». С театральными обзорами выступали также Н. А. Полевой и его брат — К. А. Полевой.

В журналах «Вестник Европы» и «Телескоп», в газете «Молва» сотрудничал Н. И. Надеждин. В статьях под псевдонимом «П. Щ.» он дал сравнительный анализ игры В. А. Каратыгина и П. С. Мочалова, отвергая каратыгинское направление как чуждое жизни. Надеждин попытался дать философское обоснование реализма.

Начиная с 40-х годов к театральной критике нередко обращаются Н. А. Некрасов, И. И. Панаев, Ф. А. Кони и другие литераторы демократического направления.

С другой стороны, не менее активно на попрание театральной критики подвизаются реакционные журналисты. Газета «Северная пчела» выступает с проповедью самодержавия, православия и народности, стремясь внедрить эту формулу в театр.

Вокруг театров, тех или других спектаклей, игры актеров ведутся идейные и эстетические споры. Театр в эту пору находится в центре внимания мыслящего общества.

Для русской художественной культуры последекабристской эпохи характерно движение от романтизма к реализму. Реализм вызревает, так сказать, в недрах романтического искусства. Процесс этот можно проследить в творчестве самых крупных писателей этого времени — Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Романтические и реалистические тенденции тесно переплетаются в операх Глинки, в балетах Дидло, в живописи Брюллова. В сценическом искусстве романтическое направление находит самое яркое выражение в творчестве Мочалова и к концу периода претерпевает несомненный кризис; реалистическое направление, возглавляемое Щепкиным, становится господствующим.

Романтизм последекабристской поры был явлением сложным, внутренне противоречивым, идейно и эстетически неоднородным. На смену декабристской героической концепции личности приходят мотивы разочарования, отчаяния, одиночества. Даже мятежный романтизм Лермонтова окрашен в мрачные трагические тона.

В 30-е годы широкое распространение получает эпигонский романтизм «ложно-величавой школы», питаемой монархическими идеями официальной народности. «Они ввели стиль, казавшийся с первого взгляда блестящим, а со второго — фальшивым, — писал о приверженцах этой школы Герцен. — Подобные цветы могли расцвести лишь у подножья императорского трона да под сенью Петропавловской крепости»¹⁷.

Вместе с тем между декабристским и последекабристским романтизмом существовала известная преемственность. Продолжаются поиски сильной личности, в борьбе и муках отстаивающей свою душевную независимость, свое человеческое достоинство. Не случайно пристрастие романтиков к трагедии, а в ней — к монологу, в котором с особой лирической силой и страстью раскрывались чувства, охватывавшие героя, его любовь и ненависть. С этим связан и повышенный интерес в эту пору к творчеству Шиллера и Байрона. По словам Вяземского, «Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими»¹⁸.

Романтики стремились к высокому и прекрасному, и с тем большей ненавистью относились они к пошлости окружающей их жизни. В их глазах мир пребывает в состоянии хаоса, в нем нет ни гармонии, ни справедливости. В столкновении с реальной жизнью романтический герой редко выходил победителем, его судьба чаще всего оканчивалась трагически; но, даже погибая, он не сдавался и сохранял веру в высокое предназначение человека.

Теоретические манифесты русских романтиков были, как правило, достаточно расплывчатыми. Так, А. Марлинский (А. А. Бестужев), один из самых видных представителей романтической литературы этих лет, утверждал, что сущностью романтизма являет-

ся стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах. По его мнению, есть только две литературы: дохристианская (классическая) и христианская (романтическая). «Я назвал бы первую — литературой *судьбы*, вторую — литературой *воли*. Первая — лобное место, где рок — палач, человек — жертва; вторая — поле битвы, на коем сражаются страсти с волей, над коим порой мелькает тень руки Провидения»¹⁹. С. Н. Глинка считал, что поэзия классиков — это поэзия разума, поэзия же романтиков — это поэзия сердца, а «у сердца есть такие доводы, которых ум не понимает. Вот вся тайна романтизма»²⁰.

Увлечение романтизмом, связанное в значительной мере с традициями декабристов и с влиянием идей французской революции, вызывает озабоченность литературных и политических ретроградов, пытавшихся противопоставить этому направлению традиционный классицизм. «Трагедия классическая имеет преимущество перед романтической»²¹, — утверждал И. Танеев в своем трактате о трагедии, вышедшем в 1827 году. «Позволю себе думать, — писал критик «Вестника Европы» в 1829 году, — что можно допустить на сцену даже некоторые пьесы, современные Сумарокову и его преемникам. Ведь англичане и французы не стыдятся быть снисходительными к основателям своего театра»²². Спустя несколько лет Р. М. Зотов нападает на романтизм, прямо связывая его с революционными событиями во Франции: «Дух времени и политическое беспокойство во Франции, видимо, уронили драматическую поэзию... Если б мы в свою очередь не выводили на нашу сцену пестрых злодеев, палачей и отвратных страшилищ, для кого бы трудились тогда творцы французских трилогий? На что нам следовать славным образцам Озерова, когда, познакомясь с Дюмасовыми драмами, мы гораздо дешевле покупаем свое бессмертие»²³. В 1840 году Н. Яковлевский писал о романтизме в своей книге «Театр во Франции»: «Эта система, столь легкая, столь же основательная, обращающаяся с таким кощунством с святынею нравственных убеждений человека, странна для нас, русских. Классицизм, полный красок неувядаемых, обстоятельных, полный очарования, жив, бессмертен, тверд, несокрушим... а романтическая школа Гюго давно зашаталась в своем основании»²⁴.

Эти призывы вернуться к искусству классицизма были тщетными. К этому времени безнадежно устарела не только классицистская трагедия А. П. Сумарокова, но и драма В. А. Озерова, сыгравшая известную роль в подготовке романтизма на русской сцене. За все годы этого периода не было создано ни одного сколько-нибудь значительного произведения в классицистском духе.

Произведения романтиков и статьи в их защиту печатались в различных изданиях, но самую активную роль в этом отношении играл журнал «Московский телеграф», издаваемый в 1825—1834 годах Н. А. Полевым.

Герцен писал, что Полевой «начал демократизировать русскую литературу: он заставил ее спуститься с аристократических высот

и сделал ее более народной или по крайней мере более буржуазной»²⁵. Исходя из буржуазно-демократических общественно-политических позиций, Полевой на страницах своего журнала горячо отстаивал романтизм, связывая это литературно-художественное направление с идеями французской революции. С его точки зрения, романтизм выражал не только художественные, но и политические требования эпохи. В «Московском телеграфе» постоянно печатаются новинки французской литературы, произведения Бальзака, Гюго, Жорж Санд; публикуются статьи русских и зарубежных теоретиков романтического направления. Полевой считает родоначальником и главой романтизма Шекспира. Он убежден, что показ обыденного огрубляет поэзию, что поэтизация обыденного не имеет гражданского и нравственного значения. Он высоко ставит поэзию Жуковского, воплощение своих идеалов видит в «Полтаве» Пушкина, народных песнях Дельвига, игре Мочалова и Каратыгина. И в то же время он решительно не принимает «Повестей Белкина», «Домика в Коломне» и «Графа Нулина» Пушкина. Высоко оценив «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, он оказывается противником «Ревизора». В своем пристрастии к возвышенному и неприятию низменного, бытового, житейского, он сочтет, что проза Лермонтова уступает его стихам. Пусть романтическое искусство ставит жизнь на ходули, румянит ее, писал Полевой, но разве, избирая в природе и жизни темные стороны — грязь, навоз, разврат, порок, — художники не впадают в другую крайность, разве они при этом верно изображают природу и жизнь. В конечном итоге Полевой не признает всего реалистического направления в русской литературе.

Между тем именно это направление становилось все более влиятельным, именно ему принадлежало будущее.

Общественная ситуация, возникшая в связи с поражением декабристов и крушением их романтических иллюзий, выдвинула перед литературой и искусством задачу художественного исследования реальностей русской действительности, пристального изучения жизни и быта всех слоев общества, обыденных условий человеческого существования. Внимание реалистов привлекает не исключительная личность, но типический характер в его обусловленности средой и обстоятельствами.

Реализм одерживает одну победу за другой. В 1833 году Пушкин издает «Евгения Онегина», в 1834-м — «Пиковую даму», а в 1836-м — «Капитанскую дочку». В 1840 году выходит в свет отдельным изданием «Герой нашего времени» Лермонтова. В своих повестях и комедиях из жизни помещиков и чиновников Гоголь придает реализму новые черты, выдвигая на первый план его критическую направленность. В 1842 году появляются гоголевские «Мертвые души» — вершина критического реализма того, да и не только того времени.

В театральном искусстве в этот период на первое место выходят актеры-реалисты во главе с Щепкиным. Творчество крупней-

ших актеров — Мочалова и Каратыгина также испытывает воздействие реалистических тенденций.

Реалистические принципы получают свое теоретическое обоснование в высказываниях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, в критических статьях Белинского. Утверждение и защита реализма были одновременно и борьбой против эпигонского романтизма, против приверженцев «ложно-величавой школы», уводивших литературу и искусство от правдивого изображения русской действительности в мир отвлеченностей и фальшивых абстракций.

4

Организация театрального дела в столицах претерпевает на протяжении данного периода некоторые изменения, направленные к дальнейшей централизации руководства театрами и еще большому подчинению их господствующей идеологии.

Право на устройство всякого рода зрелищных предприятий в Петербурге и Москве имел только государственный орган, ведающий театрами. Объяснялась эта монополия отчасти боязнью конкуренции со стороны частных театров, но в еще большей степени тем, что правительство опасалось, как бы со сцен частных театров не зазвучали крамольные идеи. После разгрома декабристов правил о монополии придерживались особенно строго.

Не дозволялись, как правило, гастроли иностранных трупп. Известная французская актриса Жорж в 1840 году пожелала выступить в Петербурге и в Москве в классических трагедиях, но не получила разрешения. В 1841 году французский антрепренер Ле Малот попросил разрешения на открытие театра марионеток для обслуживания детей и юношества и получил категорический отказ. Исключения допускались только для иностранных цирковых трупп и для балаганов, также в основном принадлежавших иностранным предпринимателям, выстраиваемых в дни гуляний. Но за ними был установлен специальный полицейский надзор.

Говоря об организации театрального дела, необходимо упомянуть и о переменах в «театральной топографии» столиц, происшедших в этот период.

В Петербурге до 1832 года драматические спектакли шли главным образом в Малом, или Деревянном, театре; в 1832 году этот театр был снесен. В Большом, или Каменном, театре драматические спектакли шли реже; так, 26 января 1831 года в нем впервые полностью было сыграно «Горе от ума», но по преимуществу здесь исполнялись оперы и балеты.

В 1832 году был выстроен новый роскошный театр, получивший в честь жены Николая I — Александры название Александринского. Строил этот театр выдающийся архитектор К. И. Росси, который был автором проектов Елагина дворца, Русского музея, арки и фасада Главного штаба, зданий Сената и Синода. Главным художником и машинистом сцены театра стал А. А. Роллер. Театр

был оборудован по тем временам по последнему слову техники; в нем имелись паровое отопление и водопровод. Открытие театра состоялось 31 августа 1832 года, для первого спектакля пошла трагедия М. В. Крюковского «Пожарский».

В 1833 году по проекту архитектора А. П. Брюллова закончилось строительство еще одного театра, названного в честь брата царя — Михайловским. В нем вплоть до 1917 года играла французская драматическая труппа и по временам шли русские спектакли.

Возле Симеоновского моста имелся Театр-цирк, открытый в 1827 году, здесь давались цирковые представления и ставились драматические спектакли. В 1842 году здание этого театра из-за ветхости было сломано. С 1827 года летом функционировал также Каменноостровский театр.

Теперь о московских театрах. В 1824 году, как уже упоминалось в предыдущем томе, для театра был перестроен дом купца Варгина, находившийся на Петровской площади. Архитектором этого театра, названного Малым, был О. И. Бове. Вначале за это здание выплачивалась аренда, но в 1829 году его передали в собственность дирекции императорских театров.

В 1825 году по проекту того же Бове (отчасти использовавшего проект А. А. Михайлова) выстроили Большой театр. Театр был красив и удобен, но для драмы он был малопригоден. Современник писал: «Обширность сцены, великолепие и удобное расположение залы для зрителей — все это превосходно и даже напоминает знаменитые памятники древних! Но для Москвы все это очень неудобно. Артисты здешней труппы не могут, подобно древним актерам, прикладывать ко рту медные воронки для того, чтобы голос их был слышим на таком пространстве, а публика наша не может возить с собою в театр слуховые трубы для того, чтобы понять кое-что из комедий и водевилей, представляемых в столь огромном здании»²⁶.

В Большом театре обычно шли оперы и балеты, реже ставились драматические спектакли. Малый театр по преимуществу, а потом целиком был отдан драме.

В 1830 году в Нескучном саду был выстроен летний театр, предназначавшийся в первую очередь для обслуживания простого народа. Соответственно подбирался и репертуар. Ф. Ф. Кокоскин, испрашивая разрешение на учреждение этого театра, писал, что спектакли этого театра знакомили бы «хотя несколько низший класс народа с отечественной историей, во-вторых, утверждали бы народ в свойственной ему преданности к престолу, в покорности властям и, в-третьих, представляли бы ему весь позор и пагубные следствия пороков, к несчастью, ему обычных, пьянству, лени и прочим»²⁷.

Просуществовал театр в Нескучном недолго, так как оказался крайне неудобен и для актеров и для публики. Щепкин в письме к Сосницкому от 18 июня 1830 года так его описывает: «...вообрази, театр весь открытый как над зрителями, так и над сценой; зад

сцены не имеет занавеса и примыкает прямо к лесу; вместо боковых кулис врыты деревья; при малейшем ветре не слышать ни слова; к тому ж карканье ворон и галок служит в помощь к оркестру; сухого приюта нигде нет, ибо и уборные покрыты только холстом; возят всю школу, несмотря на дождливую погоду, туда на репетицию, а равно и действующих... у меня сердце рвется, я боюсь сойти с ума или взбеситься, последнее кажется верней: не шутя, очень грустно, ибо это схоже с звериной травлей»²⁸.

До 1826 года петербургскими театрами управлял комитет главной дирекции, председатель которого (старший член) докладывал о делах театра непосредственно царю. В Москве общее руководство театрами сохранялось за военным генерал-губернатором. 22 августа 1826 года учреждалось министерство императорского двора. В указе о его создании говорилось, что министерство состоит под «собственным ведением государя императора и во всех действиях ответ дает токмо императору»²⁹. При учреждении министерства двора было определено, что «министр императорского двора есть главный начальник над всеми придворными театрами и театральной дирекцией»³⁰. Дирекцию императорских театров возглавил Н. Ф. Остолопов, занимавший прежде должность старшего члена комитета театральной дирекции. В начале 1829 года комитет был упразднен, руководство театрами осуществлялось непосредственно дирекцией, подчинявшейся министерству двора.

С 1829 по 1833 год дирекцию императорских театров возглавлял князь С. С. Гагарин, совершенно бесцветный человек. С 1833 по 1858 год должность директора занимал А. М. Гедеонов. Это был опытный чиновник, но плохой администратор, при нем театры приносили большие убытки, однако он ретиво проводил театральную политику, угодную двору. Он стремился, чтобы драматические театры ставили, с одной стороны, пьесы, прославляющие империю, с другой же — пустячки, уводящие зрителей от насущных проблем современности. Высшая знать искала в театрах отдохновения от жизненной суеты. Поэтому Гедеонов особенно покровительствовал балету и французской труппе. К русской драматической труппе он относился настороженно и без особых симпатий. Гедеонов насаждал в театрах дух бюрократизма, чиновники, а не актеры решали основные творческие вопросы. Его ближайшие помощники — отставной поручик А. Д. Киреев, бывший журналист А. Г. Ротчев и водевилист П. С. Федоров — были бюрократами и формалистами.

Что касается московских театров, то за ними дирекция имела до 1842 года только общее наблюдение. В самом начале 1842 года министр двора князь П. М. Волконский представил царю записку, в которой говорилось: «До 1822 года С.-Петербургские и Московские императорские театры состояли под управлением одного главного директора, а с того времени Московские театры отданы под начальство тамошнего военного генерал-губернатора, управляются независимо от оных. Для однообразия направления теат-

ральных зрелищ, к совершенству и для обоюдной выгоды тех и других театров признал бы я полезным обратиться к прежней мере, то есть соединить управление здешними и Московскими театрами в лице директора С.-Петербургских театров, под началом министра императорского двора...»³¹. На этой записке Николай I наложил резолюцию 1 февраля 1842 года: «Испытать в течение сего года»³². Испытание было признано удачным, и с тех пор петербургские и московские театры оказались под единым управлением. Директор московских театров переименовывался в управляющего.

Бюрократический дух царил и в конторе московских театров. Помещалась она в нижнем этаже Большого театра. «Помещение было довольно мизерное, похожее больше на какой-нибудь провинциальный уездный суд, чем на контору императорского театра»³³. И то, что в конторе происходило, в общем соответствовало ее канцелярскому обличью. До 1831 года московскими театрами руководил Ф. Ф. Кокоскин. Административные дела театров шли при нем плохо. Русскую драматическую труппу, блиставшую многими замечательными талантами, обогащавшую дирекцию сборами, он лишал самого необходимого — не разрешал делать ни новых декораций, ни новых костюмов, предлагая все подбирать из старых запасов. С 1831 по 1842 года московскими театрами управлял романист и драматург М. Н. Загоскин. Это был талантливый писатель, но человек консервативных убеждений. Театральными делами Загоскин, будучи увлечен своим писательством, занимался мало.

Правой рукой Загоскина был А. Н. Верстовский. С 1825 года он занимал должность инспектора московских театров. Это был одаренный композитор, творчески использовавший для своих сочинений народную музыку, неплохой певец и актер-любитель. К тому же Верстовский обладал и административным даром. Но по своим политическим убеждениям и эстетическим воззрениям Верстовский был весьма консервативен.

И все же московский театр отличался от петербургского. Отдаленность Москвы от двора давала основание для большего либерализма. И Загоскин и Верстовский были не просто чиновниками, а людьми творческими; с ними дружескими узами были связаны талантливые литераторы и завязанные театралы, в том числе С. Т. Аксаков, А. И. Писарев, А. А. Шаховской и другие. Они обсуждали пьесы и спектакли, беседовали с актерами об их ролях, писали рецензии. Труппу объединял художественный и нравственный авторитет Щепкина. Все это создавало в московском театре более творческую атмосферу по сравнению с петербургским.

Но бюрократические принципы руководства театрами преобладали и в Петербурге и в Москве. Приведем несколько примеров.

Когда 31 января 1827 года внезапно заболел Мочалов и пришлось отменить спектакль, министр двора Волконский сделал директору театра внушение, указав, что в Париже при подобных об-

стоятельствах выступил бы другой актер, читающий по книжке. Если таково было отношение к творчеству гениального трагика, то что же говорить о рядовых деятелях сцены!

После посещения 31 октября 1836 года в Москве интермедии «Воскресенье в Марьиной роще» губернатор написал в дирекцию письмо: «Хотя интермедия и была дозволена цензурой, но, не меняя того, я нахожу весьма неприличным представлять в смешном виде чиновника полиции, а потому запрещаю давать впредь сию интермедию, как недостойную быть играною на императорском театре. Воспитанника Самарина, игравшего в ней офицера, за то, что осмелился по собственной своей воле, танцуя мазурку, представлять пьяного, следовало бы наказать примерным образом, но из уважения к его хорошему поведению и таланту я предписываю посадить его в школе только на три дня под арест, на хлеб и воду»³⁴.

25 сентября 1833 года Геденов утвердил правило, согласно которому актер был обязан выучивать в день по двадцать пять строк текста роли. Если он не выучивал, то обязан был заплатить денежный штраф.

О бесправном общественном положении актеров императорских театров свидетельствовали те трудности, которые приходилось преодолевать даже самым выдающимся актерам, чтобы получить почетное гражданство.

10 апреля 1832 года в России вводилось потомственное и личное почетное гражданство. По статуту его могли получить купцы, хозяева крупных фабрик и мануфактур, ученые, художники, отличившиеся в науках и свободных искусствах. Загоскин обратился к министру императорского двора с просьбой о распространении этого положения и на актеров. Министр в свою очередь в июле 1834 года вошел с докладом к царю, царь передал ходатайство в Государственный совет. Совет, «почитая неудобным присвоить артистам во время служения их на публичных театрах звания почетных граждан, положил: дозволить сим артистам по увольнении их уже от служения театрального приобретать почетное гражданство, личное или потомственное, наравне с другими»³⁵. С мнением Совета согласился и царь. Свое решение Совет мотивировал тем, что «публичные занятия подобных артистов во время служения при театрах часто бывают несообразны с теми, коих, по коренному закону, требуется от почетных граждан... От таковой несообразности при даровании служащим артистам звания почетных граждан неминуемо уменьшится достоинство оногo в глазах тех, кои приобрели или должны приобретать оное трудами и занятиями другого рода, в том законе именно определенными»³⁶. Только 15 января 1839 года артисты все же получили право на почетное гражданство и в период службы в театре. Им могли воспользоваться, однако, только те из них, кто исполнял ведущие роли. Но, даже став почетными гражданами, то есть получив некоторые формальные права, актеры оказывались бесправными при решении твор-

ческих вопросов. Очень хорошо это выразил Щепкин в письме к Гоголю от 24 октября 1842 года: «Поприще мое и при новом управлении без действия, а душа требует деятельности, потому что репертуар нисколько не изменился, а все то же, мерзость и мерзость, и вот чем на старости я должен упитывать мою драматическую жажду. Знаете, это такое страдание, на которое нет слов. Нам дали все, то есть артистам *русским*, — деньги, права, пенсии, — и только не дали свободы действовать, и из артистов сделали мы поденщиками. Нет, хуже: поденщик свободен выбрать *себе работу*, а артист — играй все, что повелит мудрое начальство»³⁷.

Дирекция императорских театров, ревностно проводя в своей репертуарной политике господствующую идеологию крепостничества и самодержавия, сковывала развитие театрального искусства. Но передовые деятели театра, поддерживаемые прогрессивно настроенной публикой, стремились, вопреки всему, утверждать в репертуаре значительные произведения драматургии, подвергать критическому художественному анализу тогдашнюю российскую действительность, отстаивать в своем творчестве высокие гражданские и демократические идеалы. Эта борьба передовых художников сцены с господствующей реакционной идеологией составит основное содержание процесса развития русского драматического театра в этот период, процесса, который будет прослежен нами обстоятельнее в главах о репертуаре и сценическом искусстве.

5

Та черная полоса реакции, в которую вступила Россия после подавления восстания декабристов, покрыла своей зловещей тенью не только столицы, но и все большие и малые города провинции. Страна была охвачена системой сплошного полицейско-жандармского сыска, осуществляемого с помощью всех рычагов государственного управления. Начальник III отделения его императорского величества канцелярии Бенкендорф имел, по меткому выражению Герцена, «во всех уголках империи, от Риги до Нерчинска, своих братьев *слушающих и подслушивающих*»³⁸.

Стремясь усилить свою агентуру на местах и вместе с тем ликвидировать опасность чрезмерной концентрации власти в руках наместников и генерал-губернаторов, совмещавших в своем лице гражданскую и военную власть, Николай I еще в декабре 1826 года принял решение о ликвидации наместничеств. Должность генерал-губернатора также теряла былое значение. Свою агентуру в провинции царское правительство теперь разделило. Военное командование отделялось от гражданского управления и подчинялось непосредственно петербургским военным властям. Административная и политическая власть в губернии переходила целиком к губернаторам. Под влиянием революции на Западе и волны народных движений, прокатившейся в 1830—1833 годы в самой Рос-

сии, правительство окончательно принимает новую форму местного управления, закрепив ее в 1837 году в специальном «Наказе губернаторам», которые объявлялись отныне единственными гражданскими «хозяевами губерний», с подчинением им всех местных учреждений.

Правительство и ставленники правительства на местах, почувствовав, что идея свободы, укоренившаяся на русской почве, может, прорастая, расшатать устой самодержавной, крепостнической монархии, стремились затоптать даже самые робкие побег независимой мысли, пробивавшиеся меж тяжкими каменными плитами той гигантской тюрьмы «со множеством затворов, темниц и подземелий», какой была николаевская Россия. «Первые годы, следовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа»³⁹, — писал Герцен.

В результате люди разных классов и сословий замкнулись в себе, затаились, боялись и публичных сборищ и публичных изъятий своих мыслей и чувств. Жизнь в провинции, по свидетельству современника, была «пуста, бездушна, мертва» для всех тех, кто не любил «ни карт, ни безмолвных обедов, ни этикетных, натянутых, механических балов»⁴⁰.

Непосредственно в области культуры реакция сказывалась не менее губительно. Тот неслыханный цензурный гнет, которым было ознаменовано николаевское царствование, не только в полной мере распространялся на провинцию, но, более того, в ряде случаев принимал здесь особо жесткие формы.

Достаточно указать хотя бы на то, что целый ряд пьес, шедших на столичных сценах, находился под строгим цензурным запретом для сцен провинциальных. Так было, в частности, с «Горем от ума» Грибоедова. Комедия, разрешенная с начала 30-х годов для постановки в Петербурге и Москве, оставалась запрещенной для провинции вплоть до 1863 года, и если шла в это время на некоторых провинциальных сценах, то происходило это в обход цензурного запрета. Точно так же запрещались для постановки в провинции до 1847 года «Разбойники» Ф. Шиллера.

В 1828 году Бенкендорф разрешил давать печатные отклики на события театральной жизни под личным своим контролем: правительство надеялось использовать театральное рецензирование для откровенной пропаганды своих идей. Несмотря на свирепствовавшую над театральной критикой цензуру, само появление такой критики в столицах очень скоро стало заметным фактором, способствовавшим росту театра.

В провинции, однако, в десятилетие 1825—1835 годов театральная критика фактически не существовала. После восстания декабристов прекращаются даже те отдельные попытки издавать газеты и альманахи, какие предпринимались до 1825 года частными лицами в некоторых русских городах (в Казани, Одессе, Харькове, Орле). До 1838 года, когда по указанию свыше в сорока двух

русских губерниях стали издаваться подчиненные губернаторам официозные «Губернские ведомости», русская провинция почти не имела газет и журналов. В конце 20-х и начале 30-х годов в Казани выходила газета «Казанский вестник», изредка помещавшая в своих «Прибавлениях» рецензии на представления выступавших в городе театральные труппы; но это было редчайшим исключением из правила. Не получая публичного отклика на свое творчество ни в местной, ни в столичной прессе, театр провинции вынужден был развиваться без своих пропагандистов и критиков. Его деятельность не встречала, таким образом, гласного суда общественности, что в свою очередь заметно тормозило идейную и художественную эволюцию провинциальной сцены.

Вследствие всех этих причин театральная жизнь провинции в первое после разгрома декабристов и самое беспросветное десятилетие не получила заметного развития.

Годы реакции, может быть, особенно явно сказались на падении интереса к любительским дворянским спектаклям, число которых необычайно возросло в пору общественного подъема после войны 1812 года, когда не было буквально ни одного заштатного городишки, где не организовывались бы единичные, а иногда и регулярные «благородные спектакли». После 1825 года число таких спектаклей резко сокращается.

Организация собственных крепостных театров, уже ранее подорванная экономически, теперь почти полностью пресекается. Те крупные крепостные театры, какие существовали накануне 1825 года, доживают свои последние дни.

Крепостной театр в Нижнем Новгороде закрылся в 1826 году, через два года после смерти Н. Г. Шаховского; театр Каменского не пережил своего вконец разорившегося владельца и прекратил существование после смерти графа в 1835 году; пензенский театр Гладковых закрылся в 1829 году, после того как скандальное поведение владельца театра приняло такой характер, что выпудило даже царское правительство взять в опеку имение Гладкова.

Во второй четверти XIX века на месте существовавших ранее многочисленных городских и усадебных крепостных театров сохранились лишь две сколько-нибудь значительные крепостные труппы — это театр Шепелевых в Выксе и функционировавший в 30—40-х годах в селе Головчине Грайворонского уезда Курской губернии театр помещика-меломана И. О. Хорвата. Оба этих театра большой роли в городской жизни не играли.

Особенно показательна для новой эпохи та метаморфоза, которая произошла после смерти Н. Г. Шаховского с его театром. В 1826 году наследники князя-театрала продали здание театра, жилые дома актеров и все театральное имущество (декорации, костюмы и пр.) двум купцам, решившимся взяться за антрепренерство, — Климову и Распутину. К ним же перешла и труппа театра. Но перешла она на следующих своеобразных условиях. Новые владельцы, не будучи дворянами, не могли ни купить, ни держать кре-

постных. Поэтому они внесли прежнему владельцу оговоренную ими сумму как бы от лица самих актеров, оплачивающих свою вольную. В обмен на эти «выкупные» деньги актеры выдали своим новым держателям обязательство служить у них на скудном пайке, почти без жалованья и без права ухода в другую труппу в течение десяти лет. В результате актеры из крепостной зависимости на много лет перешли в другую кабалу, а вновь организованный театр хотя и считался вольным, но фактически долго еще оставался полукрепостным.

Подобный путь формирования вольных трупп вообще характерен для центральной России, где прежде было много крепостных театров и поэтому были созданы профессиональные актерские кадры. Большинство недавних крепостных трупп теперь влилось в вольные антрепризы — или в полном составе (как это было в Нижнем Новгороде), или же отдельными группами (Казань).

В юго-западной части России труппы формировались главным образом из людей свободных, зачисляемых по «вольному найму».

Следует, однако, указать, что в годы, непосредственно следовавшие за декабрьским восстанием, в провинции почти не возникает новых сколько-нибудь крупных и устойчивых городских театров вольного типа, почти полностью прекращается строительство театральных зданий. Сошлемся на одну чрезвычайно интересную заметку, опубликованную за подписью Е. О. в «Северной пчеле» 1829 года и перепечатанную в том же году в «Московских ведомостях»⁴¹. В этой заметке говорится:

В империи Российской находится ныне двадцать три театра, а именно 13 русских, 5 немецких, 2 французских, 2 итальянских, 1 польский.

	Русск.	Немецк.	Франц.	Итальян.	Польск.
В С.-Петербурге	1	1	1	1	—
» Москве	1	—	1	—	—
» Воронеже	1	—	—	—	—
» Казани	1	—	—	—	—
» Калуге	1	—	—	—	—
» Киеве	—	—	—	—	1
» Костроме	1	—	—	—	—
» Кронштадте	—	1	—	—	—
» Курляндии	—	1	—	—	—
» Нижнем Новгороде	1	—	—	—	—
» Одессе	—	—	—	1	—
» Орле	1	—	—	—	—
» Пскове	1	—	—	—	—
» Ревеле	—	1	—	—	—
» Риге	—	1	—	—	—
» Рязани	1	—	—	—	—
» Саратове	1	—	—	—	—
» Туле	1	—	—	—	—
» Харькове	1	—	—	—	—
<hr/>					
Итого:	13	5	2	2	1

Приведенную автором заметки таблицу издатели «Северной пчелы» дополнили следующим примечанием: «Кажется, что почтенный сочинитель сей статьи не имел сведений о театрах в Литовских губерниях. Постоянные польские театры существуют в Вильне, Гродне, Минске, и сверх того бывають представления в Каменец-Подольском, в Ковне, в Зельве и Свислоче во время ярмарок...»⁴². (После подавления польского восстания в 1830 году большинство польских трупп прекращает свое существование.)

Если из общего количества городских театров в России в 1829 году исключить столичные театры и театры иноязычные, то остается всего одиннадцать театров в провинции. Между тем даже по неполным данным в десятилетие с 1815 по 1825 год в провинциальных городах играли в общей сложности пятнадцать русских профессиональных трупп, из которых шесть (в Казани, Костроме, Нижнем Новгороде, Орле, Пензе и Перми) были крепостными, а девять (со стационаром в Воронеже, Калуге, Кивее, Курске, Орле, Полтаве, Рязани, Харькове и Ярославле) были вольными.

Ко времени, когда была составлена приведенная нами таблица, таким образом, открылись всего три новых театра — в Пскове, Саратове и Туле, но зато перестали функционировать русские театры в Пензе, Перми, Кивее, Курске, Одессе, Полтаве и Ярославле.

Приведенные цифры, дающие более или менее точное представление о количестве провинциальных трупп в России до и после декабрьского восстания, заметно расходятся, однако, с числом городов, обслуженных театрами в тот и другой периоды. Оказывается, что хотя театров и стало меньше, но число театральных городов при этом не только не сократилось, но, наоборот, возросло. Мы располагаем сведениями, что помимо городов, перечисленных в списке, опубликованном в «Северной пчеле», в пятилетие с 1825 по 1830 год профессиональные театральные русские труппы обслуживали города: Елисаветград, Курск, Николаев, Новочеркасск, Одессу, Полтаву, Ромны, Рыбинск, Симбирск, Таганрог, Ярославль. Нет сомнений в том, что в действительности таких городов было значительно больше. Чем же объяснить это видимое противоречие?

Объяснения этого явления следует искать в общем увеличении количества вольных трупп в рассматриваемый период. Вольные труппы, целиком зависящие от сборов, были вынуждены в целях расширения зрительской аудитории широко применять практику ближних и дальних гастролей, захватывая в свою орбиту все новые и новые ранее не знавшие театра города.

При всех трудностях существования провинциального театра в последекабристский период, внутреннее развитие театра продолжалось, и, чем дальше, тем интенсивнее.

Оживление театральной жизни в стране в целом и в частности в городах провинции находилось в прямой зависимости от общего оживления жизни общественной, от все большего отчуждения интеллектуальной России от господствующей идеологии. Процесс

этот особенно усилился с середины 30-х годов, после революции во Франции и Нидерландах, а затем после польского восстания, то есть именно тогда, когда монархический гнет и террор против всякого движения мысли в стране достигли своего апогея.

Передовые люди России начинают свою конспиративную работу, свою глухую борьбу с господствующими порядками и идеологией. «Слой, в котором совершалась эта работа, не был доступен правительству; так глубоко не режет кнут», — замечает Герцен и далее прямо указывает, что это был за слой, кто были теми «конспираторами», которые втайне подкапывали фундамент николаевской темницы: «В этой конспирации участвовало все, не только не стовариваясь, но и не подозревая того, — так наливаются в одно и то же время, под влиянием одной и той же атмосферы, не зависящие друг от друга почки, составляющие общий характер весны. Кто не был ее агентами? Студент, знавший на память стихи Рылеева, Полежаева и ехавший на *кондицию* в помещичий дом, лекарь, отправляющийся на службу в дальний край, семинарист, приезжавший на вакационные месяцы в родное село, учитель, читавший словесность кадетам, и вся словесность, и все университеты, лицеи, духовные и военные академии, театры»⁴³.

Герцен не случайно называет театры в числе других «агентов весны».

Активизация театральной жизни к концу рассматриваемого периода объясняется также и некоторыми изменениями в административном управлении провинциальных городов.

Усиление власти губернаторов, которые становятся «хозяевами губерний», с подчинением им всех правительственных учреждений, делает их также и надзирателями за жизнью театров. Директор императорских театров А. М. Геденон не без основания писал о провинциальных театрах: «Они учреждаются с дозволения начальников губерний, от личного взгляда которых на это искусство зависит судьба театров»⁴⁴.

С помощью приобретающих в городах все большую популярность вольных антрепренерских театров губернаторы надеются распространить свое влияние и пропаганду господствующей идеологии вширь и вглубь. В силу этих причин многие губернаторы начинают либо закреплять за своим городом одну из существовавших бродячих трупп, либо способствуют организации новых театров, доверяя городскую сцену чаще всего «содержателям», выдвинувшимся из среды актеров-профессионалов. Вот почему среди антрепренеров рассматриваемого периода мы встречаем таких имевших в провинции громкое имя актеров, как балетный актер и танцмейстер И. Ф. Штейн, как драматические артисты П. А. Соколов, Л. Ю. Млотковский, Д. Д. Жураховский, Рыкановский, П. П. Миккульский, Н. И. Иванов, К. М. Зелинский, И. Л. Мочалов и другие.

Для того чтобы театры не выходили из-под постоянного контроля властей, руководство театральной жизнью осуществляет в

губернских городах назначаемая городом специальная дирекция, контролирующая и направляющая деятельность антрепренера и принимающая участие в формировании репертуара.

Постепенное накопление необходимых предпосылок, формирование нового контингента зрителей привело к тому, что в 30-х и в особенности в начале 40-х годов кривая числа театральных трупп в провинции начинает заметно подниматься. В этот период к числу театральных городов можно причислить помимо названных в заметке «Северной пчелы» также Астрахань, Витебск, Кишинев, Николаев, Новочеркасск, Пермь, Полтаву, Саранск, Севастополь, Ставрополь, Тамбов, Уфу, Чернигов, Ярославль. Эти сведения не могут быть признаны исчерпывающими, некоторое количество театральных городов, несомненно, осталось неучтенным. С другой стороны, в приведенном перечне не все города имели постоянные собственные театры. Иные, возможно, были просто объектом гастрольной деятельности иногородних трупп. И тем не менее факт оживления театральной жизни в стране на рубеже 30—40-х годов XIX века не подлежит сомнению. Начало 40-х годов после многих лет застоя ознаменовано весьма активным театральным строительством. Театральные здания возводятся в Архангельске, Калуге, Витебске, Нарве, Николаеве, Орле, Осташкове, Саранске, Севастополе, Ставрополе, Харькове, Ярославле.

Несмотря на довольно жалкое существование, которое влачили многие провинциальные театры на протяжении рассматриваемого нами периода, они все же в силу широкого радиуса своего действия входили в контакт с большой массой людей, а при почти полном отсутствии в городах общественной жизни, естественно, становились притягательными для всех тех, кто задыхался в затхлой и мертвящей атмосфере провинции. Вместе с тем, концентрируя вокруг себя людей прогрессивно мыслящих, театры и сами не могли не испытывать на себе влияния их взглядов и вкусов.

Одним из знаменательнейших явлений в области театрального искусства провинции было то, что именно в это время передовые зрители начинают приближаться к актерской массе — дистанция между актером и зрителем резко сокращается. Если в предшествующий период большинство актеров было крепостными, а среди зрителей преобладали представители чиновного и поместного дворянства, то теперь, с ликвидацией почти всех крепостных трупп, ведущими фигурами на театре становятся выходцы из так называемых «податных сословий» (купечество, мещанство, вольноотпущенные). Директор императорских театров А. М. Геденон в одном из своих донесений с характерной для него барской спесью писал о социальном составе вольных театров, что они формируются из отставных чиновников, купцов, мещан, «словом, из людей сомнительной нравственности и без образования»⁴⁵. В зрительном зале поместные и чиновные дворяне все больше оттесняются людьми, собственными трудами зарабатывающими себе на хлеб. Часть из них формально принадлежала к дворянскому классу, но фак-

тически от него уже отслоилась; другая же часть вообще не принадлежала к привилегированному сословию. И те и другие были именно теми «агентами весны», о которых говорит Герцен.

Таковы были общие предпосылки театрального дела рассматриваемого периода. Во всех сферах театральной деятельности шла идейно-творческая борьба. Новое наступало, а старое без боя не сдавалось, получая поддержку со стороны двора и консервативно настроенной части дворянства и купечества. С особой остротой эта борьба происходила в сфере репертуара.



ГЛАВА ПЕРВАЯ РЕПЕРТУАР

1

Репертуар русского драматического театра изучаемого периода представлял собой как в столицах, так и в провинции весьма пеструю картину. Обе главенствующие тенденции — романтическая и реалистическая — представлены в репертуаре произведениями, резко различающимися не только по своей художественной значимости, по стилевым и жанровым особенностям, но и по своей идейной направленности. Постепенное вытеснение романтизма реализмом сопровождается ожесточенной борьбой различных общественно-политических ориентаций внутри каждого из этих творческих направлений.

Так как круг зрителей в Петербурге и Москве, не говоря уже о провинциальных городах, неуклонно расширяясь, остается все еще весьма узким, репертуар театров нуждается в постоянном обновлении. Количество премьер по необходимости было очень велико. Так, например, в сезон 1842/43 года в Петербурге было поставлено шестьдесят новых пьес. Цифра эта особенно внушительна, если учесть, что активный театральный сезон продолжался всего около полугода — театры не играли десять недель поста, примерно три месяца уходило на летние отпуска; к тому же спектакли не давались по субботам. Не менее обширен был и репертуар провинциальных театров. По данным журнала «Репертуар русского театра», в одном только казанском театре за семь лет — с 1833 по 1840 год — «в первый раз» было показано семьсот пьес¹. О количественной стороне дела дает представление и число пьес, ежегодно представляемых в драматическую цензуру авторами и переводчиками: в 1838 году в цензуру было передано шестьсот пятьдесят девять новых произведений, в 1839 — четыреста девяносто три, в 1842 — пятьсот семьдесят.

Картина репертуара этих лет не вполне совпадает с картиной состояния отечественной драматической литературы рассматриваемого периода. Речь идет не только о том, что в репертуар, естественно, входят произведения ранее написанные и пьесы ино-

странных авторов, но о том, что в репертуаре не утвердились (по причинам главным образом цензурным) некоторые из самых значительных произведений современной русской драматургии.

«Борис Годунов», изданный только в 1831 году, был запрещен цензурой для сцены до 1866 года, а некоторые сцены — до 1917 года. Впервые на сцене Александринского театра в урезанном и искаженном виде «Бориса Годунова» поставили только в 1870 году.

Из четырех «маленьких трагедий» в этот период увидела свет рампы только одна — «Моцарт и Сальери», поставленная 27 января 1832 года для съезда публики, заменяя обычный в таких случаях водевиль. В этот же вечер были исполнены «Цыганы», но обе вещи не имели успеха. Критик писал: «Сии два гениальные произведения А. С. Пушкина, известные всей образованной публике, мелькнули на сцене и скрылись с нее. Причин этому несколько: первая, что помянутые сочинения созданы не для театра, вторая, что... но, кажется, достаточно и одной первой причины»². Истинная причина неудачи состояла, однако, в том, что драматический гений Пушкина опередил эстетические возможности современного ему театра: для того чтобы подняться до уровня, требуемого от театра поэтикой пушкинских трагедий, «надобно было бы, — говоря словами самого Пушкина, — переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»³. 1 февраля 1837 года Александринский театр анонсировал «Каменного гостя», но в связи со смертью поэта спектакль был отменен. В 1838 году шла, тоже без успеха, пушкинская «Русалка».

В репертуар время от времени включаются, правда, инсценировки некоторых пушкинских произведений. Но, обратясь к инсценировке «Пиковой дамы», Шаховской переименовывает пушкинскую повесть в «романтическую комедию с дивертисментом в трех сутках», с прологом и эпилогом, песнями и танцами, озаглавленную «Хризомания». Поставленная впервые 3 сентября 1836 года, «Хризомания» выдержала всего три представления⁴.

Не увидела сцены ни одна из юношеских драм Лермонтова — «Испанцы» (1830), «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830), «Станный человек» (1831), «Два брата» (1836). Не была допущена к представлению его гениальная «романтическая драма», как назвал ее сам поэт, «Маскарад» (первая редакция — 1835). «Маскарад» Лермонтов передал в Александринский театр, но шеф жандармов Бенкендорф нашел, что пьеса прославляет порок, и требовал, чтобы действие заканчивалось примирением супругов, а пока пьесу запретил. Лермонтову так хотелось увидеть свое произведение сыгранным, что он написал новый, четвертый, акт, в котором Неизвестный сообщает Арбенину о невиновности Нины. Пьеса вновь пошла в цензуру. И снова была запрещена. Цензор Ольдекоп писал в своем рапорте: «Драматические ужасы наконец прекратились во Франции; так неужели их хотят возродить у нас? Неужели хотят и у нас внести яд в семей-

ную жизнь? Женские моды, изношенные в Париже, приняты и у нас; это вполне невинно, но желать, чтобы у нас были введены чудовищные драмы, от которых отказались уже в самом Париже, это более чем ужасно, этому нет названия»⁵. Лермонтов еще раз переделал пьесу, дав ей новое название — «Арбенин», ввел в пьесу добродетельную Оленьку, убрал Нину. И опять цензура не разрешила пьесу. Только в 1852 году сцены из «Маскарада» увидели свет рампы. Полностью пьеса была поставлена лишь в 1862 году.

«Горе от ума» Грибоедова, законченное в 1824 году, несколько лет находилось под цензурным запретом. В декабре 1829 года в результате неоднократных хлопот актеров в Петербурге в бенефис М. И. Вальберховой после драмы «Иоанн — герцог финляндский» пошла интермедия-дивертисмент «Театральное фойе, или Сцена позади сцены» — под таким названием был сыгран первый акт «Горя от ума», начиная с седьмого явления, то есть с момента появления Чацкого. 31 января 1830 года первый акт комедии был исполнен в бенефис Щепкина в Москве в Большом театре. 5 февраля 1830 года в петербургском, а 23 мая 1830 года в московском Малом театре шло третье действие комедии, названное на афише «Московский бал». Несмотря на то, что в спектакле роль Фамусова исполнял Щепкин, центр тяжести оказался перенесенным на танцы. Афиши специально подчеркивали: сцена бала будет дана «с принадлежащей к оной танцами, в оном бале танцовать будут новую французскую кадрили в восемь пар. Новая музыка из русских песен, новая мазурка, сочинения А. Н. Верстовского в четыре пары». Бал удался на славу, из балетной труппы пригласили танцовщиков, драматические актеры демонстрировали комические па. А то главное, что составляло смысл комедии, — конфликт Чацкого с фамусовской Москвой — осталось отодвинутым на второй план, тем более что цензура роль Чацкого сократила.

Только 26 января 1831 года в Петербурге и 27 ноября 1831 года в Москве пьеса была поставлена полностью, хотя и в изуродованном цензурными поправками виде. Например, вместо «Он вольность хочет проповедать» со сцены читалось — «Вот что он вздумал проповедать...»; вместо «Да он властей не признает...» — «Он ничего не признает»; вместо «К свободной жизни их вражда непримирима...» — «Вражда их к нам непримирима». Было выброшено двенадцать стихов из монолога Чацкого «Мундир, один мундир...», тридцать стихов из монолога Фамусова «Мы, например, или покойник дядя...», рассказ Репетилова о тайных собраниях и т. д.

В провинции же комедия Грибоедова, как уже упоминалось, продолжала находиться под запретом все эти годы, хотя кое-где и ставилась в обход цензуры.

Так незавидно складывалась сценическая судьба произведений величайших русских писателей — Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, не занявших в репертуаре того места, которое они по праву должны были занять. Только драматические произведения Гоголя

утвердятся в репертуаре конца 30-х и начала 40-х годов, по и им, как мы увидим, предстояло преодолеть немало препон.

Классицистская трагедия изжила себя окончательно, не ставятся уже не только Сумароков или Княжнин, все реже идет и Озеров. «Недоросль» Фонвизина, «Ябеда» Капниста, «Модная лавка» Крылова продолжают время от времени появляться на сцене, равно как и некоторые популярные комические оперы, в частности «Сбитеньщик» Княжнина.

При ознакомлении с репертуаром обращает на себя внимание, что пьесы иностранных авторов по числу названий и количеству представлений явно преобладали над произведениями отечественными. Далеко не последнюю роль в этом играла репертуарная политика дирекции императорских театров, стремившейся увести театры и зрителей от актуальных проблем российской действительности.

Передовая критическая мысль боролась против засилья поверхностных иностранных пьес, за то, чтобы русский театр был русским не только по названию, но и по репертуару. «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. — восклицал Белинский в «Литературных мечтаниях» в 1834 году. — В самом деле, — видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни...»⁶. Белинский отстаивал идею народности русского театра, он был убежден, что создание подлинно народного театра невозможно без первоклассных русских пьес, отсюда его интерес к драматургии Пушкина, Грибоедова, Гоголя. При этом критик был далек от мысли изолировать русский театр от шедевров мировой драматургии, он неизменно поддерживал обращение театра к лучшим классическим произведениям, к наиболее значительным пьесам современного европейского репертуара.

Совсем с других позиций выступали за «русификацию» репертуара ретрограды вроде Р. М. Зотова — бездарного драмодела и театрального чиновника. Утверждая, что французская драматургия, став революционной, художественно иссыкла, что немецкий театр еще беднее, чем французский, он ратовал за русскую драму монархического толка: «Дайте нам «Параш», «Дедушек русского флота», «Иголкиных», «Рябовых» — и это для нас будет лучше всех созданий Шекспира, Гёте, Шиллера, Гюго! Нам надо русское! Мы хотим одного русского! И больше ничего, кроме русского!»⁷.

Таким образом, в борьбе за русский репертуар отчетливо проявлялись две противоположные тенденции.

Дирекция императорских театров время от времени, особенно в торжественные дни, организовывала зрелища, имевшие верно-подданныческий характер. Пример тому — «Праздник в лагере» (1839). Сцена заполнялась солдатами в разноцветных мунди-

рах, производившими различные перестроения (балетмейстер А. П. Глушковский). Офицеры блистали роскошными, расшитыми золотом и серебром мундирами. Хор запевал «Герои грозны, годы славны», вперед выходил генерал и подхватывал песню. Потом начинались танцы.

В 1826 году шел дивертисмент «Возвращение Пожарского в свое отечество». Сцена представляла берег Волги. Крестьяне готовились к встрече полководца. Минии и нижегородские купцы приносили богатые дары. Кто-то запевал песню. Показывалась лодка. Народ устремлялся ей навстречу. Купеческие жены срывали с себя богатые покрывала и устилали ими путь героя. Конные трубачи возвещали о прибытии Пожарского, появлявшегося верхом на белой лошади в окружении пешей и конной свиты. Он сходил с коня, и парод лобызал его руки. Пожарского сажали на почетное место, присутствовавшие наполняли кубки. Произносилась здравица в честь дома Романовых. Начинались военные игры и национальные пляски. На сцену выезжали конные донцы, пиками снимавшие с деревьев лавровые венки.

На тех же принципах строились представления «Радость молдаван» (Петербург, 1828), «Возвращение храбрых донцов из похода, или Цыгане на Дону» (Москва, театр в Нескучном саду, 26 июня 1830) и другие.

Но подобные зрелища не могли, естественно, занять в репертуаре театра большого места.

На волне интереса к романтизму драматурги консервативного лагеря создавали пьесы, в которых использовались романтические атрибуты: таинственность героя, ярко контрастные переходы от внешнего спокойствия к страшному возбуждению, преувеличенность в изображении страстей. Но герои таких пьес не выдвигали никаких свободолюбивых идей, наоборот, они выступали сторонниками реакционных сил. Псевдоромантические произведения получили в 30—40-е годы XIX века широкое распространение в русском театре.

Прочное место в репертуаре занимает пьеса Шаховского «Рославлев» — романтическое зрелище с пением, хорами и военными эволюциями, взятое из романа М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Автор назвал свое произведение романтическим. И на самом деле, здесь был герой, испытавший страдания из-за несчастной роковой любви, было кладбище и наказание злодейки, исходящее от провидения. Но все это было падуманными «романтическими» эффектами. Что же касается героя Рославлева, то он был начисто лишен сколько-нибудь значительных устремлений, хотя, следуя за романтическими традициями, Шаховской заставил его переживать всевозможные «страсти». Таковы были и другие пьесы Шаховского: «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» и «Смоляне». Такова была и драма «Боярское слово, или Ярославская кружевница» П. Г. Ободовского, рассказывавшая об избрании на царство Михаила Федоро-

вича и соединявшая мелодраматический сюжет и трескучие тирады.

Авторы нередко называли подобные пьесы «чисто русскими сочинениями». Но прав был Белинский, когда писал: «Сочинители известного разряда не понимают, что каждый народ доблестен по-своему, в своих формах — русские по-русски, римляне по-римски, что Пожарский, Минин и Сусанин совершили свои великие дела без монологов из Расиновых трагедий, не рисуясь по-театральному»⁸.

Во всех этих пьесах не было даже подобия характеров. Положительные персонажи говорили языком высокопарным и лишённым всякой индивидуальности. Можно представить положение актёров, которым приходилось играть в таких пьесах; актёры, в том числе талантливые, нередко, как говорили современники, «закрикивались». Играя после этого в творениях Шекспира и Шиллера, Грибоедова и Гоголя, Мольера и Бомарше, они и в эти пьесы иногда приносили наработанные штампы.

Говоря о романтической драматургии этого направления, нужно особо выделить двух ее представителей — И. В. Кукольника и Н. А. Полевого. Более одаренные, чем их собратья по перу, они заслуживают специального разговора потому, что в репертуаре своего времени их пьесы занимали весьма заметное место и пользовались немалым успехом у публики. К этим писателям мы еще вернемся.

Всякого рода пустяковых, построенных на очевидных недоразумениях комедий писалось и ставилось великое множество. Именно о них устами одного из персонажей из «Театрального разезда после представления новой комедии» говорил Гоголь: «Ну, да мало ли есть всяких смешных светских случаев? Ну, положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю. Мало ли есть всяких смешных сцеплений... Поезжайте только в театр: там всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу»⁹.

Неутомимый Шаховской в этот период отдаёт предпочтение сочинению разного рода романтических представлений, хотя время от времени появляются на сцене его «комедии-водевили» («Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль», 1827; «Роза и Розалия, или Так на свете все превратно», 1829), «шутки-дивертисменты» («Литовская ярмарка, или Филатка в маскараде», 1831; «Ивановщина, или Именины пращур», 1832). Успех этих пьес не идет, однако, в сравнение с тем временем, когда он вывел на сцену «комедий шумный рой», заставив всех говорить и спорить о своих «Липецких водах» и «Пустодомах». Он повторяется, возвращается к персонажам прежних комедий, пишет комедию «Бедовый маскарад, или Европейство Трапжирина» (1832), продолжающую «Полубарские затей» (1808) и «Чванство Трапжирина» (1822). «Любопытно,— справедливо замечает исследо-

ватель его творчества, — что ослабление и постепенное прекращение драматургической деятельности Шаховского относится к 1835—1836 годам, то есть ко времени появления «Ревизора». Символическим является тот факт, что в исторический вечер первого представления комедии Гоголя, 19 апреля 1836 года, вместе с ней исполнялась, без упоминания имени автора, интермедия Шаховского «Сват Гаврилыч, или Сговор на яму», — то была встреча прошлого и будущего русского театра»¹⁰.

Загоскин тоже в эти годы повторяет самого себя. В его комедии «Недовольные» (1835) варьируются мотивы комедии «Столичные жители в провинции» (1829). «Скажите, бога ради, что все это значит? — возмущался Белинский этой комедией. — Неужели это картина нашего высшего общества? Неужели эта картина снята с него после «Горе от ума» в 1835 году?.. Где видел г. Загоскин такие лица?.. В «Горе от ума» почти все лица гнусны, как люди, но все они естественны, все они люди, а не куклы, пляшущие по ниткам, дергаемым руками дирижера комедии...»¹¹.

Известный интерес представляла комедия Загоскина «Благородный театр» (1827), осмеивающая галломанию и мотовство дворянства. В комедиях Загоскина иногда встречаются меткие бытовые зарисовки, иные сатирические эпизоды написаны ярко, но в целом его пьесы не ставят значительных общественных проблем, не поднимаются до обличения дворянства. Он с позиций здравого смысла этого класса обрушивается на тех, кто пренебрегает дворянскими обязанностями.

Особое распространение получает в пзучасмый период водевиль. Ежегодно на сценах русских театров появлялись десятки новых водевилей, причем подавляющее большинство из них не отвечало даже минимальным требованиям художественности. Их писали малоодаренные литераторы — Коровкин, Тарновский, Булгаков, Арапов, Куликов, Аксель и многие другие. Имена этих литераторов сейчас окончательно и справедливо забыты. Но дело заключалось не только в малой талантливости этих литераторов, к тому же работавших почти всегда наспех. Дирекцию императорских театров, цензуру, реакционную журналистику вполне устраивало, что водевили отвлекали зрителей от злободневных общественных вопросов, превращаясь в плоские анекдоты. Так рождалась та самая водевильная «маловажность», которая сказывалась в грубости, пошлости, а порой и откровенной бессмысленности.

Компиз положений в этих водевилях был чисто внешним и основывался либо на нелепых случайностях, либо на обыгрывании физических недостатков того или иного человека. Постепенно, однако, водевиль начинает приближаться и по своему содержанию и по своей форме к бытовой комедии. Жанровые зарисовки в лучших водевилях Ф. А. Кошп, П. А. Каратыгина, Д. Т. Ленского, П. Г. Григорьева многими чертами напоминают «физиологические очерки», утверждающиеся в русской литерату-

ре 40-х годов; особое место занимают водевили Н. А. Некрасова, выступавшего под псевдонимом Перепельский. На эволюции водевиля мы еще остановимся подробнее.

Торжеством реализма явилась драматургия Гоголя. Постановка «Ревизора» (1836) стала поворотным пунктом в истории русского драматического театра. «Женитьба», «Игроки» и «Тяжба» закрепили успех нового направления, но после 1842 года Гоголь перестает писать для театра. Отдельные реалистические произведения, появлявшиеся в эту пору на русской сцене, все еще тонули в потоке романтических представлений, мелодрам и водевилей. Передовой частью зрителей все настойчивей ощущается потребность в утверждении в репертуаре реалистической драматургии, которая бы продолжила и развила принципы гоголевского критического реализма. На эту потребность ответят пьесы Тургенева и Островского, Писемского и Сухово-Кобылина, но это произойдет уже в следующий период истории русского драматического театра.

2

Переводная драматургия в этот период, как уже упоминалось, преобладает в репертуаре над пьесами русских авторов. Какие же произведения европейских драматургов предлагает зрителю театральная афиша?

Классицистская французская трагедия в эти годы почти совсем сходит на нет.

В 1827 году В. Н. Олин переработал в «романтическую трагедию» «Корсара» Байрона. Известно, что Пушкин весьма неодобрительно отнесся к этому труду. Он писал: «Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы «Корсер» выберет один только план, достойный нелепой испанской повести, и по сему детскому плану составит драматическую трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу? — вот, что сделал г-н Олин, написав свою романтическую трагедию «Корсер» — подражание Байрону»¹². Пьеса действительно грешила мелодраматическими преувеличениями и даже нелепостями, но в ней все же сохраняются некоторые вольнолюбивые тираноборческие мотивы байроновской поэмы. В пьесе, например, звучат такие изречения: «Любовь дышит только свободой», «Тираны друзей не имеют», «Он умрет, но должен погибнуть этот тиран коварный».

В 1828 году вышел в свет перевод байроновского «Манфреда», осуществленный М. П. Вронченко. «Московский телеграф» подчеркивал, что «романтизм Байрона происходил не от случайного действия человека, хотя и гениального, но от сущности и потребностей нашего века»¹³.

На сцене Байрон появился только в 1845 году — в Петербурге была поставлена его драма «Двос Фоскарн», шедшая под названием «Правитель и отец».

В 1828 году в журнале «Русский зритель» был опубликован перевод «Геца фон Берлихингена» Гёте. В 1835 году петербургский театр поставил пьесу Гюго «Анжело» (в русском переводе пьеса называлась «Венецианская актриса»). В 1830 году журнал «Московский телеграф» напечатал хвалебную рецензию на пьесу Гюго «Эрнани» («Гернани»). Надо отметить смелость журнала, потому что в консервативных кругах Гюго рассматривали как якобинца, одного из литературных вождей июльской революции во Франции. В 1831 году В. А. Каратыгин перевел с немецкого и поставил на сцене трагедию испанского драматурга Кальдерона «Врач своей чести», дав ей название «Кровавая рука». В том же 1831 году в петербургском театре была возобновлена «мещанская трагедия» Лессинга «Эмилия Галотти». Пьеса по требованию цензуры была сокращена. Но даже и в изуродованном виде трагедия Лессинга, обличающая произвол аристократов, имела прогрессивное значение в репертуаре русского театра. В 1838 году вышел «Фауст» в переводе Э. Губера.

Большой успех на русской сцене имели пьесы Ф. Шиллера.

27 ноября 1825 года в Москве была поставлена «Мария Стюарт». Правда, трагедия эта была переведена Н. Ф. Павловым александрийским стихом, вступающим в решительное противоречие с шиллеровской стилистикой. В 1829 году поэт А. Г. Ротчев перевел трагедию Шиллера «Мессинская невеста». В этом же году сразу в двух переводах (Н. Качевского и П. Г. Ободовского) вышел «Дон Карлос». В переводе Ободовского 4 февраля 1829 года «Дон Карлос» был сыгран на петербургской сцене, а затем и на московской. Перевод был осуществлен пятистопным, ямбическим белым стихом. Переводчик изъясил из пьесы две сцены: ту, в которой хитрый Доминго выпытывает тайну у Дона Карлоса, и ту, в которой Филипп узнает о гибели «великой Армады». В связи с этими сокращениями Аксаков замечал: «Жалко было смотреть и на изуродованных «Разбойников», но искажение «Дона Карлоса» несравненно прискорбнее для всех почитателей знаменитого германского драматурга... По нашему мнению, как мы и прежде имели случай сказать, такого рода выкройки суть святотатства, в смысле оскорбления святости прав сочинителя, и какого же? великого Шиллера!»¹⁴

В связи с переводами и постановками пьес Шиллера разыгралась оживленная дискуссия. Аксаков признавал могучий талант немецкого писателя, чьи герои с необыкновенной энергией боролись за свободу, против всяких проявлений тирании, лжи и коварства. Но в то же время его тревожила революционная непримиримость Шиллера, ему хотелось ввести его произведения в более спокойное русло.

Шиллером увлекался, особенно в молодости, Герцен. Он писал: «Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас существующие личности, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как живых людей. Сверх

того, мы в них видели самих себя. Я писал к Нику (Н. П. Огареву.— Ю. Д.), несколько озабоченный тем, что он слишком любит Фиеско, что за «всяким» Фиеско стоит свой Веринна. Мой идеал был Карл Моор, но я вскоре изменил ему и перешел в маркиза Позу. На сто ладов придумывал я, как буду говорить с Николаем, как он потом отправит меня в рудники, казнит. Странная вещь, что почти все наши грезы оканчивались Сибирью или казнию и почти никогда — торжеством»¹⁵.

Драматургия Шиллера, полная огня и ненависти к тирании, требовала актера-трибуна, могущего заставить содрогнуться от сочувствия или от ненависти весь зрительный зал. Таким актером был Мочалов. Когда он играл в полную силу, казалось, раздвигались театральные стены и могущественный властный чародей призывал сотни людей бороться за свободу. Но и в более скромном исполнении пьесы Шиллера производили на зрителей сильное впечатление.

Другим великим драматургом, чьи пьесы постоянно включались в репертуар русского театра и при переводе в значительной мере романтизировались, был Шекспир.

Старые переводы, которые делались не с английского, а главным образом с французских переводов-переделок Дюсиса, подгонявшего шекспировские пьесы под эстетические принципы классицизма, теперь не пользовались успехом. В одном из журналов читаем: «Не стыд ли литературе русской, что у нас до сих пор нет ни одной его (Шекспира.— Ю. Д.) трагедии, переведенной с подлинника!»¹⁶

Против подобных переводов-переделок восстает и Аксаков: «...пьеса и особенно характер Отелло обезображены сначала г. Дюсисом, а потом русским переводчиком (И. А. Вельяминовым.— Ю. Д.), который придал еще пьесе напыщенный слог, всего менее ей приличный; ибо Шекспир не придворный декламатор и писал не по классическим рамкам французских трагедий»¹⁷.

Что касается новых переводов и переделок пьес Шекспира, то в октябре 1825 года в Петербурге пошла пьеса в одном действии Шаховского «Фальстаф», сделанная из материала двух частей «Генриха IV». В 1827 году М. П. Вронченко в журнале «Московский телеграф» напечатал отрывок из «Гамлета» (сцену убийства Гамлетом Полония). В следующем году вышел его подстрочный, но малопоэтический перевод этой пьесы.

В 1832 году В. А. Якимов напечатал в «Московском телеграфе» первый акт трагедии «Король Лир». В 1833 году он же перевел и напечатал «Короля Лира» и «Венецианского купца». В связи с выходом этих двух пьес Полевой писала: «Передать Шекспира на русском языке действительно предприятие полезное и достойное уважения. Как бы ни был плох перевод, но не знакомые с иностранным языком узнают из него то, что иначе осталось бы для них недоступным»¹⁸. А перевод был действительно плох. Якимов переводил буквально почти стих в стих и слово в слово. На сцене

«Венецианский купец» был сыгран в 1835 году в других переводах; в Малом театре пьеса шла в переводе с оригинала Н. Ф. Павлова, в Петербурге — в переводе с немецкого А. П. С-на (Славина?).

В 1833 году актер Александринского театра Я. Г. Брянский перевел «Ричарда III», сократив при этом пьесу, «чтобы не соскучилась русская публика». Кое-какие монологи в свою очередь изъяла из пьесы цензура. Пьеса была поставлена в Петербурге и Москве под названием «Жизнь и смерть Ричарда III».

В 1836 году И. И. Панаев осуществил прозаический перевод «Отелло». В 1837 году Полевой представил на суд русской публики «Гамлета». В 1838 году Н. С. Селивановский перевел «Виндзорских кумушек». Пьеса пошла в том же году в бенефис Щепкина. В 1838 году в переводе В. А. Каратыгина с немецкого был поставлен «Король Лир». В 1839 году сразу в двух журналах печатаются переводы «Ромео и Джульетты» («Ромео и Юлии»): в «Московском наблюдателе» печатался в отрывках перевод М. Н. Каткова, а в «Библиотеке для чтения» — И. В. Росковшенко. В переводе Каткова пьеса была поставлена на сцене. В 1840 году молодой литератор Леонтьев подстрочно перевел «Кориолана» и «Антония и Клеопатру». Первую из этих пьес, несколько ее сократив и переделав, В. А. Каратыгин поставил в свой бенефис. В 1840 году А. Н. Бородин перевел «Цимбелина», а в 1841 году в журнале «Москвитянин» был напечатан перевод «Бури», сделанный Сытиным. В 1841 году Н. Х. Кетчер приступил к переводам и изданию всех пьес Шекспира. Журнал «Библиотека для чтения» сообщал: «Господин Кетчер имеет благое намерение издать в русском переводе, прозою, все драматические сочинения Шекспира. Издание будет состоять из тридцати семи выпусков, по одной пьесе в каждом»¹⁹.

Из приведенной справки видно, что русская читающая публика неплохо знала творчество Шекспира, хотя качество большинства переводов было неудовлетворительным. Не случайно Белинский писал: «Там, т. е. в том большом доме, который называют русским театром, там, говорю я, вы увидите пародии на Шекспира и Шиллера, пародии смешные и безобразные...»²⁰.

Вокруг Шекспира кипели жаркие споры. Кое-кто из театральных «староверов» не хотел признавать таланта великого английского писателя, но их попросту высмеивали. Другие представители литературной реакции утверждали, что Шекспир устарел и не может быть интересен современной публике. Критик «Северной пчелы» рассуждал: «Венецианский купец» написан в 1598 году (газета ошиблась: пьеса написана в 1596 году.— Ю. Д.). Огромное пространство времени, отделяющее нас от Шекспира, до такой степени изменило театр и сценические требования, что драматические произведения этого гениального поэта остаются нам как бессмертные памятники искусства, которые надобно изучать в тишине кабинета, а не выставлять на театре»²¹.

В угоду консервативной идеологии некоторые пьесы Шекспира переосмыслились. Так, в «Кориолане» смягчался основной конфликт между плебеями и патрициями, шекспировский текст подвергался сокращению, вызванному соображениями идейного порядка.

С другой стороны, нельзя забывать о том, что переводчики порой стремились придать пьесам Шекспира тот романтический дух, который владел ими самими. Особенно это относится к Полевому и его знаменитому, бесспорно лучшему в эти годы переводу «Гамлета».

Самое широкое распространение в репертуаре в рассматриваемые годы получили мелодрамы, являющиеся одним из популярнейших жанров романтического театра.

Мелодраматический репертуар был весьма неоднородным и внутренне противоречивым. Двойственная природа мелодрамы отражала противоречивость сознания европейской мелкой буржуазии. С одной стороны, мелодрама утверждала демократические идеалы всеобщего равенства, а порой даже и моральное превосходство простых бедных людей над людьми знатными и богатыми. Но социальные конфликты обычно подменялись в мелодраме нравственными коллизиями, разрешаемыми в духе всеобщего примирения и всепрощения. Закоренелые мелодраматические злодеи, умиляясь безропотности своих жертв, раскаивались и превращались в людей добродетельных либо заканчивали свою полную гнусностей жизнь, пришивая яд или погибая под обломками рушащихся зданий, загораживая своим телом жертву, которую собирались обречь на гибель. Об успехе на парижской сцене мелодрам одного из самых популярных драматургов Герцен язвительно писал: «Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живо описанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка»²².

Двойственная природа мелодрамы определила и двойственное отношение к ней дирекции императорских театров. Понимая, что мелодрамы с их неправдоподобными страстями и характерами, с сюжетами, далекими от реальной русской действительности, отвлекают зрителей от насущных общественных проблем, театральное начальство в общем охотно включало такие пьесы в репертуар. Вместе с тем иные мелодрамы, в которых особенно явственно сказывалось сочувствие к обездоленным, вызывали опаску; поэтому дирекция и цензура каждый раз очень осторожно подходили к разрешению мелодрам для постановок.

Увлечение мелодрамой вступало в противоречие с реалистическими тенденциями в развитии русского театра и вызывало энергичный протест со стороны прогрессивных литераторов. «Корчами воображения» назвал мелодраму Белинский, а Гоголь писал: «...посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отра-

жение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама... Положение русских актеров жалко. Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? где высказаться? на чем развиться таланту?»²³

На русской сцене чаще всего шли французские мелодрамы, переведенные на русский язык второстепенными литераторами. Пожалуй, активнее других переводил мелодрамы П. Г. Ободовский — штатный переводчик министерства иностранных дел. Ободовский мало заботился о точности переводов, часто он оставлял только фабулу, но и в нее вносил изменения.

Среди множества мелодрам, шедших в театре, особенный успех имела «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино. Впервые поставленная в Париже в 1827 году, она уже в 1828 году пошла в Москве и Петербурге. История молодого человека Жоржа де Жермани — картежника, проигравшего состояние, опустившегося, впавшего в нищету, живущего в хижине в лесу, едва не убившего собственного сына и, наконец, бросившегося в горящий дом и увлекшего туда же своего коварного соблазнителя Вернера, — волновала зрителей.

Конечно, зрителей захватывал сюжет. Но была еще одна причина успеха пьесы. Конечно, преступна была жизнь Жоржа, обманывавшего и разорявшего своих близких. Но в этом человеке проявлялись сила страсти, презрение к буржуазному обывательскому строю жизни. В эпоху Николая I, когда делалось все, чтобы пригнуть человека как можно ниже к земле, такой герой не мог не приковывать внимания зрителей. Не случайно на пьесу ополчилась вся консервативная печать. Некая «почтенная особа» из «Дамского журнала» восклицала: «...я скажу только одно: нет такого злодея, который бы, видя этого злодея, не подумал: я менее злодей, нежели он»²⁴.

Враждебно была встречена и мелодрама А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство». По этой пьесе великий английский актер Эдмунд Кин ведет беспутную жизнь, но все же по своим человеческим качествам превосходит принца Уэльского. По ходу пьесы принц совершает неблаговидные поступки, доводя Кина до душевной болезни. И хотя в конце пьесы принц становится лучшим другом актера, все-таки у зрителей оставалось ощущение моральной победы Кина над принцем. «Северная пчела» спешит снизить впечатление, произведенное пьесой: «Избирая своим героем какое-нибудь лицо, которое родится с печатью отвержения на челе, человека, которого порядочное общество, весьма справедливо, не может допустить в свой круг, он (Дюма.— Ю. Д.) силится представить по этому случаю несправедливость людей, старается всячески

унизить их пред своим героем, поругаться над обществом и его уставами»²⁵.

Позже Белинский тоже будет критиковать эту пьесу, но уже по совсем другой причине: из-за приверженности Дюма к эффектам, ради которых он нарушает жизненную правду.

Но следует признать, что подавляющее число мелодрам было лишено хоть сколько-нибудь значительных идей, представляло нагромождение ужасов, могущих поразить только весьма нетребовательное воображение. Для примера расскажем содержание французской мелодрамы «Калиостро».

Иосиф Бальзамичо — глава тайного общества бродяг, известный под именем Калиостро, хочет прибрать к рукам богатство герцога Альвиано, женившись на его дочери Юлии. Юлия же влюблена в воспитанника герцога, Альфонсо. Калиостро устраивает в качестве управляющего герцогскими имениями своего секретаря Седюга, который добивается, что Альфонсо сажают в тюрьму. У Калиостро есть любовница — графиня Валенштау, которую он выдает за свою сестру. Когда-то эта женщина украла казенные деньги, хранившиеся у ее отца, и бежала, бросив мужа и сына. Не пережив позора, ее муж умер, отец сошел с ума, а сын пропал без вести. Теперь, узнав о предполагаемой женитьбе Калиостро, мучимая ревностью Валенштау является в дом герцога, чтобы следить за своим возлюбленным. В дом герцога приходит нищий по имени Мальфи. Неизвестно по какой причине, но разбойники хватают его и сажают в катакомбы. Якобы восстает из гроба умершая мать Юлии (на самом деле роль матери играет разбойник Седюг). Она приказывает дочери выйти замуж за Калиостро, та не смеет послушаться. Но графиня Валенштау, узнав в Альфонсо своего сына, освобождает его из темницы. По совершенно непонятной причине один из разбойников, по имени Бартоломео, раскаивается и собирается открыть герцогу коварный план своего атамана. Согласно этому плану Бартоломео должен изображать прапрадеда герцога и потребовать, чтобы герцог отдал Юлию за Калиостро. Узнав о раскаянии Бартоломео, разбойники сажают его в темницу, а роль прапрадеда решают поручить нищему Мальфи. Но тот узнает в графине свою дочь, а в Альфонсо — внука. Герцога и Юлию разбойники усыпляют и опускают в катакомбы, там они видят балет гениев и сильфид. Туда же в катакомбы является Мальфи и разоблачает гнусный план Калиостро. Начинается драка. В разгар ее является Альфонсо с солдатами. Во время драки графиню убивают, а Калиостро солдаты арестовывают. Рушится тюремная стена. Пьеса заканчивается.

В пьесе «Иоанн Фауст» Клингемана (1830) Фауст продает душу Вельзевулу, получая за это право совершить четыре преступления. Он, влюбившись в молодую девушку, убивает свою жену и ребенка — два преступления, убивает отца — третье преступление, четвертое же преступление состоит в том, что он продал душу Вельзевулу, и черти тащат Фауста в ад.

Рецензент, видевший представление этой пьесы, писал: «Бог знает, что такое в ней представлялось. Мы только помним, что видели подземелье и кладбище, скелеты и мертвецов. Слышали беспрестанно гром, вой ветра, панихидное пение и пустую, бессмысленную декламацию»²⁶.

Язык переводных мелодрам обычно бывал ходульным, выспренным. Вот пример, взятый из пьесы Ауфенберга «Заколдованный дом» (перевод Ободовского):

О, милый друг, не трать бесценного мгновенья,
Там ждет меня мой андалузский конь.
Он громко ржет и пышет с нетерпенья,
Стрелы быстрее он и пышет, как огонь...

И подобные стихи читали актеры. О какой правде чувств при этом можно было говорить? Конечно, в таком случае в актерской игре все сводилось к эффектным возгласам.

Западноевропейская классическая комедия представлена в репертуаре именами Мольера, Гольдони, Бомарше.

«Московский телеграф» выступает с пропагандой сатирически наиболее острых и значительных пьес Мольера. В связи с переводом А. Г. Ротчевым «Мнимого рогоносца» журнал писал: «Давно переведен этот Мольеров фарс и назван по-русски: «Рогоносец по воображению». А между тем как «Тартюф», «Ученые женщины», «Школа мужей» остаются непереуведенными»²⁷.

В 30-е годы переводятся все лучшие пьесы Мольера. В 1830 году Аксаков перевел «Скупого». Правда, его перевод оказался далеко не точным, но он все-таки знакомил русскую театральную публику с одной из лучших комедий Мольера. Премьера «Скупого» состоялась в Москве в том же году.

В 1831 году под названием «Фарисеев» поставлен в Петербурге мольеровский «Тартюф», переведенный А. С. Норовым. В этом же переводе пьеса шла на московской сцене. Щепкин, Сосницкий, Брянский своей игрой еще более усиливали сатирическую направленность знаменитого мольеровского произведения.

В петербургском театре шла переделка «Хозяйки гостиницы» Гольдони (1834), сделанная с немецкого перевода. На русской сцене пьеса называлась «Мирандолина».

В 1829 году Д. Н. Барков представил театрам новый перевод «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Переводчик до известной степени ослабил революционный дух комедии, но в условиях России, где феодально-крепостнические отношения продолжали существовать, комедия звучала необычайно сильно и злободневно.

Из современного иностранного репертуара дирекция императорских театров, естественно, старалась выбирать пьесы, лишённые общественных, а тем более революционных идей. Большинство шедших на сценах иностранных пьес были убогими в идейно-художественном отношении, хотя иные из них оказывались драматургически ловко скроенными. Довольно широко шли пьесы Э. Скриба и, надо сказать, не всегда лучшие.

Прежде чем перейти к характеристике произведений отечественной драматургии различных жанров, начиная от романтической драмы и кончая комедией и водевилем, определивших театральную афишу исследуемого периода, необходимо остановиться на тех вершинах русской драматической литературы, которые хотя и не заняли своего места в репертуаре, но тем не менее выразили эстетические устремления последекабристского времени. Речь идет о драматических произведениях Пушкина и Лермонтова.

«Борис Годунов» увенчал эстетические искания преддекабристской поры. В новых исторических условиях Пушкин как бы продолжает испытывать возможности открытых им реалистических принципов драмы.

Существует мнение, что в 30-е годы интерес Пушкина к театру ослаб²⁸. Это не совсем верно. В ряде своих сочинений Пушкин снова и снова возвращается к театральным темам, раскрывает свое понимание сути театрального искусства, его места и значения в общественной жизни. Идея народности театра, его служения обществу не оставляет Пушкина. Он выступает за высокое назначение драматической сцены. Его возмущает пошлость водевильного репертуара, и в этой связи он приводит слова Киреевского в своей рецензии на альманах «Денница» (1830): «Наша сцена, вместо того, чтобы быть зеркалом нашей жизни, служит увеличительным зеркалом для одних лакейских наших, далее которых не проникает наша комическая муза. В лакейской она — *дома*, там ее и гостинные, и кабинет, и зала, и уборная; там проводит она весь день, когда не ездит на запятках делать визиты музам соседних государств, и чтобы Русскую Таллио изобразить похуже, надобно представить ее в ливрее и в сапогах»²⁹.

По мнению Пушкина, у нас еще нет литературы, но мысль о великом назначении нашего отечества дает залог, что она непременно появится. В набросках «Предисловия к «Борису Годунову» Пушкин утверждал: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Задача подлинного художника подняться над толпой, увидеть то главное, что составляет суть жизни, ее движения: «Lopez de Vega, Шекспир, Расин уступали потоку; но гений, какое направление ни изберет, останется всегда гений — суд потомства отделит золото, ему принадлежащее, от примеси»³⁰.

В то же время Пушкин убежден, что именно народная жизнь в самом широком понятии — от дворца до лакейской — должна стать объектом изучения и отражения в искусстве. «Альфиери, — писал он, — изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком»³¹. Обращаясь 16 апреля 1830 года с письмом к Бенкендорфу, Пушкин доказывал: «Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей.

Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером»³².

Особое значение для понимания сути взглядов Пушкина на театр имеет набросок его статьи, написанный в 1830 году и получивший у пушкинистов название «О народной драме и драме «Марфа Посадница». В ней говорится: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?.. Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу»³³. И Пушкин приводит в доказательство своих слов примеры из Шекспира, Кальдерона, Расина и Корнеля.

Но коли это все так, то в чем же суть театрального искусства, его специфика? «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Подчеркивая, что «драма родилась на площади и составляла увеселение народное», Пушкин отмечает, что со временем «драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества». «Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в поговорку (*un héros, un roi de comédie* *), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения»³⁴.

Но Пушкин не ограничивался только теоретическими размышлениями в сфере театра. На обороте автографа элегии, посвященной А. Ризнич, «Под небом голубым страны своей родной» приблизительно в 1827—1828 годах он записал темы будущих пьес: «Скупой», «Ромул и Рем», «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан», «Иисус», «Беральд Савойский», «Павел I», «Влюбленный бес», «Димитрий и Марина», «Курбский».

В конце 20-х годов Пушкин бывает в театрах, знакомится с Щепкиным. Впоследствии он советует ему написать воспоминания и своей рукой пишет их первую фразу. Знакомится он и со знаменитым автором водевилей и актером Д. Т. Ленским.

* Герой, король комедии (*франц.*).

В творчески счастливую для себя осень 1830 года, живя в Болдине, поэт закончил четыре «маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Три первые из них были задуманы раньше. В этих пьесах Пушкин ставит коренные вопросы жизни. В том же году, когда создавались «маленькие трагедии», Пушкин писал в плане статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница»: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*». И несколькими строками раньше: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»³⁵.

«Маленькие трагедии» (как и незавершенные «Сцены из рыцарских времен», над которыми Пушкин работал в 1835 году), бесспорно, обращаются к темам, волнующим современников поэта, к коренным проблемам бытия отдельного человека и общества в целом. Он освобождает эти пьесы от всего сколько-нибудь случайного. Их отличают предельная четкость конфликта, минимум действующих лиц, единство действия. Все сюжеты этих пьес Пушкина вне пределов русской действительности, но при этом Пушкин создает истинно реалистические произведения.

В период написания «маленьких трагедий» поэт все больше углубляется в философскую, психологическую и социальную проблематику. Он стремится показать жизнь во всей ее сложности, каждый из созданных им характеров противоречив.

Драматург показывает в своих трагедиях разнообразие жизни, ее контрасты. Например, в «Пире во время чумы» мимо пирующих проезжает телега, наполненная гробами. Встреча Дон Гуана с Донной Анной («Каменный гость») происходит у могилы ее недавно умершего мужа. В «Скупом рыцаре» полутемные подвалы, в которых Барон хранит сундуки с сокровищами, в следующей картине сменяются роскошным дворцом Герцога.

Каждая из «маленьких трагедий» Пушкина — это как бы последний акт событий, происшедших до поднятия занавеса. Здесь конфликты достигают своего высшего напряжения, здесь они трагически разрешаются. Уже в первой сцене «Скупого рыцаря» Альбер говорит:

Нет, решено — пойду искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

Ясно, что, прежде чем принять это решение, Альбер о многом должен был подумать, однако весь ход событий, толкнувших его на этот шаг, вынесен за рамки трагедии.

И в «Моцарте и Сальери» Сальери восклицает:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей...

Значит, он ранее противился ей, пытался подавить в себе голос зависти, толкающей его на убийство гения. И в «Каменном госте» возвращение Дон Гуана в Мадрид — звено в целой цепи предшествовавших событий.

Трагедия «Скупой рыцарь» посвящена власти денег. В центре ее старый Барон, скопивший в подвалах своего замка несметные сокровища. Пушкин показывает человека, ослепленного силой и властью денег, понявшего, что золото сделалось владыкой мира. Но сам Барон тоже раб своих сокровищ, он отказывается ради них от всех радостей жизни. И зачем? Рано или поздно его настигнет смерть, и тогда его наследник

...сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные диравые карманы.

• • •
Он расточит... А по какому праву? • •

Деньги уничтожают в человеке все человеческое. Отец предаёт собственного сына, представляет его как человека низких страстей, как вора и даже потенциального убийцу. Сын ждёт смерти своего отца. И Герцог, вынося приговор трагическим событиям, вынужден признать:

Ужасный век, ужасные сердца!

В «Моцарте и Сальери» возникает тема искусства, тема назначения художника. Сальери отдал всего себя музыке, презрев ради нее все:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

Уйдя целиком в музыку, освоив законы ремесла, но все более теряя связь с жизнью, с людьми, с природой, он все меньше ощущает себя художником. И Моцарт ему ненавистен потому, что он творит свободно и легко, беря вдохновение у самой жизни и щедро отдавая ей свой гений.

Пушкин писал в 1832 году: «В первое представление «Дон-Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью... Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца»³⁶.

Пушкина мало занимало, был ли в действительности исторический Сальери убийцей. Ему была важна поэтическая мысль, что

...гений и злодейство —
Две вещи несовместные...

Что заставило Сальери отравить Моцарта? Он ведь искренне называет его богом и бывает потрясен его музыкой. Зависть? Но

Сальери отрицает это, и едва ли можно его, крупного человека и талантливого музыканта, упрекать в примитивной зависти. Вероятно, здесь другое: Сальери, разъявший алгеброй гармонию, стремящийся постичь законы музыкального творчества, утверждающий искусство в качестве удела избранных, встречается в Моцарте художника, черпающего свое вдохновение в народе и отдающего его народу, творящего свободно и безотчетно и в то же время добивающегося поразительных результатов. Моцарт непонятен и чужд Сальери, он нарушает те жизненные устои, которые Сальери считает незыблемыми. Это конфликт гениальной природы (Моцарт) с окружающим его миром, до гения недоросшим и гения не понимающим. Трагедия гения и, с другой стороны, трагедия таланта, до гения не возвышающегося, — вот что составляет проблему «Моцарта и Сальери», одной из сложнейших пьес мирового репертуара.

Трагедии любви посвящает Пушкин своего «Каменного гостя». Дон Гуан говорит Доне Анне:

...разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Но когда торжествует высокая светлая любовь, Дон Гуан гибнет в каменных объятьях Командора. В самой смелости защиты своего права на счастье, в том, что Дон Гуан бесстрашно бросает вызов всем силам земли и неба и не просит пощады, в последней фразе снова называя свою избранницу, — во всем этом звучит утверждение светлого начала жизни.

Человеческая стойкость и вера в жизнь противостоят смерти, кругом косящей людей в «Пире во время чумы».

К «маленьким трагедиям» примыкают неоконченные Пушкиным «Сцены из рыцарских времен» и «Русалка». В последней снова возникает тема любви, сопрягающаяся с темой женской гордости. Для князя любовь — забава. Для дочери мельника любовь — это вся жизнь. Она предпочитает смерть жизни без любви.

Пушкин много раздумывал о сущности характеров драматических героев. Обращаясь к драмам одного из любимых своих поэтов — Байрона, он писал: «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных»³⁷. В создании характеров Пушкин считает необходимым следовать

Шекспиру и сам развивает его реалистические принципы. Пушкинские герои отличаются характерами сложными и противоречивыми.

Обратимся к характеру Барона в «Скупом рыцаре». Казалось бы, он целиком поглощен страстью накопления, забыл о других сторонах человеческой жизни. Но, как выясняется, он подчинен и законам рыцарской чести, воспитанным в нем с младенчества. Правда, он не бывает на праздниках и турнирах, но если вспыхнет война, тогда он

Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Когда его оскорбляет в присутствии Герцога родной сын, то он бросает сыну перчатку, вызывая его на дуэль.

Дона Анна («Каменный гость») была выдана замуж против воли. Она соединяет чувство покорности судьбе, готовность быть верной памяти мужа со страстью молодой испанки.

Пушкин умеет одним-двумя словами дать представление о характере своего героя. Один пример. Ростовщик уговаривает Альбера отравить отца, говоря о том, что у него есть знакомый старичок, торгующий ядом. Не сразу поняв, о чем идет речь, Альбер переспрашивает:

Твой старичок торгует ядом.

И ростовщик подтверждает:

И ядом.

Да —

Если бы не этот союз «и», то человека, о котором идет речь, можно было бы принять за зловещего профессионального «отравителя». Но если он торгует «и ядом», если яд это только один из товаров, хранившихся в его лавке, перед нами возникает совсем иной образ.

В пьесах попутно с главными темами затрагиваются и некоторые другие важные вопросы. Например, в «Каменном госте» Лаура, поразившая зрителей своей игрой, говорит, что она захватила их потому, что

...вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Для Лауры, как и для самого Пушкина, без вдохновенья нет и не может быть настоящего искусства.

При жизни Пушкина свет ramпы увидела только одна из его «маленьких трагедий» — «Моцарт и Сальери», и та не имела успеха. Театр не смог раскрыть всей философской глубины и всей сложности характеров пушкинского шедевра.

Еще менее счастливо в этом отношении сложилась, как известно, сценическая судьба драматических произведений Лермонтова.

Если пьесы Пушкина — вершинное достижение русской реалистической драмы, то лермонтовский «Маскарад», бесспорно, самое значительное и зрелое произведение романтического направления в русской драматургии последекабристской поры.

Лермонтов интересовался театром с юности. В 1829 году он видел Мочалова в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» и вышел из театра потрясенным. Примерно в это же время он становится горячим поклонником Шекспира. Он записывает несколько драматических сюжетов из русской жизни. Вот один из них: «Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками (он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет). — Он застреливается». И вот другой сюжет: «Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках как негров; это в трагедию поместить»³⁸. Оба сюжета выражают ненависть Лермонтова к крепостничеству и социальному неравенству. Те же мотивы найдут отражение и в его драматических произведениях.

Очевидно, что Лермонтов, создавая свои первые драмы, находился под влиянием Гюго, Лессинга и особенно Шиллера.

В 1830 году Лермонтов кончает «Испанцев», одновременно он создает поэму «Исповедь», в которой испанский монах произносит пламенный монолог в защиту любви. Конечно, в пьесе Испания дана в несколько декоративном плане, с оглядкой на «Дон Карлоса» Шиллера и «Эрнани» Гюго. Главное в пьесе — протест против неравенства: социального, материального, национального. Безродный Фернандо слышит из уст отца любимой девушки и своего воспитателя:

Безумец ты! — клянусь святою девой! —
И мысль одна, мой милый, быть мне зятем
Должна казаться смертною обидой.

Но чем славен Дон Алварец, оскорбляющий безродного бедняка? Он хвастается картишной галереей, в которой помещены портреты предков:

Вот тут написано, что сделал он:
Три тысячи неверных сжег и триста
В различных наказаниях замучил.

Испания — страна, в которой отец торгует дочерьми, жена — мужем, король — народом и народ — свободой. И все это прикрывается личиной благочестия.

Отцы церкви коварны, развратны, корыстолюбивы, жестоки. Один из них — Соррини хочет насильно овладеть приглянувшейся ему девушкой, сговаривается ради этого с ее мачехой, подкупает

бродяг. Лицемерие и бессердечность церковного вельможи особенно отчетливо раскрываются в сцене, когда слуга сообщает Соррини о приходе за подавием бедной женщины с детьми. Недавно он ее безжалостно прогнал, но сейчас, в присутствии Дона Алвареца, это сделать неудобно.

С л у г а. О, господин мой, как она жалка;
Я, слыша речь ее, расплакался.
Шесть, семь ребят в лохмотьях,
Лежащих на соломе без кусочка хлеба
Насущного.— Как я вообразил их крик:
«Мать! дай нам хлеба,— хлеба... мать! — дай хлеба!»
Признаться, сердце сжалось у меня.
С о р р и н и. Молчи, молчи — не то и я заплачу!..
О боже мой, пошли благословенье
На бедную, забытую семью.
Услыши недостойного молитву.
(*Слуге, громко*)
Дай пять серебряных монет — да от меня —

(*Слуга смотрит на него. Соррини подходит и говорит тихо*)

С л у г а. Ступай; дай ей одну!..
Да сжалется!..
С о р р и н и (*топнув ногой, громко*)
Как? много?
Добра не делаем мы никогда довольно!..
(*Слуга в смущении уходит.*)

А л в а р е ц. Я удивляюсь вам, святой отец.
С о р р и н и. Ах! замолчите — я молю вас — слышать страшно..
Я самый-самый бедный грешник.

Фернандо, подкинутый в младенчестве на паперть, чувствует себя одиноким в этом мире. По его убеждению, благородство заключено не в знатности происхождения, а в человеческом сердце. Он ропщет на самого бога:

Бог знал заране все.
Зачем же он не удержал судьбы?..

Восстав против пороков, против церкви и даже против бога, Фернандо хочет, чтобы зло было уничтожено, а добро непременно торжествовало.

Вся пьеса построена на эффектах: разбойники ранят Фернандо, он ранит Соррини и сам убивает любимую девушку. На сцене умирает Ноэми, оказавшаяся сестрой Фернандо. В дом Соррини приходит нищий, просящий о хлебе и отдыхе. Внезапно он сбрасывает плащ и обнажает кинжал — это Фернандо, явившийся, чтобы отомстить. Однако и в этом юношеском опыте, в котором отдана щедрая дань штампам романтической драмы, чувствуется поэтический темперамент автора.

В 1830 году Лермонтов заканчивает пьесу «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), в 1831-м — «Станный человек», в 1836-м — «Два брата», но ни одну из них не отправляет в цензуру, прекрасно понимая, что разрешены они быть не могут.

Во всех пьесах, действие которых происходит в России, несомненно автобиографические моменты. Их отличает резкий протест против крепостного права, подневольного существования человека, против подавления человеческой личности.

В «Странном человеке» крепостной мужик рассказывает барчуку Белинскому: «Раз как-то барыне донесли, что, дискоть, «Федька дурно про тея говорит и хочет в городе жаловаться!» А Федька мужик был славной; вот она и приказала руки ему вывертывать на станке... а управитель был на него сердит. Как повели его на барский двор, дети кричали, жена плакала... вот стали руки вывертывать. «Господин управитель!», сказал Федька, «что я тебе сделал? ведь ты меня губишь!» — «Взор!» — сказал управитель. Да вывертывали, да ломали... Федька и стал безрукой. На печке так и лежит да клянет свое рожденье». И в ответ на успокоительные речи барчука крестьянин замечает: «Где защитники у бедных людей? У барыни же все судьи подкуплены нашим же оброком».

Конечно, николаевская цензура не могла пропустить такие пьесы на сцену.

В пьесах Лермонтова главные герои в той или иной мере выражают мысли и чувства самого их создателя. На всех драматургических произведениях Лермонтова лежит печать его личности. Когда-то И. С. Тургенев создал замечательный литературный портрет писателя: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз»³⁹. Во многих лермонтовских героях заключена та сила, которую в его времена называли демонической.

Большинство героев Лермонтова отличаются подозрительностью, недоверием к людям, боязнью быть обманутыми: они увидели всю степень жестокости, лицемерия и пошлости окружающего общества. Они легко ранимы, быстро воспаляются и переходят от любви к ненависти и желанию мстить. И мстят не только за свои личные обиды, но и за несправедливость, которая царит в мире. Они исходят из самых высоких нравственных идеалов и отказываются идти на какие-либо компромиссы: достоинство человека — вот главное, чем дорожат лермонтовские герои. Свою честь они никогда безнаказанно не отдают на поругание.

Первые пьесы драматурга далеки от художественного совершенства, в них много второстепенных действующих лиц, не связанных с сюжетом, не проясняющих, а запутывающих действие, встречаются небрежности, речь героев выспренна.

Лучшим драматургическим произведением Лермонтова был безусловно «Маскарад».

В этой романтической драме, как он сам ее назвал, весьма сильны, однако, реалистические тенденции. Подобно тому как в грибоедовском «Горе от ума» запечатлена так хорошо знакомая комедиографу жизнь московского барства, в лермонтовской драме

сказались пристальные наблюдения поэта над жизнью петербургской «светской черни».

В драме упоминается, что маскарад, сыгравший столь роковую роль в жизни Арбенина и Нины, происходит в доме Энгельгардтов. В. В. Энгельгардт — реальное лицо, полковник в отставке, расточительный богач, страстный картежник. В 1820 году он выстроил в Петербурге на Невском проспекте специальный дом для публичных концертов, балов, маскарадов и благотворительных вечеров. Весьма скоро этот дом приобретает большую популярность. «Теперь, — сообщается в журнале, — предметом общего разговора в Петербурге — балы и маскарады, пачавшиеся в доме г-жи Энгельгардт. Многие молодые люди обоего пола весьма радуются этой приятной и полезной *для них* новости...»⁴⁰. В доме Энгельгардтов встречались представители самых знатных фамилий, вплоть до великих князей. И что же показывает драматург на этом маскараде? Полное отсутствие моральных устоев его завсегдатаев. Дело не только в том, что они проводят годы своей жизни за столами, обитыми зеленым сукном, за карточной игрой. И не только в том, что эти люди ищут не любви, а интрижек, легких и щекочащих нервы развлечений. Страшнее, что у них нет никаких принципов, что они готовы ради своих мелких, эгоистических расчетов погубить человеческую жизнь, как это делают князь Звездич и баронесса Штраль. О Звездиче влюбленная в него женщина говорит:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек;
В тебе одном весь отразился вск,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.

В этом мире отсутствуют подлинные чувства — любовь, уважение, вера во что-либо святое.

Неизвестный дан в подчеркнута романтических и таинственных тонах, но при внимательном чтении можно понять причины, которыми продиктованы его поступки. Богатый и легкомысленный юноша проигрался и запутался в долгах, был оскорблен и унижен. Арбенин был одним из виновников его несчастий, и тогда перед молодым человеком открылся

...Мир новых, странных ощущений,
Мир обществом отверженных людей,
Сластолюбивых дум и ледяных страстей
И увлекательных мучений.

Он стремился отомстить Арбенину за свое поругание, за всем следил, все о нем знал и нанес ему последний сокрушительный удар.

Главный герой пьесы — Арбенин загадочен, одинок, молчалив, суров; всем чужой, он в то же время всем знаком. Его происхождение неизвестно. Он презирает светское общество, разуверился в женской любви, возненавидел самую жизнь:

Что жизнь? известная шарада
Для упражненья детей;

Где первое — рождение! где второе —
Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
Где смерть — последнее, а целое — обман!

Презрев суетную светскую жизнь, Арбенин хотел найти успокоение в тихих семейных радостях. Он ищет очищения в нравственной чистоте своей избранницы. Но интриги и клевета бездушных и жестоких светских бездельников заронили в нем подозрение в неверности жены, в ее измене. Отравив ее, он тем самым убивает в себе последний проблеск веры, последнюю свою надежду на возможность счастья в этом мире. Арбенин одновременно и палач и жертва. Этот образ — страшный приговор действительности, которая безжалостно сламыкает даже такие сильные, незаурядные личности.

По форме «Маскарад» близок к мелодраме, в нем есть мотив ревности, острая интрига, случайное и неверное узнавание, трагическая случайность, преступное отравление, невинная жертва, жестокие муки убийцы и его сумасшествие. Но от мелодрамы «Маскарад» отличают глубокая психологическая разработанность образов, конкретность и в то же время типичность характеров и обстоятельств. Стихам придана естественная разговорная интонация.

Мочалов хотел поставить «Маскарад» в свой бенефис. По свидетельству Н. В. Беклемишева, он советовался по этому поводу с Белинским, получив его полное одобрение. Жалуясь на свое нездоровье и прося Боткина навестить его, Мочалов одновременно сообщал, что «намерен в следующий бенефис дать «Бал» (то есть «Маскарад». — Ю. Д.) соч. г. Лермонтова». Зная, что для постановки пьесы требуется разрешение А. А. Краевского, распорядившегося после смерти Лермонтова всеми его бумагами, Мочалов просил Боткина переговорить с Краевским, чтобы получить от него согласие на постановку. Артист собирался даже специально приехать в Петербург, чтобы лично хлопотать о разрешении пьесы: «Если бог поможет, — писал он, — то думаю после великого праздника (речь идет о пасхе. — Ю. Д.) быть в Петербурге и похлопочу сам»⁴¹.

Боткин писал Краевскому 29 марта 1843 года: «Мочалову очень хочется дать в свой бенефис, будущую зиму, драму Лермонтова «Маскарад». Но он не знает, к кому по сему предмету отнести... Мочалов надоедает мне об этом целый месяц, отделаться я никак не мог и лучше решил принять от вас «изрядное» ругательство, нежели отказать Мочалову. Он говорит, что он воскреснет в этой драме». 26 апреля следует еще одно письмо, в котором Боткин пишет относительно постановки «Маскарада»: «Мочалов все ездит ко мне узнавать, а мне сказать ему нечего...» Наконец 20 мая 1843 года Боткин писал Краевскому: «Спасибо вам за известие касательно «Маскарада» Лермонтова. Мочалов надоел мне: ездил все по утрам наведываться об ответе и сидел часа по два»⁴².

Цензура, однако, категорически запретила «Маскарад» к постановке.

Почему же Мочалов так упорно хлопотал о том, чтобы пьеса пошла на сцене? Почему он так мечтал о роли Арбенина и считал, что «воскреснет в этой драме»? Конечно, «Маскарад» привлекал Мочалова глубиной разработки характеров, яркостью и образностью языка. Лермонтовский Арбенин больше, чем любая другая роль, давал артисту возможность раскрыть конфликт сильного и умного человека с окружающим его жестоким, лицемерным и эгоистичным обществом. Но главным было стремление Мочалова сыграть современного трагического героя, через образ Арбенина раскрыть трагедию мыслящей личности в условиях самодержавного строя и высказать свою ненависть к удушающей атмосфере николаевского времени.

Не получил разрешения цензуры на постановку своей пьесы «Дмитрий Калинин» и Белинский⁴³. Пьесу он написал в 1830 году, будучи еще студентом Московского университета; за нее-то, по существу, его в 1832 году исключили из университета. В этой пьесе крепостной человек, ставший интеллигентом, должен бросить Москву, в которой он, по-видимому, учился в университете, и возвратиться в имение, чтобы занять место лакя. И что особенно ужасно: он должен прислуживать за столом во время свадьбы дочери помещика, с которой его связывает тайная любовь. Молодой человек, на себе познавший всю степень унижений, которым подвергались крестьяне, убивает дворянина Лесинского за то, что тот посмел назвать его рабом. Пьеса эта явно тяготеет к романтическому театру с его исключительными героями, возвышенными чувствами и решительным протестом против несправедливости. Совершенно очевидна в пьесе богоборческая тема: «Бог, бог! Ты виновен! Пускай твой гром упадет на мою непокорную голову». В конце пьесы герой разрывает цепи, сковывающие его руки. Он готов скорее умереть, чем оставаться в рабстве.

4

Самыми репертуарными драматургами в 30-х годах становятся, как уже упоминалось, Н. В. Кукольник и Н. А. Полевой. Их творчество, выпрененное и холодное, по сути своей эпигонское, поставленное на службу реакционной монархической идеологии, свидетельствовало о надвигавшемся кризисе русского романтизма и неизбежности близкого торжества реалистического направления в искусстве.

Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868)⁴⁴ окончил в Нежине гимназию, директором которой был его отец. Еще юношей он начал писать стихи. Ему нельзя отказать в известном поэтическом даре. Некоторым его стихотворениям — «Прощание с Петербургом», «Сомнение», «Жаворонок», — положенным на музыку М. И. Глинкой, была суждена долгая жизнь. Драматургический

талант у Кукольника был невелик, хотя его пьесы «Торквато Тассо» (1835), «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Иван Рябов — рыбак архангелогородский» (1839), «Князь Даниил Дмитриевич Холмский» (1841) и другие имели в свое время большой и шумный успех.

Не в последнюю очередь этот успех объясняется поддержкой, которую оказывал Николай I его верноподданническим сочинениям, и неразвитостью эстетических вкусов определенной части зрителей.

Помимо пьес, созданных на основе русских исторических сюжетов, Кукольник писал и «драматические фантазии»; к последним относятся «Торквато Тассо» и «Джулио Мости» (поставлена не была).

Для Кукольника характерно использование внешних атрибутов романтизма: его герои подвержены какой-то безотчетной тоске, они склонны к самоанализу, к мечтательности. В его пьесах нагромождаются всяческие ужасы, действие переносится то в мир фантазии, то в далекое прошлое при полном отказе от сколько-нибудь точного изображения конкретных исторических особенностей минувших эпох. Его герои, как правило, не имеют высоких идеалов, их отличает пассивная созерцательность. И все же элегическое настроение, которым проникнуты его «драматические фантазии», находили отклик у современного зрителя.

Уже первая пьеса Кукольника, «Торквато Тассо», раскрыла ограниченность творческих возможностей ее автора. С одной стороны, звучные и в некоторых — правда, в немногих — случаях наполненные искренним чувством стихи, с другой стороны, риторика и откровенная манерность. Поэт Торквато Тассо — непризнанный, оклеветанный, вынужденный присоединиться к разбойникам, во второй части пьесы посаженный в темницу, без всякой мотивировки, просто по воле драматурга оказывается на свободе и приобретает славу. Разбойники упрекают Тассо за то, что он не сразу назвал себя:

Вам стоило пазвать себя...
Да, ваше имя — талисман от смерти,
Воистину бессмертный человек!

Драматургически пьеса очень слаба, характеры в ней отсутствуют, огромные, иногда занимающие три страницы монологи риторичны. Придерживаясь канонической драмы, Кукольник охотно прибегает к контрастам. Так, после душераздирающей сцены смерти Лукреции следует, сопровождаемая песнями, пляска Розины.

Премьера «Торквато Тассо» состоялась в Петербурге 8 июля 1835 года.

В 1835 году Кукольник написал «Роксолану», избрав местом действия ее Турцию. Но, как справедливо писал рецензент: «Во-

сток, турки, их вера, их история, понятия, обычаи, нравы, законы, этикет — все опрокинуто вверх дном, все изломано, изувечено немилосердным образом»⁴⁵.

Оценивая «драматические фантазии» Кукольника, Белинский писал в 1843 году: «Отвлеченная идеальность, местами хорошие лирические выходы; изредка недурные драматические положения; но в общности, неверность концепции, монотонность вымысла и формы, недостаток истинного драматизма и вследствие того непобедимая скука при чтении — вот характеристика этих драм г. Кукольника»⁴⁶.

Пьеса «Рука всевышнего отечество спасла» открыла серию «патриотических драм» Кукольника. Стихи в этой пьесе плохие, характеров нет, иные персонажи, например Измайлов, Раевский, Трубецкой, совершенно не участвуют в развитии действия. Вся пьеса состоит из случайных, мало связанных между собой эпизодов. Последний акт представляет собой праздничный апофеоз по случаю чудесного спасения царя.

Элемент «чуда» нередок в романтической драме Кукольника. Явно при содействии каких-то взятых извне сил Минин, превращенный автором чуть ли не в святого, исцеляет лежащего на смертном одре князя Пожарского. Его положительным героям вообще свойственно впадать в религиозный экстаз. Главная же добродетель его героев — преданность престолу и религии.

Создавая свои произведения, Кукольник сообразовывался с требованиями актеров и публики. Учитывая богатые декламаторские способности В. А. Каратыгина, он писал монологи, часто не идущие к делу, для того чтобы дать возможность актеру выявить эти свои способности. Впрочем, быть может, прав историк театра, утверждая, что для Кукольника «полет в мир высоких страстей, с длинными пышными монологами был потребностью души, а потом уже, может быть, расчетом»⁴⁷.

Содержание «исторического анекдота» «Монумент» (1843) таково: купец Голиков посажен в тюрьму, но в связи с открытием памятника Петру I Екатерина II приказывает всех заключенных освободить. Голиков прямо из тюрьмы бежит к монументу и здесь читает высокопарный монолог о деяниях Петра Великого. Журнал «Репертуар и Пантеон», назвав Кукольника лучшим русским писателем, должен был с горечью констатировать, что эта пьеса «решительно ему не удалась»⁴⁸.

«Боярин Федор Васильевич Басенок» (1844) — историческая драма в пяти актах в стихах рассказывала о том, как галицкий князь Дмитрий Шемяка незаконно занял московский престол, отстранив Василия II Темного. Весьма условный исторический фон нужен был драматургу, чтобы показать эффектную любовную драму. Как справедливо писал журнал, это была «тысяча первая попытка на воспроизведение итальянских и испанских страстей и отравлений, но одетых в русскую речь, в охабень и сарафан»⁴⁹. И все это насыщалось велеречивыми и верноподданническими

тирадами. Так, Басенок, обращаясь к будущему царю Иоанну III, говорит:

Ты, во младенчестве — Самсон могучий!
Ты, в отрочах — премудрый Соломон!

Дирекция приняла все меры, чтобы пьеса имела успех; в Петербурге роль Басенка играл В. Каратыгин, в Москве сначала ее исполнял Усачев, но его заменили Мочаловым. И все же критик вынужден был констатировать: «Ни похвалы журналов, ни известность г. Кукольника на сценическом поприще, ни новые декорации и костюмы, ничто не могло привлечь публику, которая собралась на первое представление трагедии в весьма небольшом количестве... Пьеса разыграна. Успех ее был весьма сомнительный или, лучше и справедливее, она не имела успеха»⁵⁰.

Владея известными ремесленными навыками, знанием сцены, Кукольник щедро пользовался всевозможными эффектами, действующими на малообразованных посетителей театра. Но еще при жизни Кукольнику пришлось испытать горечь забвения: его пьесы имели все меньший успех, сходили с репертуара.

Николай Алексеевич Полевой (1796—1846)⁵¹ родился в Иркутске, в купеческой семье. В 1818 году, после разорения отца, он переехал в Курск, где стал работать приказчиком у купца, но вскоре увлекся литературой и театром. Изучил французский, немецкий и латинский языки, занимался музыкой. В 1826 году Академия наук присвоила ему за исследования о глаголах серебряную медаль.

В 1824 году Полевой получил разрешение на издание журнала «Московский телеграф», который начал выходить с 1825 года. Вскоре тираж «Телеграфа» перекрест тиражи всех других журналов.

В нем сотрудничают крупнейшие русские литераторы во главе с Пушкиным. Белинский так оценивал редакторскую деятельность Полевого: «Первая мысль, которую тотчас же начал он развивать с энергией и талантом, которая постоянно одушевляла его, была мысль о необходимости умственного движения, о необходимости следовать за успехами времени, улучшаться, идти вперед, избегать неподвижности и застоя, как главной причины гибели просвещения, образования, литературы»⁵². И именно поэтому основным отделом в журнале Полевой считал критический. Он выступал в качестве идеолога русской буржуазии и с гордостью возглашал: «Я сам купец, и горжусь, что принадлежу к сему почтенному званию, которое, уступая, может быть, другим в образовании, конечно, не уступит никому в желании добра отечеству, в деятельной ревности к просвещению, и помнит, что из среды его вышел бессмертный мясник нижегородский»⁵³. Такая позиция и привела его вскоре к разрыву с Пушкиным, Вяземским и другими литераторами-дворянами. Для Пушкина и его единомышленников было решительно неприемлемо, что Полевой отказывался признавать прогрессивную,

а тем более революционную роль русского дворянства. Еще больше их уязвляло, что Полевой, видя слабость русской буржуазии, пытался опираться в борьбе с дворянством на русское самодержавие. Полевой искренне считал, что усиление буржуазии укрепит Россию не только экономически, но и политически, повысит ее культуру, ибо буржуазия деятельна и патриотична. В противовес написанной Н. М. Карамзиным с дворянско-монархических позиций «Истории государства Российского» Полевой издает свою шеститомную «Историю русского народа».

Как утверждал Герцен, «Полевой сумел удержаться, наперекор всякой реакции, до 1834 года, не изменив своему делу; нам не должно этого забывать»⁵⁴.

Буржуазный характер воззрений Полевого заставляет его обращаться с особой симпатией к буржуазной Франции. Он пишет также о промышленных достижениях Северо-Американских Соединенных Штатов и Англии. Эти воззрения Полевого рассматривались как прямая оппозиция русскому феодально-полицейскому государству. Поэтому на Полевого постоянно обрушивалась реакция и подозрительно смотрело жандармское управление. Полевой мужественно боролся, своим поведением вызывая восхищение Герцена и Белинского. «Действительно, — писал Герцен, — он пользовался всяким случаем, чтобы затронуть самые щекотливые вопросы политики, и делал это с изумительной ловкостью»⁵⁵. В 1826 году драматург А. И. Писарев на свои средства издает брошюру «Аптитеграф, или Отражение несправедливых нападок г-на Полевого». Доносы на Полевого поступают со всех сторон, его называют якобинцем, смутьяном, бунтовщиком.

В 1832 году Полевой получил от Бенкендорфа замечание за публикацию в своем журнале статьи о «Горе от ума» — в ней усмотрели чуть ли не призыв к революции. В 1833 году Полевой напечатал резко критическую рецензию на пьесу «Рука всевышнего отечество спасла», которая носила явно выраженный монархическую тенденцию. Цензура решила закрыть «Московский телеграф». Конечно, в данном случае рецензия явилась только предлогом, правительство раздражала общая направленность журнала. 3 апреля 1834 года «Московский телеграф» прекратил свое существование. Расправа над журналом привела Полевого в отчаяние, сломила его. «Он стал покорен, лстив, — писал Герцен. — Печально было видеть, как этот смелый боец, этот неутомимый работник, умевший в самые трудные времена оставаться на своем посту, лишь только прикрыли его журнал, пошел на мировую со своими врагами. Печально было слышать имя Полевого рядом с именами Греча и Булгарина; печально было присутствовать на представлениях его драматических пьес, вызывавших рукоплескания тайных агентов и чиновных лакеев»⁵⁶. Но и в верноподданнических, монархических пьесах Полевого время от времени проявляются его былые оппозиционные настроения. Сам Полевой, как бы подводя итог своей жизни, с горечью писал брату Ксенофону: «Замолчать

вовремя — дело великое. Мне надлежало замолчать в 1834 году. Вместо писания для насущного хлеба и платежа долгов лучше тогда заняться бы чем-нибудь, хоть торговать в мелочной лавочке»⁵⁷. И в одном из поздних стихотворений звучит тот же мотив отчаяния, глубокого недовольства своей жизнью и своим творчеством:

О, если б хоть на миг былое возвратить,
Отдайте мне мои мечтанья.
На миг, на миг один, за целый век страданья,
Ко мне, мой милый друг... Нет, счастью не быть!

После запрещения «Московского телеграфа» Полевой переживал тяжелейший и долгий творческий кризис, подлинную духовную трагедию. Рухнули все его надежды. В это время он и закончил тот перевод «Гамлета», в котором играл Мочалов и который вызвал одобрительный отзыв Белинского. В этом переводе явствен лирический элемент, Полевой выразил в нем многие свои заветные мысли.

Перевод Полевого, сделанный с английского подлинника, — поэтическое произведение, осуществленное писателем-романтиком. Выступая перед труппой в связи с постановкой пьесы, Полевой высказал свое понимание «Гамлета»: «Краеугольным камнем этой драмы положена Шекспиром общечеловеческая мысль, понятная всем и знакомая каждому, эта мысль — *слабость воли против долга*, она олицетворяется личностью Гамлета. Вот в чем заключается причина нашего горячего сочувствия к юному принцу; его страдания нам понятны; они болезненно отзываются в нашей душе, как страдания близкого нам, родного человека; мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе. В самом деле, кто из людей может сказать, положив руку на сердце, что он никогда не изменял своему долгу, по недостатку воли для его исполнения?»⁵⁸

Шекспировская тема любви к людям и неверия в людей проходит красной нитью через перевод Полевого. Когда Офелия спрашивает, что же покажут комедианты, Гамлет отвечает: «Что ждать от людей? Какая-нибудь мерзость». Гамлет говорит матери: «Ты погубила веру в человека». Фразу Гамлета: «За человека страшно мне», которая потрясла зрителей в исполнении Мочалова, вписал в пьесу сам Полевой, ее нет в подлиннике.

Полевой стремился к тому, чтобы мысли датского принца, как и все течение трагедии, отражали настроения и чувства его современников. И он добился этого, вызвав восторги своих прежних единомышленников. Очередной номер «Московского наблюдателя», вышедший вскоре после премьеры, дал такую оценку переводу: «В густом табачном дыму приметно несколько молодых людей. Это Шекспир, настоящий, неподдельный Шекспир! Чудная пьеса! Мы-таки покричали. Ну что? У нас нет публики? Публика есть; давайте только пьесы занимательные. Голос из табачного дыма: Шекспира надо переводить вдвойне. Один перевод должен быть для чтения, другой для театра. Кто берется читать Шекспира, что значит век и время, но для театра, куда сходятся люди разных

образований, сделайте, чтобы Гамлет говорил языком для всех знакомым... Что мне за дело, что твои Гамлеты выражают свой век, если я зеваю. Мне дорог мой век, а не шестнадцатый, бог с ним»⁵⁹.

О современном звучании «Гамлета» в переводе Полевого говорил и Белинский в знаменитой статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».

Гамлет у Полевого подчеркнуто одинок, это подлинно романтический герой. Переводчик утверждал, что вся трагедия похожа на картину гениального живописца: «На темном фоне изображена одна только бледная задумчивая фигура датского принца Гамлета, все же остальные действующие лица служат рамой для этой картины»⁶⁰.

Перевод «Гамлета» является лучшим из всего, что создал Полевой для сцены.

В 1838 году Полевой закончил пьесу «Уголино», по существу, являющуюся вольной переделкой пьесы немецкого писателя Г. Герстенберга, одного из предшественников поэтов «Бури и натиска». В свою очередь Герстенберг заимствовал сюжет у Данте. «Уголино» у Полевого, хотя в ней и присутствуют тиранические мотивы, пьеса сентиментальная, лишенная подлинных характеров, слабая по языку. Белинский в рецензии на пьесу писал, что Полевой лишен драматического таланта⁶¹.

В 1840 году Полевой напечатал статью, предельно ясно излагая в ней свои новые идейные позиции. Полевой писал, что мудрое правительство делает все, что в его силах, для процветания России, для развития в ней образования и промышленности и что обязанность каждого патриота помогать правительству в его деятельности, в утверждении подлинно русского духа, православия, самодержавия и народности⁶². Прославлению «русского духа» и посвящает Полевой свои драмы.

Белинский писал Боткину 30 декабря 1840 года о пьесах Полевого: «Я могу простить ему отсутствие эстетического чувства... но для меня уже смешно, жалко и позорно видеть его фарисейско-патриотические, предательские драмы народные («Иголкина» и т. п.), его пошлые комедии и прочую сценическую дрянь...»⁶³.

В «Дедушке русского флота» ремесленник Брандт так говорит о Петре I: «Русская земля, гордись и торжествуй — велик твой царь. На колени. Он не царь — он полубог твой, Россия! Ура!» В пьесе «Иголкин, купец новгородский» пленный старик купец своими руками убивает двух вооруженных молодых шведских солдат, услышав, что они оскорбляют русского царя. В «Параше Сибирячке» молодая девушка приходит пешком из Сибири в столицу и, упав на колени перед царицей, вымаливает у нее прощение отцу.

Сам Полевой, будучи умным человеком, не мог не понимать слабости своих пьес. В 1842 году в письме к брату он писал: «Я радовался не успеху «Елены» («Елены Глинской». — Ю. Д.), не

созданию ее, ибо знал и знаю, что она глупа и пелепа, и я не хотел даже и отдавать ее, хотел съечь, но только одна крайность заставила меня отдать ее на сцену, и — я радовался, что ее приняли»⁶⁴.

Пьесы Полевого, которые он писал с неизмеримой быстротой, представляли собой нагромождение эффектов, иногда им самим придуманных, чаще заимствованных у других авторов. В его пьесах много сцен и лиц, не имеющих отношения к сюжету, но необходимых для создания эффектных ситуаций. Действующие лица либо злодеи с душами черными, как у дьяволов, либо же они кротки, как ангелы. Переходы героев от одного состояния к другому часто совсем не оправданы.

Пьесы Полевого рассчитаны на нетребовательного зрителя. Например, в пьесе «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» есть, кажется, все, что может отозваться в душе масленичного посетителя театра: и удалой казак Ермак Тимофеевич, и его разгульная вольница, и Волга-матушка, и Сибирь — золотое дно, и битвы, и шаманы, и разбойники, и подьячие, и ишталы, и гром, и пушечные выстрелы, и песни — «Вниз по матушке по Волге» и «Шепуми ты, мати зеленая дубравушка».

Цензура продолжала внимательно присматриваться к сочинениям Полевого; и для этого имелись основания. Выступая как верноподданнический драматург, Полевой в то же время по-прежнему полагал, что главная сила России, ее будущее — это купечество. По его мнению, оно, а не вырождающееся дворянство заслуживает правительственной поддержки. Царь должен опираться на буржуазию, а не на дворянство. Понимая слабость русской буржуазии, Полевой ищет для нее покровительства у монархии. Он работает перед нею, но в то же время далеко не лестно отзываясь об аристократии и вообще о дворянстве. В пьесах Полевого все положительные персонажи принадлежат либо к людям купеческого звания, либо к ремесленникам. Что же касается дворян и чиновников, то они обычно предстают как персонажи отрицательные. В пьесе «Смерть или честь», например, слесарь Гюг Бидерман вступает за честь своей сестры, оклеветанной дворянином. В страстных монологах Гюг отстаивает достоинство простых людей.

Полевой сам с горечью признавал, что «долговечность не удел его сочинений»⁶⁵. Он видел, что его драматургия не принимается передовой критикой. Себя он пытался утешить тем, что его вещи нравятся широкой публике. Да, это верно, именитые Тит Титычи, приезжавшие в театр чаще всего на масленицу или на святки, не жалели ладоней, когда купец или даже ремесленник выражал свои «патриотические» чувства. Они от души смеялись над проделками чиновников — «крапивного семени», как их называли в народе. Но Полевого чем дальше, тем меньше удовлетворяли подобные восторги, он все горестнее признавал свое творческое падение. Такова была расплата за измену художника своим идеалам.

Если драматические жанры в данный период шире всего были представлены на театральной афише романтическими пьесами и мелодрамами, то среди жанров комедийных предпочтение отдается водевилю, буквально заполонившему сцену.

Причину, по которой водевиль пользовался особым покровительством тех, кто определял в николаевское царствование репертуарную политику, с циничной откровенностью сформулировал Р. М. Зотов на страницах болгаринской «Северной пчелы»: «К чему нам в театре плакать и терзаться, когда и настоящая ежедневная наша жизнь глядит так угрюмо и неласково; чаще хмурится, чем улыбается; более печалит, чем радует! К чему смотреть вам на эти драмы с их воплями, страданиями и неестественными криками, когда у вас есть такая прекрасная вещь — водевиль»⁶⁶.

Многочисленные водевильные авторы, по большей части бездарные, редко выходили за пределы привычного круга ситуаций, основанных на *qui pro quo* — на комических недоразумениях: лакея принимали за барина; ревнивый муж узнавал об амурных делах... чужой жены; почтенный супруг путал этажи и попадал из-за этого в двусмысленное положение; кредиторы требовали денег не с того, кто им был должен. Существовал набор переходящих из пьесы в пьесу персонажей: ревнивые и в то же время доверчивые мужья, чаще всего чиновники; молодые легкомысленные жены; старые сварливые жены; brave гусары; добродушные богатые дядюшки, придурковатые провинциалы; старые девы с неноснейшими характерами. Водевильное остроумие основывалось более всего на каламбурах, часто весьма натянутых. Например: «Вчера занял я место в телеге у одного сливочника, который вез сюда сыр и масло. Сначала все было хорошо, и я как сыр в масле катался. А так около полудня, как пошло жарить, так я думал — точно пирожок в масле зажарюсь».

В водевиле «Сборы на Невский проспект» С. Ольхина (1828) некая госпожа Простина приехала из деревни в Петербург, наняла себе горничную, вставила зубы, надела накладные волосы, нарядилась по моде. Приезжает ее муж, горничная уговорила его купить модный плащ и шляпу и отправиться гулять на Невский проспект. Перед тем как выйти из дома, он в прихожей любуется на себя в зеркало. Входит жена, они не узнают друг друга, любезничают как незнакомцы и вместе отправляются гулять.

Белинский резко критиковал подобные водевили, подчеркивая, что они идейно убоги, а художественно беспомощны. «Во-первых, они по большей части суть переделки французских водевилей, следовательно, куплеты, остроты, смешные положения, завязка и развязка — все готово, умеете только воспользоваться. И что ж выходит? Эта легкость, естественность, живость, которые невольно увлекали и тешили ваше воображение во французском водевиле, эта острота, эти милые глупости, это кокетство таланта, эта игра

ума, эти гримасы фантазии, словом, все это исчезает в русской копии, а остается одна тяжеловатость, неловкость, неестественность, натянутость, два-три каламбура, два-три экивока — и больше ничего. Не будем строги к нашим водевилистам, не будем требовать от них особенной живости, большого остроумия, но можем ли мы не требовать от них естественности и здравого смысла? Здравый смысл особенно вещь очень нужная: без него и водевилю так же нельзя обойтись, как драме или комедии»⁶⁷.

Белинский не отрицал, однако, водевиля как жанра, ибо «и он может быть художественным произведением, когда верно изображает характер *домашней* жизни того или другого народа, со всеми ее мелочами и странностями... водевиль пародирует жизнь низшую, жизнь, так сказать, домашнюю, семейную, и человека и общества, подбирает крохи, падающие со стола *высшей* драмы. Он относится к сей последней точно так же, как *эпиграмма* относится к *сатире*; он не хохочет яростно над жизнью, но строит ей рожи, не бичует ее, а гримасничает над нею; наконец, это ни больше, ни меньше, как экспромт на какой-нибудь житейский случай... Наша русская жизнь может доставить истинному таланту неистощимый рудник материалов для *народного водевиля* и, говорю, для одного только водевиля, больше ни для чего...»⁶⁸.

В 30-е годы к водевилям начинают все чаще обращаться авторы, принадлежащие к демократическим слоям общества, это актеры Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, Н. И. Куликов, П. Г. Григорьев, П. И. Григорьев, журналист Ф. А. Кони, театральный чиновник П. С. Федоров и другие.

В водевилях этих литераторов, отлично знающих законы сцены, появляются и новые герои и новые ситуации, в них гораздо колоритнее рисуется русский, обычно городской, иногда простонародный быт. Правда, и эти водевилисты обращаются к переводам с французского, но часто они заимствуют только сюжетную канву.

В водевилях 30—40-х годов появляются купец-самодур, загулявший купчик, чиновники, актеры, журналисты. Характерно, если в водевиле действует знатный дворянин или крупный чиновник, то он почти всегда показывается если не сатирически, то, во всяком случае, иронически. Подлинными же героями водевилей чаще всего оказываются маленькие чиновники, ремесленники («Булочная, или Петербургский немец» П. Каратыгина), актеры («Дочь русского актера» П. И. Григорьева, «Лев Гурыч Синичкин» Ленского). Водевилисты иногда затрагивают общественные язвы — взяточничество, тунеядство, галломанию, неуважение к человеку. В некоторых водевилях звучит, хотя и приглушенно, даже антикрепостническая тема («Сентябрьская ночь» П. Каратыгина). Особенно явственно эта тема слышится у Некрасова, в молодости (под псевдонимом Перепельский) отдавшего дань водевилю.

Следует заметить, что водевилисты, даже принадлежавшие к различным кругам, как правило, были далеки от радикальных

общественных позиций. Профессиональные остроумцы, они попадали и на Гоголя, и на Белинского, и на Щепкина, и на всю «натуральную школу». И все же, рассчитывая на успех у демократического зрителя, наиболее талантливые водевилисты сами попадали под влияние той самой «натуральной школы», над которой они нередко смеялись в своих произведениях.

По форме водевили постепенно приближаются к бытовой комедии. Если Ленского по праву называли волшебником куплетов, то другие водевилисты стихом владели слабо (особенно П. А. Каратыгин и П. Г. Григорьев), и куплеты в их пьесах занимают все меньшее место. И музыка, которую писали иногда талантливые композиторы — К. А. Кавос, А. И. Верстовский, А. А. Лябьев, А. Е. Варламов, — играет при постановках водевилей все меньшую роль. Отстывает на задний план и любовная интрига. Погоня за приданым, а не за сердцем — вот что оказывается главной пружиной, двигающей сюжеты водевилей.

Многие водевильные герои вопреки невзгодам, обрушивающимся на них, сохраняют оптимизм, веру в жизнь. Иные из них по водевильному эксцентричны, но, стоит к ним присмотреться внимательно, и обнаружится, что за нелепой подчас паружностью бьется живое и страдающее человеческое сердце. Оказывается, то, что вначале представлялось смешным, на самом деле драматично. Так, тема маленького человека сближает некоторые водевили с тематикой «Шинели» Гоголя и повестей Пушкина. С особенной силой эта тема русского водевиля раскроется в игре великого русского актера А. Е. Мартынова.

Не случайно к водевилям начинает внимательно присматриваться цензура, требуя удаления всего, что хоть в малой степени кажется ей подозрительным.

Остановимся вкратце на творчестве наиболее популярных и талантливых водевилистов.

Дмитрий Тимофеевич Ленский (Воробьев, 1805—1860)⁶⁹ родился в купеческой семье и окончил Коммерческую академию, но его увлек театр, и он стал актером. В Малом театре он занял довольно заметное место, играл роли молодых героев, хотя, по общему мнению, не отличался большим актерским дарованием, его игре не хватало непринужденности. Ленский прославился как автор-водевилист. Его лучшее детище, «Лев Гурыч Синичкин», относится к числу образцовых произведений этого жанра и до сих пор не сходит со сцены.

Ленский начал как переводчик стихов Беранже. Потом он переводил французские водевили, дополняя их весьма острыми куплетами. Многие куплеты, написанные Ленским, получили большую известность, их перепечатавали даже в сборниках народных песен.

Писал водевили Ленский быстро и написал их много. Уже в 1835 году в Москве вышел первый сборник «Оперы и водевили,

Переводы с французского Дмитрия Ленского» в двух частях. В 1836 году вышли еще две части.

Большинство водевилей Ленского не поднимаются над общим уровнем, но есть у него произведения талантливые, заслуживающие быть отмеченными.

В 1840 году Ленский написал один из лучших своих водевилей, «Павел Степанович Мочалов в провинции». Пьеса переносила зрителей в атмосферу провинциального театра. Драматург ярко изобразил быт этого театра, осмеял характерные для провинциальных актеров сценические штампы. Но в пьесе есть и лирическая тема, в ней показана подлинная любовь актера к своему искусству. Колоритен образ антрепренера Чудаковского с его вечной присказкой «своих не выручил», все время опасющегося за сборы. Его племянница Маша училась в Воронеже у портнихи и влюбилась в сидельца табачной лавки Клопикова, который ради нее пошел в актеры. Теперь Клопиков играет трагические роли, используя всевозможные штампы. Комична сцена, в которой Клопиков, не зная, что перед ним приехавший на гастроли великий Мочалов, учит его играть на сцене на манер провинциальных трагиков:

Вот я вам дам сейчас урок,
Учитесь и перенимайте:
Во-первых — руки в потолок,
И шире ноздри раздувайте...
Сейчас уж видно, что герой!
Смотрите, брови как играют...
В трагедиях, почтенный мой,
Не то что ходят — выступают!

Еще ярче жизнь провинциального театра раскрывается в водевиле «Лев Гурыч Синичкин».

Этот знаменитый водевиль впервые был сыгран в Москве 3 ноября 1839 года в бенефис танцовщицы Ворониной-Ивановой. Современник писал: «Мы не помним, чтобы на московской сцене какая-нибудь пьеса имела такой колоссальный успех, как «Лев Гурыч Синичкин»⁷⁰.

Автор зло высмеивает барское покровительство «искусству», а вернее — хорошему актрисам. Он показывает актерские интриги, беспринципность антрепренера, премьерство. Но главная тема пьесы, раскрываемая в образах старого актера Синичкина и его дочери Лизы, — беззаветная любовь к искусству. Рядом с этой высокой и чистой привязанностью к театру особенно пошлым казались «покровители» искусства — князь Ветринский, граф Зефилов и те, кому они покровительствовали, — антрепренер Пустославцев, актеры Сурмилова, Напойкин, Налимов, драматический писатель Борзиков.

В большинстве персонажей этой пьесы, как и положено в водевиле, олицетворена какая-то одна гиперболизированная черта. Сами фамилии — Зефилов, Борзиков, Ветринский, Пустославцев — говорят о существовании тех, кто эти фамилии носит. Но в пьесе есть

один настоящий характер — это сам Синичкин. Он умен, хитер, пронырлив, хорошо знает людей вообще и особенно людей театра. В нем сочетаются любовь к искусству и к дочери, вера в ее талант и горячее стремление во что бы то ни стало добиться, чтобы дочь стала актрисой. Синичкин знает, что может рассчитывать только на собственную энергию. Победа Синичкина вызывала горячее сочувствие демократического зрителя. Это была моральная победа простого человека.

Куплеты у Ленского обычно появляются в самый напряженный момент действия, они становятся формой лирических излияний героев, их раздумий о жизни и об искусстве. Вырванные из контекста, куплеты много теряют в своей эмоциональной силе, но в водевиле они производят большее впечатление.

С водевилями Ленского соперничали водевили Федора Алексеевича Кони (1809—1879)⁷¹. Кони — выходец из зажиточной купеческой семьи, окончил медицинский факультет Петербургского университета, преподавал в 1-м кадетском корпусе. Это был человек разносторонне образованный: переводчик, историк театра, журналист, издатель, драматург. Он оказывал покровительство молодому Некрасову, печатая в своем журнале его первые произведения.

Кони перевел и сам написал немало водевилей — «Карета», «Муж всех жен», «Девушка-гусар», «Муж в камине, а жена в гостях», «Студент, артист, хорист и аферист», «Иван Савельич», «Женишок-горбунок», «Титулярные советники в домашнем быту», «В тихом омуте черти водятся» и другие. Есть у него и слабые водевили, с плоскими остротами и невыразительными куплетами. Так, о водевиле «Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета» (1834) Белинский писал, что это «пошлый фарс не только без мысли, но даже и без смысла»⁷². Но лучшие пьесы Кони выдвигают его в число талантливых водевилистов.

Пожалуй, более всего Кони удавались водевили-обозрения. Он наполнял их злободневными остротами, сатирическими куплетами, забавными каламбурами. В водевиле «Титулярные советники в домашнем быту» есть, например, такие куплеты о помещике:

В деревнях своих затеял
Он премножество чудес:
На полях табак посеял
И на уголь рубит лес.
Не жалея пота, крови,
В паровой своей печи
Варит сахар из моркови,
Гонит водку из гречи.

Сколько помещиков в действительной жизни пыталось перевести свои хозяйства на буржуазный путь развития, но, не имея ни опыта, ни знаний, ни энергии, терпели провал. Все эти их затеи требовали и пота и крови от крепостных крестьян и в конце концов окончательно их разорвали.

Можно не сомневаться, что у публики райка имели успех куплеты, начинающиеся словами: «Лихо барин мой дерется...» В этих куплетах слуга, крепостной человек, давал своему барину весьма нелестную характеристику, называя его «запивохом» и «головорезом».

В водевиле «Страсть сочинять, или Вот разбойник» в куплетах осмеивались мелодраматические приемы в театральных постановках.

Кинжалы и яды —
Вот наши отрады!
Все виды смертей:
Удары мечей
И казнь палачей,
И когти чертей.
Жалеть не должны мы,
Пусть будут казнимы,
Душмы, давимы
Все лица тотчас!
Чем больше у нас
Погибнет народа,
Чем больше потеха,
Тем больше успеха,
Тем больше дохода.

Справедливо принято считать лучшим водевилем Кони «Петербургские квартиры» (1840). Чиновник Афанасий Гаврилович Щекоткин получает повышение по службе и решает с помощью комиссионера Присыпочки переменить квартиру. Осмотр различных квартир его героем дает драматургу повод для сатирических зарисовок. В частности, под именем Авдула Авдеевича Задорина Кони вывел продажного литературного доносчика Ф. В. Булгарина. Прототип легко угадывался в куплетах Задорина:

Нынче с каждого две шкуры
Всякий силится содрать,
Отчего с литературы
Мне оброков не взымать?
Я в газету облекаю
Свою личность, как в броню,
Деньги с книжников взымаю,
А чур не дал, разбраню.

При постановке водевиля в театре эта сцена была снята.

Драматург зло издевается над чиновниками, купцами, комиссионерами. Не случайно этот водевиль высоко оценил Белинский.

Петр Андреевич Каратыгин (1805—1879) — выходец из известной театральной семьи, брат актера-трагика В. А. Каратыгина. Он окончил Петербургское театральное училище и служил в театре, выступая главным образом в эпизодических ролях. Среди них лучшая — Загорецкий в «Горе от ума». Хорошо ему удавались роли забитых, безропотных людей. Это был острохарактерный актер, склонный к известной преувеличенности в жестах, речи, во всем сценическом поведении. В 1832—1838 годах Каратыгин

заведовал драматическими классами Петербургского театрального училища, он помог А. Е. Мартынову найти свое место в театре. Наконец, Каратыгин — автор интересных воспоминаний о театре своего времени ⁷³.

Каратыгин, особенно в зрелые годы, был человеком консервативных и политических и эстетических убеждений. Он недостоин нападал на Белинского, Гоголя, Мочалова, позже категорически не принял драматургии Островского. Но человек он был талантливый, наблюдательный, остроумный, желчный; не жаловал он и представителей бюрократического мира, продажных журналистов, полицию. Герои водевилей Каратыгина обычно олицетворяют здравый смысл обывателя, но этот здравый смысл вступает в решительный конфликт с порядками, введенными в России.

Каратыгин, как и другие его коллеги-водевилисты, писал оригинальные пьесы и переводил с французского. Он изобретательно выбирал место действия для своих пьес, дающее возможность создавать жанровые картины, перенося действие то в станционную комнату, то в подъезд театра, то в книжную лавку, то в булочную. Любил Каратыгин каламбуры, весьма неприятные, но вызывающие смех в зале: «Хозяин пришел, я вошел, она вышла, а что же вышло? Она выходит за него замуж». «Он просит ее руки — это из рук вон».

Большой успех имел его водевиль «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони» (1838). Полевой писал о нем: «Водевиль так мило расшалился, обрисовал такие портреты с натуры, задел и маленьких чиновников, и купчиков, и немцев, вывел на сцену и театральный кассу, и капелдинеров, и извозчиков, и франтиков — и все, что было в театре, расхохоталось, и никогда еще, кажется, резвый шалун не имел у нас успеха столь решительного и блестящего» ⁷⁴.

Наиболее интересны водевили Каратыгина «Жена и зонтик» или «Расстроенный настройщик» (1836), «Дом на Петербургской стороне» (1838), «Булочная, или Петербургский немец» (1843).

В «Жене и зонтике» сюжет основан на традиционной водевильной путанице. У настройщика роялей Педалья сбежала жена, одновременно он потерял зонтик. Он постоянно путает оба эти события. Но по мере развития действия Педаль вызывал все чаще не смех, а сочувствие. Перед нами маленький и до того забытый человек, что всякое нарушение раз навсегда принятого порядка доводит его буквально до умопомрачения. Уход жены для него страшен в первую очередь потому, что нарушился привычный уклад жизни. Комедия оборачивается драмой забытого существа.

Не менее драматичен по своей сути водевиль «Булочная, или Петербургский немец». В нем, конечно по-водевильному, изображен быт петербургских ремесленников и мелких чиновников. Карлуша — подмастерье в булочной Клейстера, человек недалекий, но добрый — получает от жизни одни щелчки. Он вырастал в фигуру драматическую, особенно когда его играл Мартынов.

Уже писалось, что Каратыгин позволял себе нападки на пьесы Гоголя, находя их грубыми и натуралистическими. Перечитывая водевили Каратыгина, нетрудно, однако, убедиться, что он до известной степени сам оказывался под влиянием гоголевской школы. Во многих водевилях Каратыгина сатирическое начало совмещается с лирическим, за смешной внешностью и нелепыми поступками его персонажей нередко скрывается легко ранимое и страдающее сердце.

К жанру бытовой комедии приближаются водевили Петра Ивановича Григорьева (1806—1871) — «Актер и музыкант» (1830), «Брат за брата, или Нет правила без исключения» (1830), «Родственники, или Покойник-то не умер» (1837), «Три отца в магазине», «Герои преферанса», и особенно лучший григорьевский водевиль «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» (1848). Большим успехом у зрителей Александринского театра пользовался его водевиль «Дочь русского актера», в котором Мартынов с блеском играл роль старого актера Лисичкина.

Из водевилей Петра Григорьевича Григорьева (1807—1854) наиболее был популярен «Филатка и Мирошка, или Четыре жениха и одна невеста» (1831). Это пошлый фарс о добрых господах и глупых мужиках. Решается он в плане, близком к балаганным представлениям, к народному Петрушке, но без сатирической и демократической направленности последних. В водевиле были хоть и бездарные, но верноподданнические стихи, и поэтому он нравился Николаю I. Издевка над деревенской серостью и тупостью была по душе антидемократической части зрительного зала. Писал Григорьев и другие водевили с этими же персонажами — «Еще Филатка и Мирошка», «Филатка, возвратившийся из путешествия», «Филатка на Литовской ярмарке».

Выступал как водевилист под псевдонимом Перепельский и Николай Алексеевич Некрасов⁷⁵. Приехав в 1838 году в Петербург для занятий литературой, Некрасов попытал свои силы и в водевиле. Его первый водевиль «Шила в мешке не утаишь, девушку под замком не удержишь» был поставлен на сцене Александринского театра 24 апреля 1841 года. Через неделю был исполнен другой его водевиль — «Феоклист Онуфрнич Боб, или Муж не в своей тарелке». Сюжет третьего водевиля — «Вот что значит влюбиться в актрису» — анекдот из жизни знаменитой французской актрисы Дюмениль. Все эти произведения, представлявшие собой переделки с французского, если и поднимались, то не намного над общим уровнем.

Лучшие водевили Некрасова — «Актер» (1841) и «Петербургский ростовщик» (1845). По жанру это так называемые «водевили с переодеванием»: в них один актер появляется в разных ролях, что давало ему возможность продемонстрировать свое мастерство внешнего перевоплощения. В частности, в «Актере» роли актера провинциального театра, старьевщика, продавца фигурок и будущей тещи с блеском играл знаменитый мастер острохарак-

терного внешнего рисунка роли В. В. Самойлов. В «Актере» автор встает на защиту честного труженика, гордящегося своим званием деятеля сцены. В этом водевиле высмеивается грубый и заносчивый помещик Кочергин, для которого театр — не более чем балаган, а актеры только шуты. В прямом столкновении с помещиком актер одерживал нравственную победу.

В «Петербургском ростовщике» драматург очень сочувственно изобразил петербургских бедняков. В то же время отвратительным скаредом рисует он ростовщика Лоскуткова, безжалостно обиравшего своих жертв. В самом непривлекательном виде выведен и важный барин Ростомахов.

Таким образом, при всей ограниченности водевилей, при том, что в своей массе они были антихудожественны, а иногда и реакционны, нельзя не видеть, что лучшие пьесы этого жанра затрагивали злободневные вопросы, выводили на сцену современных персонажей, в большей или меньшей степени сближались с «натуральной школой».

Водевиль обычно игрался живо, весело, напористо, без углубления в психологическую сущность образа. От актера водевили требовали большой музыкальности, пластической выразительности, умения танцевать. Зачастую водевильные актеры умели сами на ходу сочинять злободневные каламбуры, импровизировать. На премьере «Льва Гурыча Синичкина» в Москве роль Лизы играла Репина. И вот, восхваляя свою дочь, Синичкин — Живокини заявлял, что она сыграет «не хуже Репиной самой». Актер водевила постоянно непосредственно общался со зрительным залом, вводил, так сказать, зрителей в атмосферу пьесы, искал у них прямого одобрения поступкам своих героев.

6

Хотя водевиль по мере эволюции его на русской сцене и без влияния «натуральной школы» приближался к воспроизведению реального русского быта, все же не этому жанру было под силу обнажить кричащие противоречия тогдашнего русского общества. Это могла сделать лишь высокая сатирическая комедия. Это сделал Гоголь.

Однако без «Горя от ума», по справедливому замечанию Белинского, «Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины»⁷⁶.

Появление «Горя от ума» на петербургской и московской сцене в 1831 году, уже после смерти автора и после стольких лет цензурного запрета, вновь вызвало споры вокруг грибоедовской комедии.

Тогда же некий литератор, скрывший свое имя за литерой S, выпустил отдельной брошюрой «философско-умозрительное рассуждение» под недвусмысленным заголовком: «Горе от ума, произ-

водящего всеобщий революционный дух». В этой брошюре утверждалось, что «умничание» отклоняет от истинного пути, приводит к желанию нелепой свободы, которую стараются добыть революциями, а революции оканчиваются варварством. И S заканчивал свое сочинение прямой угрозой:

Образумьтесь, сумасшедшие умники,
Или вам будет горе от ума⁷⁷.

В 1832 году, то есть всего через восемь лет после окончания «Горя от ума» И. В. Киреевский утверждал в рецензии на московскую постановку, опубликованной журналом «Европеец», что «оригиналы тех портретов, которые начертал Грибоедов, уже давно не составляют большинства московского общества», что «уже сама Москва смотрит на них как на редкость, как на любопытные развалины другого мира», хотя и признавал, что «главный характер московского общества вообще не переменялся. Философия Фамусова и теперь еще кружит нам головы»⁷⁸.

Журнал «Библиотека для чтения» в 1836 году повторяет, по существу, доводы А. И. Писарева, который выступил против грибоедовской комедии в «Вестнике Европы» еще в 1825 году, укрывшись под псевдонимом Пилад Белугин. Критик «Библиотеки для чтения» пытается уверить читателей в том, что «Горе от ума» ложно рисует жизнь, что это «карикатура, а не верное изображение нравов, ряд картин, а не изучение сердца человеческого, фантастический очерк, а не поэтический этюд общества»⁷⁹. Заметим, кстати, что вскоре то же самое станут говорить о гоголевских «Ревизоре» и «Женитьбе».

Несколько лет спустя тот же журнал утверждал, что Грибоедов написал свою комедию «в минуты личного огорчения, в которые никогда не должно писать комедий, одушевив ее тайною досадою, чувством столь враждебным веселости... Бомарше находился именно в таком же расположении духа, когда писал «Свадьбу Фигаро». Критик считает, что в пьесе нет занимательности, отсутствует интрига и все это в совокупности не дает возможности отнести ее к числу подлинных комедий⁸⁰.

Все эти попытки принизить достоинства грибоедовской комедии были явно несостоятельны. Она пользовалась громадным успехом у публики и получила самую высокую оценку передовой критики.

Белинский — правда, в пору своего увлечения гегелевской идеей «примирения с действительностью» — считал, что «Горе от ума» — «сатира, а не комедия: сатира же не может быть художественным произведением»⁸¹. И поэтому, не отрицая отдельных высоких достоинств грибоедовской комедии, все же ставил ее ниже «Ревизора». Но уже в начале 40-х годов Белинский оценит «Горе от ума» «как произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума», в котором «и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — все насквозь

проникнуто глубокою истинною русской действительности». «Нужен гениальный талант, — добавляет критик, — чтобы продолжать с успехом начатое Грибоедовым дело: меч Ахилла под силу только Аяксам и Одиссеям»⁸².

Таким гениальным талантом, продолжившим в новых исторических условиях дело Грибоедова, был Гоголь.

Николай Васильевич Гоголь⁸³ с юности интересовался театром. Еще обучаясь в нежинской гимназии, он, по словам одного из его однокашников, Базели, сочинил какую-то пьесу; когда ее поставили, то зрители буквально надрывались от смеха. Рукопись этой пьесы безвозвратно потеряна, и сейчас трудно сказать, не принял ли молодой Базели пьесу Гоголя-отца за пьесу Гоголя-сына. Но несомненно другое: играя комические роли в любительских школьных спектаклях, Гоголь имел большой успех; в частности, он ярко исполнял роль Еремеевны из «Недоросля» Фонвизина.

Позже Гоголь думал об актерской карьере. Секретарь дирекции императорских театров Н. Мундт рассказывал, что в 1830 или в 1831 году к нему явился тогда еще никому не известный Гоголь и попросил определить в труппу театра. Экзаменовал Гоголя инспектор драматической труппы А. И. Храповицкий. Он считал себя знатоком театра, но принадлежал к сторонникам старинной манеры игры, полагая, что подлинный актер должен читать роли нараспев, с завываниями и всхлипываниями. Гоголь, по-видимому, читал в другой манере, к тому же ему не хватало профессиональной подготовки. В театр Гоголя не приняли, но надо думать, его это не слишком огорчило, — уже тогда он больше думал о поприще драматурга.

Аксаков вспоминал о своем разговоре с молодым Гоголем. Речь зашла о Загоскине. «Гоголь хвалил его за веселость, но сказал, что он не то пишет, что следует, особенно для театра. Я легкомысленно возразил, что у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно, гладко, прилично и пусто, что —

...даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой,—

но Гоголь посмотрел на меня как-то значительно и сказал, что «это неправда, что комизм кроется везде, что, живя среди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его»... Из последующих слов я заметил, что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее»⁸⁴.

Действительно, Гоголь все больше думал о комедии. 8 декабря 1832 года П. А. Плетнев писал В. А. Жуковскому: «У Гоголя вертится на уме комедия. Не знаю, разродится ли он ею нынешней зимой; но я ожидаю в этом роде от него необыкновенного совершенства»⁸⁵. Сам Гоголь писал 20 февраля 1833 года М. П. Погодину: «...я помешался на комедии. Она, когда я был в Москве, в

дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей, но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: «Владимир 3-ей степени», и сколько злости! смеху! соли!..»⁸⁶

Свою первую комедию Гоголь задумывал как сатирическую, и именно сатирическая направленность комедии оказалась едва ли не главной причиной, по которой он отказался от ее продолжения. Гоголь почувствовал, что «перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит»⁸⁷.

От пьесы сохранились четыре сцены: «Утро чиновника», «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок» («Собачкин»). Первую из сцен Гоголь набросал в записной книжке в 1832 году, отредактировал ее в 1835-м и напечатал в журнале «Современник» в 1836-м, изменив при этом по требованию цензуры название «Утро чиновника» на «Утро делового человека». Все отрывки были опубликованы в 1842 году в Собрании его сочинений.

В центре пьесы «Владимир 3-ей степени» драматург собирался поставить чиновника Барсукова (Бурдюкова) — мошенника и карьериста, добивающегося получения ордена «Владимира 3-ей степени». Стремлению Барсукова получить орден препятствуют другие чиновники, а также его брат, пострадавший из-за подделки духовного завещания. Не получив ордена, он сходит с ума. Теперь в видениях он представляется самому себе в виде ордена. В пьесе развивалась и другая интрига: некая Марья Александровна собиралась выгодно женить своего великовозрастного сына Мишу, в этом ей помогал проходимец Собачкин.

Работая над «Владимиром 3-ей степени», Гоголь пришел к выводу: «Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время»⁸⁸. Именно доказательством этой «вечной истины» и должна была стать комедия, так и не завершенная молодым драматургом в предвидении неминуемого цензурного запрета.

Летом 1834 года Гоголь начал преподавать всеобщую историю в Петербургском университете. В процессе подготовки к лекциям у него возник замысел трагедии из англо-саксонской истории. Главный герой пьесы «Альфред» — идеальный монарх, борющийся с вельможами и возрождающий свою страну при поддержке крестьян. Но скоро Гоголь почувствовал, что создаваемая им картина носит откровенно идиллический характер, и он, покинув университет, бросил на половине второго акта и работу над трагедией.

7 октября 1835 года Гоголь обращается к Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию»⁸⁹. И уже значительно позже, в «Авторской исповеди», Гоголь расскажет, что сюжет «Ревизора» подсказал ему Пушкин.

Гоголь писал «Ревизора» с увлечением и ждал большого успеха от постановки. «Да здравствует комедия! — восклицал он в письме к Погодину от 6 декабря 1835 года. — Одну наконец решаюсь давать на театр, прикажу переписывать экземпляр для того, чтобы послать к тебе в Москву, вместе с просьбою предупредить кого следует по этой части»⁹⁰.

«Ревизора» по ходатайству В. А. Жуковского и М. Ю. Виельгорского прочел Николай I, пьеса у него не вызвала возражений. Царь не понял ее сатирического смысла, решив, что в пьесе рассматривается анекдотическое происшествие в одном из уездных городов, что здесь речь идет об отдельных злоупотреблениях чиновников, которых неизбежно постигает рука правосудия; в этом смысле и была понята фигура жандарма, извещающего о прибытии настоящего ревизора.

Пьесу передали в цензуру, где она, получив «высочайшее одобрение», естественно, прошла очень легко. Цензуровавшие пьесу для сцены Е. И. Ольдекоп и для печати профессор А. В. Никитенко вымарывали только отдельные выражения, касающиеся религии.

Премьера «Ревизора» состоялась на сцене Александринского театра 19 апреля 1836 года. На премьере присутствовало высшее общество во главе с царем. Но Гоголь, не дождавшись конца спектакля, уехал из театра. Кроме Сосницкого, игравшего городничего, остальные актеры не удовлетворили его. Гоголь, создавший сатирическую комедию, увидел, что представление сворачивает на привычную тропу водевиля, что спектакль распадается на разрозненные сцены, что Хлестаков изображается как шаблонный комический персонаж.

Правда, первоначальная редакция «Ревизора» давала актерам, не уловившим сути комедии, некоторый повод для водевильного истолкования отдельных сцен. Продолжая работать над текстом комедии, Гоголь последовательно устранял чисто водевильные эпизоды и каламбуры, добиваясь лаконизма, оттачивал каждую реплику. И хотя в окончательной редакции пьесы, появившейся в 1842 году в издании Сочинений Гоголя, было много существенных переделок и дополнений (в частности, вставлено знаменитое обращение городничего к публике: «Чему смеетесь!..»), на сцене вплоть до 1870 года «Ревизор» продолжал идти по тексту, пропущенному цензурой в 1836 году.

«Делайте, что хотите, с моей пьесой, — писал драматург Щепкину через десять дней после петербургской премьеры, — но я не стану хлопотать о ней... Действие, произведенное ею, было большое и шумное. Все против меня»⁹¹.

На премьере уже в антракте слышался негодующий шепот: «*Mauvais genre*»*. По ходу действия раздавались аплодисменты, но, когда спектакль кончился, никто не захолопал. Наступила ми-

* Дурной тон (*франц.*).

вута полной растерянности. «В этой пьесе всем досталось, а больше всего мне», — вставая со своего места, произнес Николай, до которого на спектакле, хоть отчасти, дошел истинный смысл пьесы. «Ну стоило ли ехать смотреть такую глупую фарсу?» — изрек министр финансов Канкрин. Но большинство зрителей отлично поняло, что это далеко не «глупая фарса». Прав был Герцен, писавший: «Иностранцу трудно понять, какое огромное влияние имела у нас театральная постановка «Ревизора», этой пьесы, потерпевшей полное фиаско в Париже. У нас своим смехом и рукоплесканиями публика выражала протест против тупой и придирчивой администрации, против грабительской полиции и всеобщего «malgoverno» *⁹².

Руководство постановкой «Ревизора» было поручено чиновнику дирекции А. И. Храповицкому, но на репетициях присутствовал и Гоголь, делая при этом некоторые поправки в тексте. Репетиции шли плохо. Главное, что почти все актеры растерялись: привыкнув к стандартным водевильным маскам, они никак не могли приспособиться к живым гоголевским лицам. С подготовкой премьеры спешили. Гоголь просил провести хотя бы одну генеральную репетицию в костюмах и в декорациях, но ему в этом отказали, заявив, что это не в обычаях театра и что актеры и без того знают свое дело. Единственно, чего добился драматург, так это замены роскошной обстановки в первом акте в доме городничего на скромную, с добавлением канарейки в клетке и бутылей на окне. И еще он переделал актера Афанасьева, игравшего роль Осипа, заменив на нем ливрею с галунами на кафтан театрального ламповщика.

Из исполнителей публике понравились Сосницкий в роли городничего и Афанасьев — Осип. Н. О. Дюр, игравший Хлестакова, вместо «пустейшего малого без царя в голове» изобразил типичного «водевильного шалуна». И все же в некоторых эпизодах жизнь во всей ее правде возникала на сцене. В четвертом действии, как вспоминает П. В. Анненков, присутствовавший на премьерe, «смех по временам еще перелетал из конца зала в другой, но это был как-то робкий смех, тотчас же и пропадавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что написал комедию, другие за то, что виден талант в некоторых сценах, простая публика — за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: «Это невозможность, клевета и фарс» ⁹³.

25 мая 1836 года «Ревизор» пошел в Москве. Как пишет исследователь, «с тупым равнодушием, если не с затаенным нерас-

* Дурного правления (*итал.*).

положением, отнеслись представители московской дирекции к постановке «Ревизора» на сцену»⁹⁴. Современники говорили, что спектакль был срететирован наскоро, как какой-нибудь незамысловатый водевиль. Из актеров выделялись Щепкин — городничий, Степанов — Ляпкин-Тяпкин и Орлов — Осип. Остальные актеры не поняли значительности и новизны авторского замысла. Особенно неудовлетворителен был Ленский в роли Хлестакова, трактовавший его в той же водевильной манере, что и Дюр. На премьере публика громко смеялась, но большого успеха тем не менее «Ревизор» не имел.

Итак, постановки «Ревизора» и в Петербурге и в Москве в целом нельзя признать удачными. Давление водевильной традиции, отсутствие ансамбля, неумение большинства актеров проникнуть в сущность гоголевских образов — все это приводило к тому, что сатирическая комедия во многом решалась как фарс. Но даже при этих условиях до публики доходила высокая правда гоголевской сатиры.

Вокруг «Ревизора» разгорелись жаркие споры. Первым в «Северной пчеле» начал полемику Булгарин. Он заявил, что все изображенное в «Ревизоре» — ложь: Гоголь основал свою пьесу не на сходстве или правдоподобию, но на неверности и несбыточности. Нет и не может быть на земле, убеждал Булгарин, таких городов, какой изобразил Гоголь. Ну, а как быть со взяточничеством? Ведь оно в России процветало, и этого не мог отрицать даже автор «Северной пчелы»: «У нас, как и везде, как во Франции и в Англии, есть злоупотребления, ибо они сопряжены с природою человеческою». Раз злоупотребления порождены не социальными причинами, раз они в порядке вещей, то остается только примириться с ними. Прикидываясь пуристом, Булгарин с возмущением писал, что «теперь порядочный лакей не скажет: «суг воняет, чай воняет рыбой», а скажет: «дурно пахнет, пахнет рыбой». Ни один писатель со вкусом не напишет: «Ковыряет пальцем в зубах». Ни один комик не заставит свое действующее лицо вытаскивать из зубов мясо, и говорить об этом с публикою: «Совершенно, как деревянная кора, ничем вытащить нельзя». Булгарин утверждал, что «Ревизор» не высокая комедия, а презабавный фарс, в роде Мольерова фарса «Скапиновы обманы»⁹⁵.

Критик «Библиотеки для чтения» пошел еще дальше. По его мнению, «Ревизор» выходит за пределы самого грубого фарса, это просто старый, всем надоевший анекдот. Исходя из принятого водевильного стандарта, критик советует Гоголю ввести в комедию еще одно лицо — женщину, в которую Хлестаков был бы влюблен; тогда Марья Антоновна начала бы ревновать, и пьеса пошла бы по обычному водевильному руслу⁹⁶.

Вернувшись к оценке «Ревизора» несколько лет спустя, Булгарин дает комедии Гоголя еще более уничижительную характеристику, утверждая, что в ней нет «во-первых, никакого вымысла и завязки; во-вторых, нет характеров; в-третьих, нет натуры; в-

четвертых, нет языка; в-пятых, нет ни идей, ни чувства, то есть нет ничего, что составляет высокое создание»⁹⁷.

Театральная администрация предприняла попытку нейтрализовать впечатление, производимое «Ревизором». На сцене Александринского и Малого театров была поставлена пьеса «Настоящий ревизор», она являлась как бы продолжением гоголевского «Ревизора». В этой пьесе подлинный ревизор ведет через своего секретаря переговоры с городничим. Сам же он, выдавая себя за пристава Рулева, ухаживает за Марьей Антоновной. На балу, который давали по случаю его с ней помолвки, мнимый Рулев открывает свое настоящее имя и звание. Городничего он отстраняет от должности, чиновникам предлагает подать в отставку; Хлестакова, которого вернули в город, отправляют прапорщиком в один из дальних гарнизонов; Землянику отдают под суд. Таким образом, автор пьесы тщится доказать, что в самодержавной России порок неминуемо наказывается. На премьере бездарному «Настоящему ревизору» публика шикала, но пьесе некоторое время упорно продолжали сохранять в репертуаре.

Несмотря ни на что, «Ревизор» шел все с большим успехом, особенно в московском Малом театре. В конце концов даже «Северная пчела» оказалась вынужденной признать: «После незабвенного Грибоедова один Гоголь дал нам настоящую русскую комедию в «Ревизоре», и публика долгое время не уставала наполнять залу Александринского театра, когда играли эту пьесу»⁹⁸. Правда, это запоздалое признание понадобилось болгаринской газете лишь для того, чтобы, сохранив видимость объективности, придать больше весу попытке обрушиться на следующую комедию Гоголя «Женитьба».

Но у «Ревизора» имелись не только враги, но и горячие защитники. Уже в год премьеры чуткий критик «Молвы» разъяснил принципиальное новаторство «Ревизора». Рецензия была опубликована в № 8 «Молвы» за 1836 года без подписи, но есть основания предполагать, что автором ее был Белинский. Критик писал о Гоголе: «Его оригинальный взгляд на вещи, его умение схватывать черты характеров, налагать на них печать типизма, его неистощимый юмор — все это дает нам право надеяться, что театр наш скоро воскреснет, скажем более — что мы будем иметь свой национальный театр, который будет нас угощать не насильственными кривляньями на чужой манер, не заемным остроумием, не уродливыми переделками, а художественным представлением нашей общественной жизни; что мы будем хлопать не восковым фигурам с размалеванными лицами, а живым созданиям с лицами оригинальными, которых, увидевши раз, никогда нельзя забыть. Да, г. Гоголю принадлежит этот подвиг, и мы уверены, что он в силах его выполнить»⁹⁹.

Высоко была оценена комедия Гоголя и в журнале «Московский наблюдатель». По мнению рецензента, именно Гоголь, подняв в своей пьесе насущные вопросы, вывел комедию из разряда

второстепенных жанров, утвердил ее в одном ряду с трагедией и драмой¹⁰⁰.

Критик «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» Петр Серебряный утверждал, что Гоголь «бесподобно рисует сцены уездные, людей среднего и низшего достатка», он высоко оценил язык драматурга, признал, что автор нигде не отходит от природы¹⁰¹.

С тем, что «Ревизор» — замечательное художественное произведение, соглашается и журнал «Современник», редактировавшийся тогда Пушкиным. Возражая тем, кто возмущался простонародностью языка пьесы, Вяземский писал: «Тут автор не суфлер действующих лиц, не он подсказывает им свои выражения: автор стенограф»¹⁰².

Но самую глубокую и точную оценку «Ревизора» дал Белинский, правда, спустя несколько лет после появления пьесы на сцене. Белинский увидел в гоголевском произведении не комедию, а скорее трагедию русской жизни. И он пояснил свою мысль: по понятиям городничего, «быть генералом — ...значит чваниться и павлиниться перед низшими и видеть перед собою их унижение и проч., и проч. ... Представьте же себе такого человека, действительно, генералом... захочется ли вам смеяться?»¹⁰³

«Ревизор» вызвал столь ожесточенную полемику именно потому, что сатирическое жало пьесы направлялось против самого существа самодержавного строя. И, как всегда бывает в подобных случаях, спор эстетический перерастал в спор идеологический. «Ревизор» своей смелой критикой всего темного, косного, нечестного помогал прогрессивным силам в их борьбе с самодержавно-крепостническим строем.

Как же отнесся к ожесточенным спорам вокруг комедии сам автор? «Ревизор» сыгран, — читаем мы в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору», — и у меня на душе так смутно, так странно... чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня»¹⁰⁴. И дело было не только в том, что большинство актеров не поняло сатирической сущности пьесы и играло ее по водевильным штампам. Гоголь сам испугался своего создания. Вынесенное на суд сотен людей, оно ему самому показало весь ужас российской действительности. Писатель, стремившийся, чтобы его пьеса помогла исправить, изменить положение вещей в России, увидел, что исправить ничего нельзя, что надо ломать весь существующий общественный строй. Это и ужаснуло писателя, далекого от революционных идеалов. Это и привело его позже, в пору духовного кризиса, к попытке переосмыслить свою сатиру в нравственно-мистическом духе, чему, как известно, решительно воспротивился Щепкин.

После постановки «Ревизора» Гоголь довольно долго не выпускал новых пьес. В 1839 году он отредактировал перевод пьесы Мольера «Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут же-

ной» для бенефиса Щепкина. В 1840 году он отредактировал для Щепкина перевод комедии Дж. Жиро «Дядька в затруднительном положении».

В 1842 году Гоголь ставит последнюю точку в комедии «Женитьба» и отдает ее в театр. Любитель искусства из «Театрального разъезда» говорит: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь»¹⁰⁵. Именно этот мотив находит свое воплощение в «Женитьбе», сюжет которой именно и движет «денежный капитал» и «выгодная женитьба».

В первоначальном наброске пьесы действие происходило в деревне: разбитная помещица Авдотья Гавриловна посылала некую Марфу (Феклу) Фоминишну на ярмарку, чтобы та присмотрела для нее жениха.

Значительно позже в «Авторской исповеди» Гоголь писал, что в первых своих сочинениях он прежде всего стремился придумать что-нибудь смешное, выдумывал смешные лица и характеры, ставя их мысленно в самые смешные положения. Это целиком относится и к «Женихам» (так первоначально называлась пьеса), где много было чисто комических приемов.

В 1835 году Гоголь читал комедию на квартире у Погодина. Слушатели смеялись, но после окончания чтения комедия не встретила общего одобрения. Наоборот, иные считали пьесу несерьезной, не затрагивающей важных вопросов жизни. С этим мнением согласился и Гоголь. 29 апреля 1836 года он сообщил Щепкину: «Комедию мою, читанную мною вам в Москве, под заглавием «Женитьба», я теперь переделал и переправил, и она несколько похожа теперь на что-нибудь путное. Я ее назначаю таким образом, чтобы она шла вам и Сосницкому в бенефис здесь и в Москве, что, кажется, случается в одно время года. Стало быть, вы можете адресоваться к Сосницкому, которому я ее вручу»¹⁰⁶. Но 30 мая того же года Сосницкий писал Щепкину: «Женитьбу» ты раньше осени не получишь: Н. В. ее взял переделать... Он берет комедию с собою и месяца через два ее вышлет»¹⁰⁷.

Как же изменял и совершенствовал комедию Гоголь? Кое-что он выбросил из нее по цензурным соображениям. Но главное, что заботило Гоголя,— превращение комедии положений в комедию характеров.

Гоголь представляет дворян и служащих и неслужащих, с предельной убедительностью показывая их полную социальную никчемность. Все они, за исключением Кочкарева, выступающего в роли свата, хотят жениться. Один хочет жениться из-за денежной выгоды, другой — просто так, от скуки, а третий вообще не знает, чего он хочет. Кочкарев — человек энергичный, но вся его энергия направлена на решение пустых и ничтожных задач. Гоголь показывает, однако, совсем не безобидных персонажей, он зло высмеивает паразитический образ жизни этих недалеких и ничтожных людей, кичащихся своим дворянством. Гоголь прибегает

к гиперболе, потому что ему важно в каждой фигуре — Жевакине, Анучкине, Подколесине, Кочкареве, Яичнице — сконцентрировать и показать пороки целого класса. И показать их так выпукло, чтобы каждый мог их рассмотреть.

Цензурное ведомство стояло на страже офицерского сословия и, конечно, не разрешило бы вывести офицеров в дурацком виде. Вероятно, поэтому Жевакин и Анучкин — отставные. Но эти образы написаны столь жизненно правдиво, что совершенно очевидно: служа в армии и во флоте, они были такими же ничтожными бездельниками и невеждами.

Экзекутор Яичница берет без зазрения совести взятки и с правого и с виноватого, для него деньги — это все. Подколесин — человек вялый и нерешительный, а ведь он служит в правительственном учреждении. Какая могла быть польза от подобного типа!

В конце пьесы купчиха Арина Пантелеймоновна в сердцах произносила такой монолог, обращаясь к Кочкареву: «Да вы после этого подлец, коли вы честный человек. Осрамить перед всем миром девушку! Я мужичка, да не сделаю этого. А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!»

Белинский в 1843 году выступил на страницах «Отечественных записок» с разъяснением художественной и общественной ценности комедии. «Сколько юмора, — писал он, — какой язык, какие характеры, какая типическая верность натуре!»¹⁰⁸

Цензура разрешила играть пьесу, но сделала несколько купюр. Фраза свахи: «Все святые говорили по-русски» — была снята. Фамилию Онучкина было предложено изменить: цензору показалось неприличным, что фамилия дворянина, отставного пехотного офицера, происходит от слова онучи. Была вычеркнута и фраза Арины Пантелеймоновны: «Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!»

«Женитьба» впервые пошла в Петербурге 9 декабря 1842 года, в бенефис Сосницкого. Ее постановка вызвала бурю. На одном из представлений Булгарин «демонстративно громко воскликнул: «Это из рук вон... представлять этакую мерзость публично. Тьфу!» — и он несколько раз энергически плюнул... кроме Булгарина и многие другие из публики плевались...»¹⁰⁹

На первый спектакль вместе с дочерью приехал Николай I, но они уехали, не досмотрев даже первого акта. Большого успеха спектакль не имел. Как пишет Вольф в «Хронике петербургских театров», «в первое представление раздалось даже легкое шиканье»¹¹⁰. Белинский сразу же после премьеры писал Боткину: «Я сейчас из театра. «Женитьба» пала и ошкана. Играна была гнусно и подло, Сосницкий не знал даже роли. Превосходно играла Сосницкая (невесту), и очень, очень был недурен Мартынов (Подколесин); остальное все — верх гнусности. Теперь враги Го голя пируют»¹¹¹. Актеры, воспитанные по преимуществу на воде-

виле и на салонной комедии, не сумели разобраться в принципиально новых для них характерах Гоголя и верно их воплотить.

Реакционная критика встретила комедию в штыки: «Где автор нашел такую природу? Откуда он выкопал этих чиновников?»¹¹² — риторически вопрошал критик из «Северной пчелы». «Скажите, где видел г. Гоголь чиновничий мир, который выставил в своей новой комедии?»¹¹³ — лицемерно недоумевал другой критик.

5 февраля 1843 года в бенефис Щепкина пьеса была поставлена в Москве. В репетициях принимал участие Аксаков, и он, сколько мог, старался, чтобы пьеса была понята и актерами и зрителями. Газета «Московские ведомости», в общем, высоко оценивает спектакль¹¹⁴. Лучше других была Кавалерова в роли свахи. Но роли Подколесина и Кочкарева Щепкину и Живокини не вполне удалась. Щепкин по своему темпераменту не мог играть людей безвольных и вялых, а Живокини все время прибегал к привычным для него фарсам. Позже они поменялись ролями, и спектакль от этого выиграл.

В 1842 году Гоголь закончил еще одну комедию — «Игроки» (премьера состоялась в Москве 5 февраля 1843 года, в Петербурге — 26 апреля 1843 года). Над этой комедией Гоголь работал в течение нескольких лет. Здесь тема власти денег также является главенствующей.

Цензура не сумела разобраться в сути этой пьесы. В своем рапорте цензор писал: «Быт фальшивых игроков, их шутки, их правила выставлены во всей наготе. Все действующие лица — шулера. Оттого пьеса очень грязна. С другой стороны, пьеса может быть полезна, открывая плутни шулеров, представляя целую историю шулерства и внушая к нему отвращение»¹¹⁵. На основании этого рапорта «Игроков» разрешили, однако предложили по возможности убрать «грязные выражения».

На спектакле в Москве хорошо играли Ф. П. Усачев — Глоатотца и П. М. Садовский — Замухрышкина, а в Петербурге В. В. Самойлов — Швохнева и П. А. Каратыгин — Замухрышкина. Но в общем и в том и в другом театрах успеха спектакль не имел. Раздумывая о причинах этого, Белинский писал: «Литература наша, хотя и медленно, но все же идет вперед, а театр давно уже остановился на одном месте»¹¹⁶. Подходя к «Игрокам» как к обычному водевилю, многие зрители упрекали автора за отсутствие женских ролей и любовной интриги. Как всегда, глумливую рецензию напечатала газета «Северная пчела»: «Недавно «Женитьба», теперь «Игроки»... Это сущее несчастье! Нам пришла в голову довольно странная мысль. Не сердит ли за что-нибудь г. Гоголь на нашу литературу, на театр, на зрителей, и не с досады ли, в виде мистификации, угощает нас подобными пьесами?»¹¹⁷

Щепкину во время гастролей в Петербурге удалось добиться разрешения на постановку «Тяжбы» в свой бенефис. Премьера состоялась 27 сентября 1844 года. Играли Щепкин и Мартынов.

Первый с изумительной верностью обрисовал ограниченного помещика-степняка, а второй точно передал характер петербургского чиновника. Как свидетельствовал Белинский, комическая сцена «Тяжба» была с восторгом принята публикой¹¹⁸. Вокруг «Тяжбы» завязалась полемика. Часть критиков, соглашаясь, что «Тяжба» была превосходно прочитана Щепкиным и Мартыновым, не находила в пьесе ни интереса, ни сценического достоинства. В свою очередь «Литературная газета» доказывала, что «одна эта мимолетная сцена стоит десятка многоактных комедий»¹¹⁹.

Рассказ о связях Гоголя с театром будет неполон, если не коснуться инсценировок его произведений, также шедших на сцене.

9 января 1833 года в бенефис П. А. Каратыгина пошел «Вечер на хуторе близ Диканьки» — интермедия-водевиль в одном действии. Для интермедии использовалась музыка Кавоса, написанная для «Казака-стихотворца». Костюмы были совершенно условны, играли небрежно. Интереснее благодаря талантливому исполнению роли Чуба Щепкиным эта же инсценировка была поставлена в Москве. По свидетельству Н. В. Станкевича, московская постановка пользовалась большим успехом у публики.

В 1842 году актер, режиссер и драматург Н. И. Куликов инсценировал и в свой бенефис поставил «Мертвые души». Инсценировка вышла малоудовлетворительной, характеры оказались обедненными, все было переименовано на водевильный лад. Белинский писал, что такие постановки возмущают душу. Конечно, это была очевидная спекуляция на популярном произведении. Узнав об этой постановке, Гоголь потребовал ее снятия.

В 1842 году Гоголь закончил «Театральный разъезд после представления новой комедии». Эта необычная пьеса, содержащая размышления самого автора о театре вообще и о комедии в частности, одновременно представляет собой своего рода социологическое исследование театральной публики. Сталкивая зрителей разного звания и положения в обществе, Гоголь показывает самое различное отношение к театру. Одни рассматривают театр как место веселого времяпрепровождения, другие же видят в нем высокую школу нравственного воспитания. В уста Автора пьесы Гоголь несомненно вкладывает собственные мысли о комедии: «...никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех... Он был благороден, потому что решился выступить, несмотря на то, что доставил обидное прозвание комику — прозвание холодного эгоиста и заставил даже усумниться в присутствии нежных движений души его. Никто не вступился за этот смех. Я комик, я служил ему честно, и потому должен стать его заступником. Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей; но тот смех. ко-

торый весь излетает из светлой природы человека,— излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без пронзающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека. Презренное и ничтожное, мимо которого он равнодушно проходит всякий день, не возросло бы перед ним в такой страшной, почти карикатурной силе, и он не вскрикнул бы, содрогаясь: «неужели есть такие люди?» тогда как, по собственному сознанию его, бывают хуже люди. Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел»¹²⁰.

Для Гоголя театр — «великая школа, глубоко его назначение: он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой и полезный урок и при блеске торжественного освещения, при громе музыки показывает смешное привычек и пороков или высокотрогательное достоинств и возвышенных чувств человека»¹²¹. Именно с позиций такого понимания роли театра выступал Гоголь против современных низкопробных мелодрам и водевилей, рассматривая их как «незаконнорожденных детей литературы», уводящих театр от важнейших проблем современности. Театру, утверждал Гоголь, нужна «величая трагедия, вдыхающая невольно высокие ощущения в согласные сердца» зрителей. И комедия — «верный список общества, движущегося пред нами, комедия, строго обдуманная, производящая глубиной своей иронии смех,— не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою острою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом»¹²².

По мере творческого созревания Гоголя, по верному определению А. А. Григорьева, «...все суровее и суровее смотрел он на жизнь, все смелее и смелее разоблачал человеческое во имя идеала»¹²³. Гоголь хотел, чтобы его произведения вызвали единодушное волнение в зрительном зале, чтобы все зрители понимали, где скрывается порок, и стремились к его уничтожению. Гоголь на протяжении всей жизни оставался горячим приверженцем комедии, комедиографом по призванию.

В «Театральном разезде после представления новой комедии» Второй любитель искусства говорит: «Но разве положительное и отрицательное не может послужить той же цели? Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль? В руках искусного врача и холодная и горячая вода лечит с равным успехом одни и те же болезни. В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному»¹²⁴.

Гоголь выступал как горячий сторонник русской комедии. «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»¹²⁵ — восклицал он в статье «Петербургские записки 1836 года», опубликованной в журнале «Современник». Эту художественную программу и воплотил он в своих комедиях.

Новый репертуар, и прежде всего пьесы Гоголя, требовали и новых форм их исполнения, художников нового типа. Переходя к анализу актерского искусства, мы попытаемся показать, как происходил в театре процесс утверждения сценического реализма.



ГЛАВА ВТОРАЯ
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1

В спектаклях той поры, как и в прежние годы, кроме основной многоактной пьесы в начале и в конце представления шли одноактные пьесы, чаще всего водевили. Иногда водевили заменялись дивертисментами, в которых выступали декламаторы, певцы, исполнители танцев и куплетов. Перед началом представления и в антрактах играла музыка, иногда ее подбирали из старых произведений, иногда сочиняли заново. Антрактовую музыку писали многие известные композиторы, в том числе Алябьев, Верстовский, Варламов и другие.

Театр рассматриваемого периода был по преимуществу театром драматурга и актера. Ансамбля, то есть подчинения всех участников спектакля определенной идее, в театре, как правило, не достигали, а чаще всего и не добивались. Однако эстетическая потребность в художественной цельности спектакля уже в эту пору созревает, и театральная критика эту потребность все чаще выражает. Так, критик «Молвы» констатирует в 1831 году: «...недостаток совокупности (ensemble) в игре — неисправимое зло нашего театра»¹. На отсутствие ансамбля постоянно указывал Белинский. По его убеждению, «полное сценическое очарование возможно только под условием естественности представления, происходящей сколько от искусства, столько и от ансамбля игры»².

Обязанности режиссера сводились главным образом к административным функциям, близким к тем, которые в нынешнем театре выполняет помощник режиссера. В 1833 году журнал «Сын отечества» опубликовал перевод извлечения из книги «Code théâtral», касающейся и режиссуры, где сказано, что режиссер «имеет непосредственный надзор за труппой», что он «дополнение директора»; режиссер «назначает, по предварительному соглашению с директором, репетиции, позволяет или запрещает вход за кулисы не принадлежащим к театру»³. В режиссеры по большей части шли малоталантливые, но работоспособные и дисциплинированные актеры.

Точные мизансцены на репетициях не устанавливались, взаимодействия друг с другом, как правило, актеры на репетициях не искали, репетировали вполтона по тетрадкам, некоторые же и на спектаклях не знали как следует своих ролей. В результате на спектаклях, особенно на первых представлениях, актеры нередко терялись, прибегали к отсебятинам, жались к кулисам, оставляя всю центральную часть сцены совершенно пустой.

Участники массовых сцен механически выполняли свои обязанности, даже не вдумываясь в то, что они делают. Рецензент писал, что участники массовки были «такие же зрители, как мы, смотревшие на сцену»⁴. В спектакле петербургского театра «Керим Гирей, крымский хан» Шаховского (инсценировка пушкинского «Бахчисарайского фонтана») у воинов, как отмечает рецензент «Молвы», не было даже тени раболепия и страха перед грозным повелителем. Что же касается сцены в польском замке, то ее участницы и участники больше напоминали девиц и молодых из русского хора, чем польских панов и паненок, которыми им надлежало быть⁵.

В лучших спектаклях все же достигалась известная сыгранность труппы. Главные роли играли лучшие актеры труппы, отлично друг друга знавшие, привыкшие друг к другу, умевшие найти общий тон, установить верные взаимоотношения. Кроме того, обычно исполнитель центральной роли принимал на себя обязанности руководителя постановки, разъяснял другим актерам пьесу и согласовывал их действия на сцене. Особенно успешно такую «актерскую режиссуру» осуществлял Щепкин.

С особой остротой выдвигает перед театром проблему ансамбля утверждение в репертуаре реалистических произведений, и прежде пьес Грибоедова и Гоголя.

В мелодрамах, в пьесах Шиллера и даже Шекспира внимание зрителей сосредоточивалось на игре актера, исполнявшего центральную роль. Белинский писал: «Когда дают драму — московская публика смотрит Мочалова, не думая о драме и, как будто не замечая других артистов, участвующих в ней. Для нее драма — Шекспира или г. Полевого, все равно — есть не произведение искусства, существующее *по себе и для себя*, а средство для Мочалова *показать себя*»⁶.

Совсем другие задачи вставали перед театром при постановках пьес Грибоедова и особенно Гоголя. Эти пьесы требовали глубокого освоения принципа сценического реализма. Не монолог и не диалог главных героев, как это было у А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, В. А. Озерова, даже у Шиллера и Шекспира, а общее взаимодействие всех персонажей — вот что отличает эту драматургию. «Ревизор» строился на своеобразном хоровом принципе, не случайно впоследствии Гоголь назовет первого актера — организатора спектакля — хоровождем. Герой его комедии — как бы вся совокупность действующих лиц. «Наши комики,— писал Гоголь о Фонвизине и Грибоедове,— двинулись общественной причиною,

а не собственною, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги. Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки»⁷. И ансамблевое построение — не формальная особенность гоголевской драматургии, но органическое следствие идейно-эстетических принципов писателя. В предшествовавшей драматургии второстепенные персонажи рисовались в пьесах чаще всего схематично. У Грибоедова и Гоголя каждая роль — характер, независимо от ее объема. «Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба», «Игроки» требовали ансамблевого исполнения.

Гоголь в своих высказываниях о театральном искусстве указывает на необходимость для актера вначале понять идею пьесы, затем идею роли, а потом уже заняться разработкой деталей. «Умный актер,— пишет Гоголь,— прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли... должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове»⁸. Все «частности и разные мелкие принадлежности... суть не более как краски, которые нужно класть уже тогда, когда рисунок сочинен и сделан верно»⁹. По существу, это целая программа, направленная против поверхностной характерности и внешнего жанризма.

Гоголь придавал большое значение репетиции как коллективному творческому процессу, как координации действий всех участников спектакля. «Только один истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта делается видною и живою для всех актеров; один он может слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возможна пьеса явиться в полном совершенстве своем перед публикою»¹⁰. Гоголь считал недостаточной подготовку роли дома, без согласования со всей труппой. Он настаивал на том, чтобы пьеса выучивалась сообща и роль сама собой запоминалась в процессе репетиций; чтобы актер, окруженный партнерами, «невольно от одного соприкосновения с ними, слышал верный тон своей роли»¹¹.

Гоголь считал необходимым добиваться гармонического звучания спектакля, поэтому он и требует, чтобы первый актер «решился публично, перед глазами всей публики сыграть сам по порядку одну за другой все второстепенные роли, дабы оставить живые образцы второстепенным актерам, которые заучивают свои роли по мертвым образцам, дошедшим до них по какому-то темному преданию...»¹². В то же время Гоголь требовал даже от статистов умения создавать индивидуализированные художественные образы. О немой сцене в «Ревизоре» он писал: «Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их

характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов»¹³. В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» Гоголь говорил о финальной сцене, что «не дурно первому актеру оставить на время свою позу и посмотреть самому несколько раз на эту картину в качестве зрителя для того, чтобы видеть, что нужно ослабить, усилить, смягчить, дабы вышла картина естественнее... Чтобы завязалась группа ловче и непринужденней, всего лучше поручить художнику, умеющему сочинять группы, сделать рисунок...»¹⁴. Возражая рутинерам, противящимся любому посягательству на пресловутую «свободу творчества» актера, Гоголь писал: «Таланта не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега; напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны. И в данной ему позе чувствующий актер может выразить все»¹⁵.

Гоголь считает, что драматический спектакль должен отличаться той же стройностью, что и музыкальное произведение: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели налюбимейшая опера»¹⁶.

Высказывания Гоголя о необходимости единой организующей творческой роли первого актера труппы (режиссера) при постановке спектакля находили отклик у Белинского и других передовых представителей эстетической мысли, но в театральной практике они еще не могли быть реализованы в полной мере. Известно, что постановки «Ревизора», «Женитьбы», «Игроков» во многом не удовлетворяли, прежде всего из-за отсутствия ансамбля. И все же именно эти пьесы, как и пошедшее раньше «Горе от ума», выдвинув новые требования, способствовали постепенному формированию принципов режиссерского искусства.

Утверждение реалистического метода оказывало свое воздействие и на театральные художников.

До 30-х годов декорации были по большей части кулисные, в эти же годы появились павильоны, создававшие более правдоподобную, интимную бытовую атмосферу. Рецензент «Молвы» специально говорит о павильоне в связи с постановкой в 1832 году оперы-водевиля Шаховского «Женщина-лунатик». «Круглая комната в «Женщине-лунатике», без разреза боковых кулис и с потолком, есть приятная новость на сцене. Выгоды этого способа, особенно на нашем Большом театре, весьма важны: для глаз обман полный; закулисных лиц и сцен никому не видно; и, что всего важнее, несравненно слышнее все, даже негромкие разговоры действующих лиц на сцене»¹⁷.

Театры располагали определенным набором павильонов, которые устанавливались для того или другого спектакля. Специаль-

ные декорации для драматических спектаклей заказывали чрезвычайно редко.

В Петербурге должность штатного декоратора с 1834 по 1879 год занимал Андрей Адамович Роллер (1805—1891). Он работал помощником машиниста сцены в театрах Мюнхена, Вены и Берлина и находился под сильным влиянием немецких декораторов-романтиков К. Гроппиуса и К. Шинкеля. Роллер был талантливым и изобретательным театральным механиком. Как художник, он писал декорации, пышные и эффектные, но далекие от реального быта. Его декорации были роскошны не только в тех случаях, когда он изображал дворцы, но и когда воспроизводил хижины поселян. Эти декорации подходили к условным балетам, но уже при оформлении опер М. И. Глинки или А. С. Даргомыжского явно обнаруживался разрыв между реалистической музыкой и сценическим оформлением. Русская тема вообще менее всегда удавалась художнику, и, обращаясь к произведениям на русские сюжеты, он обычно терпел неудачи.

В Москве обязанности главного декоратора исполнял Карл Браун, о котором Аксаков писал: «Вот артист, которым московский театр по справедливости может гордиться!»¹⁸ Браун работал в той же манере, что и Роллер. Вот как, по описанию рецензента, он оформил чертоги Амфитриды в спектакле «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини». Галереи в разных направлениях, составленные из лазуревых столбов, украшенные кораллами и раковинами, серебристые каскады, льющиеся с разных сторон, множество драгоценных камней и раковин, лежащих грудками, и, наконец, морские волны, носящиеся вверху театра, все это составляло эффектное зрелище, роскошную картину из «Тысячи и одной ночи».

Но, называя этих декораторов — а у них были помощники, у Роллера — Карл Саботье, у Брауна — В. В. Баранов, надо отметить, что они в редких случаях обращались к драме, только когда ставился какой-нибудь парадный спектакль. Так, в Петербурге Карл Саботье писал новые декорации к спектаклю «Рука всевышнего отечество спасла».

Для рядовых же драматических спектаклей декорации подбирались из двенадцати комплектов павильонов, изготовленных в мастерской Гроппиуса. Эти павильоны отличались условностью и пышностью. Естественно, что при этом нарушались самые элементарные законы правдоподобия. Так, рецензируя постановку переводного водевиля «Тюрьма», критик указывал, что «декорация тюрьмы более похожа на залу знатного вельможи. Колонны, бюсты»¹⁹. Об оформлении декоратором Пино водевиля «Вот так пилули! Что в рот, то спасибо!» журнал «Москвитянин» писал: «Картины, развешанные в жилище колдуньи и в гостинице, написаны противно всем условиям декоратерного искусства; они как будто намараны на стене, тогда как рамы и картины должны бы отделяться от нее и производить оптический обман. Спросим также,

почему на боковых кулисах изображены строения готической архитектуры, а на заднем плане являлись все дома самой простой русской постройки, что совершенно противоречит одно другому. И неужели в Испании, так же как и у нас, в России, над аптекою выставляется орел, а над погребком — виноградная кисть?»²⁰

Во многих случаях явно не удовлетворяли требованию правдоподобия и костюмы. Так, в спектакле «Пожарский» М. В. Крюковского жена Пожарского появлялась на ратном поле в платье с длиннейшим шлейфом, явно не идущим к месту действия²¹. Критика справедливо порицала театр за то, что в нем можно было увидеть Дмитрия Донского, вооруженного римским мечом, Антигону — в русской фате, Отелло — в полусаложах, Аменаиду — с бриллиантовой гребенкой. Жених иногда появлялся во французском кафтане XVIII века, в напудренном парике и со шпагой на боку, а невеста оказывалась одетой по последней моде второй четверти XIX века²².

Однако по мере усиления реалистического направления в репертуаре все с большей активностью шла борьба за реализм оформления. «Горе от ума» и уж тем более «Ревизора» или «Женитьбу» просто невозможно себе представить поставленными в условных павильонах или кулисах, которыми располагал театр. Реалистические пьесы потребовали совершенно новых принципов оформления.

Известно, что для «Ревизора» изготовлялись специальные декорации и шились костюмы, и это происходило не от особого почтения к Гоголю, а потому, что даже театральные чиновники понимали, что такая пьеса не может ставиться в условном павильоне и в таких костюмах, которых никто из русских в действительной жизни никогда не носил.

И сами актеры теперь более тщательно занимаются своими костюмами. Так, актер П. Г. Степанов заказывает специальный костюм для роли Фридриха Великого, не довольствуясь теми, какие имелись в театральном гардеробе. Он же два дня сидел над изготовлением характерного парика для Тугоуховского из «Горя от ума». Большое внимание уделяют гриму и костюмам Сосницкий, Щепкин и другие актеры.

И от композиторов, работавших над музыкой для спектаклей, теперь тоже все чаще требовали, чтобы музыкальное сопровождение совпадало с существом исполняемой пьесы.

Было бы неверно утверждать, что уже в это время в театре заметны решительные изменения в режиссуре и сценическом оформлении. Традиции часто оказывались слишком сильны, и рецидивы старого продолжали сказываться до сих пор, но изменения в оформлении все-таки происходили. И совершенно несомненно, что и теоретически и практически начинают пробивать себе дорогу новые принципы сценического искусства, в первую очередь определяемые Гоголем и Щепкиным.

Драматические труппы и московского и петербургского театров отличались пестротой актерского состава. Это относится не только к дарованию артистов, но и к уровню их культуры, к степени их профессиональной подготовленности, к их социальному происхождению. Подавляющее большинство деятелей сцены, как свидетельствуют документы, принадлежало к низшим слоям общества.

Так, 28 февраля 1834 года контора императорских театров представляет сенату отпускную помщика Подушкина, данную им дворовому человеку Полиевкту Ларионовичу Шагарову, определяемому в московский театр. В другом рапорте сообщается, что 22 февраля 1837 года в московский театр приняты цеховой (то есть ремесленник) Михаил Иванов и два отпущенных дворовых Афанасий Матвеев и Иван Никаноров; Иванов и Никаноров стали актерами, а Матвеев — помощником бутафора. В 1842 году в московский театр приняты на службу из мещан: Сергей Сумароков, Павел Михайлович, Андрей Башкиров, Павел Бабовский, Федор Бардин; из цеховых — Василий Сусоев, из вольноотпущенных — Михайлов, Либавин и Федор Шустов, из питомцев Воспитательного дома Афанасий Афанасьев²³. Шли в актеры и дворяне, но их было совсем немного.

Характерно, что после окончания службы в театрах артисты не получали никаких преимуществ в дальнейшем продвижении по служебной лестнице. По существующему положению те из них, кто числился по первому разряду, имели право вступить на государственную службу, но на первый классный чин они могли рассчитывать не ранее чем по прошествии десяти лет. Покидающие театр после десятилетней службы артисты второго разряда пользовались «правами отставных придворных служителей, не достигших классных чинов»²⁴, то есть, попросту говоря, придворных лакеев.

Иные из актеров много читали, посещали университетские лекции, дружили с университетскими профессорами, учителями, врачами, студентами. Но имелись и такие, кто и русскую грамоту знал плохо. Были среди актеров люди, серьезно относящиеся к своей профессии, а были и типичные представители богемы.

Кое-кто из актеров пробовал писать, некоторые даже печатались. Назовем П. С. Мочалова и Н. Г. Цыганова. Последний известен как фольклорист, он обошел пешком многие губернии России, собирая песни; он сочинял талантливые и имеющие большой успех стихи в русском народном духе²⁵.

Уже говорилось, что из актерской среды выдвигались драматурги, в том числе талантливые и известные, такие, как Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, П. И. Григорьев.

Как правило, актеры приходили на сцену императорских театров, прослужив перед этим несколько лет в провинции и пройдя

там практическую школу либо же окончив Театральное училище в Петербурге или Москве.

Драматический класс занимал в Театральном училище второе-степенное место, главное внимание уделялось подготовке танцовщиков. В училище молодые люди обучались декламации, пению, танцам, игре на музыкальных инструментах, декорационному искусству и основам театральной техники. Нельзя сказать, чтобы обучение было поставлено образцово: учителя часто менялись, и методика преподавания не была разработана. Учеников часто «на-таскивали» на роли, заставляли механически подражать преподавателям.

Но работали в училище тогда и вдумчивые педагоги: в Петербурге — Брянский и П. Каратыгин, в Москве — Щепкин и другие. Они внимательно следили за учащимися, заботились об их культурном развитии, давали им практические профессиональные советы, поправляли их ошибки. Большую пользу получали учащиеся от участия в массовых сценах, от выступления в эпизодических ролях, оказываясь рядом с опытными и талантливыми мастерами, они обучались, так сказать, наглядно. Часто кто-нибудь из премьеров, чтобы помочь молодому человеку, сам проигрывал его роль, предлагая повторять за собой или же объясняя, как нужно ее играть.

Преподавание общеобразовательных дисциплин в училище было поставлено плохо. Как и в других учебных заведениях той поры, здесь царили казенщина и формализм. Правда, были исключения. Так, Кокошкин привлек в качестве преподавателя литературы Н. И. Надеждина, который много сделал для умственного развития учащихся.

Одним из лучших воспитательных средств в училище считались розги. А. И. Шуберт, впоследствии известная провинциальная актриса, писала, что классная дама избивала воспитанниц ребром линейки: «И я всегда ходила избитая, уши с запекшейся кровью, шея и руки в синяках. Жаловаться было нечего, битье везде было, да и всем одинаково доставалось»²⁶.

Некоторые воспитанники, обучавшиеся в старших классах, посещали университетские лекции, дружили со студентами. Для выработки дикции полагалось читать стихи — учащиеся чаще всего избирали произведения Пушкина. Бывший воспитанник Петербургского училища Л. Л. Леонидов вспоминал: «Медный всадник», «Клеветникам России», «Русалка», «Цыганы», «Борис Годунов»; всего этого мы были страстные поклонники, восторженные декламаторы, а потому январь 1837 года сильно поразил нас горестным известием о смерти всеобщего кумпра»²⁷. И в Московском училище у многих воспитанников старших классов имелись произведения Пушкина, Жуковского и «Горе от ума», переписанное от руки²⁸. Напомним, кстати, что первая попытка поставить «Горе от ума» была предпринята именно воспитанниками Петербургского театрального училища.

Среди будущих актеров были люди, тяготеющие к передовым идеалам; это плодотворно скажется в их дальнейшем творчестве.

В столичных театрах описываемой поры можно было встретить актеров различных творческих направлений; и тех, кто еще пытался придерживаться обветшалых канонов классицизма, и актеров-романтиков, и актеров, вставших на путь реализма. Но при всей пестроте картины можно обнаружить некоторые общие тенденции развития сценического искусства этого периода. Передовые люди боролись за театр как за высокоправственное учреждение, а значит, и за актера, который мог бы нести зрителям идеалы правды и добра. Отсюда и забота о том, чтобы актер умел разбираться в самых сложных перипетиях пьесы и изображаемого характера. Отсюда и борьба против выпендривной нарочитой приподнятости, против стремления к внешним эффектам, против приторной сентиментальности, подчеркнутого мелодраматизма, за правду изображения на сцене человеческих характеров.

Но понимание этой правды тоже прошло несколько этапов. В 1826 году критик, скрывшийся за литерами Я...Ъ...АГО, писал: «Дайте декламации русской то, чего нет в ней, сделайте ее натуральной и благозвучною, словом, приведите в простой и естественный разговор, оживляемый быстрым раскрытием сильных страстей и возможных чувствований... Менее маханий, менее кривляний, менее наружной важности и более внутренней силы — вот чего ожидают от нас... естественность и благородная простота суть важнейшие основания изящного; а законы здравого смысла — первое условие наслаждений вкуса»²⁹.

Но сама по себе простота еще далеко не все определяет. Если говорить о театре предшествующего, да и рассматриваемого периода, то актеры обычно ставили самих себя, так сказать, в предлагаемые обстоятельства, по существу, почти не задумываясь об образе. На сцене предстал не образ Пожарского, Дмитрия Донского или Танкреда, а актер N, одетый в соответствующий костюм и произносящий монологи. Но для «Горя от ума» или «Ревизора» такая манера игры совсем не подходила. Новая драматургия требовала от актеров перевоплощения в играемое лицо. Уже в 1830 году журнал «Северный Меркурий» упрекает некоторых актеров за то, что из «похвального усердия своего угодить публике хорошою игрою, они часто, в забывчивости, заговаривают своим голосом, не соображая оного с летами представляемого лица»³⁰.

В середине 30-х годов А. И. Булгаков пишет, что «самый легкий и обильный источник для актера есть постоянное *наблюдение и изучение оригиналов*, встречающихся на каждом шагу в обществе: он должен следить за народом, всматриваться в его причуды, странности и недостатки, вслушиваться в его беседы, мнения и разговоры. Он должен ничем не пренебрегать, ничего не упускать из виду: истинный талант может из всего извлечь пользу для своего искусства». Актер, продолжает Булгаков, «должен непременно несколько *идеализировать* материалы, найденные им в природе,

то есть должен их несколько оживить, облагородить, пересоздать в лице своем, и заимствовать из природы только те черты, которые содержат в себе нечто истинно комическое и чрезвычайно характеристическое. А для этого уже необходима некоторая степень образования»³¹.

Актер, играя на сцене, пишет другой критик, должен уметь забыть о зрителях, зрители же должны видеть не актера, а действительно представляемое им лицо³².

Если в предшествующие годы актер рассматривался по преимуществу как декламатор, то уже в 1825 году Аксаков утверждает, что только «того актера можно назвать совершенным, которого поймет и не знающий языка (представляемой пьесы) по выразительности голоса, лица, телодвижений; даже глухой — по двум последним; даже слепой — по одному первому»³³.

Все чаще говорилось о том, что актеры должны уметь создавать цельные характеры. В «Репертуаре и Пантеоне» можно было прочесть: «К несчастью, большая часть актеров стремится преимущественно к тому, чтобы передать роль с чувством, нежели к тому, чтобы создать лицо ими представляемое. Тот будет великим актером, кто, при умении воодушевиться до последней степени, всем своим существом будет изображать верно представляемое им лицо. *Актер-художник* должен быть хладнокровным наблюдателем природы человеческой. Он после может передать с одушевлением и энергией то, что наблюдал как равнодушный и мыслящий зритель»³⁴.

Но самое глубокое и точное определение существа актерского искусства дал Гоголь: «Умный актер... должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы. О частных сценах и мелочах он не должен много заботиться. Они выдут сами собою удачно и ловко, если только он не выбросит ни на минуту из головы этого гвоздя, который засел в голову его героя»³⁵. Таким образом, Гоголь требует от актера глубокого проникновения в существо образа.

Московский и петербургский театры имели своих корифеев, вокруг которых группировались все остальные актеры. Эти корифеи в значительной мере определяли идейное и стилевое направление театра. В Москве ведущими актерами были Мочалов, Щепкин, Живокини, позже на первый план выдвинулся П. М. Садовский, И. В. Самарин и С. В. Шумский. В Петербурге такое положение занимали В. А. Каратыгин, И. П. Сосницкий, в известной мере — Я. Г. Брянский; позже к ним присоединятся А. Е. Мартынов и В. В. Самойлов.

Зрители ездили в театр главным образом смотреть премьеров; другие же актеры обычно только подыгрывали корифеям.

В целом московская труппа была сильнее петербургской. В 1839 году Белинский писал Боткину: «Вообще, характер театра, как и самого Питера, плоскость. В Москве театр горист, угловат и неровен: Мочалов, Щелкин, Репина, Живокини, Самарин, Потанчиков, Орлов (Осип), даже Никифоров, Шумский, даже Орлова — это все или горы или холмы, между которыми лежат плоские долины Козловских и прочих, а в Питере все ровно, все в гармонии, все плоско»³⁶.

Различие между актерами московского и петербургского театров определялось не только своеобразием их талантов, но и тем, что московский театр в силу своего территориального и общественного положения оказывался свободнее, демократичнее, чем театр петербургский, расположенный в непосредственной близости к царскому двору.

Николай I и придворное окружение стремились прежде всего к тому, чтобы Александринский театр приобрел черты парадности, помпезности, чтобы он как можно дальше отходил от простонародности, а это приводило к тому, что и актеры, как правило, стремились к внешней эффектности, без подлинного проникновения в характеры и уж тем более без попыток критически подходить к явлениям русской жизни.

Различие между двумя столичными труппами с особой наглядностью воплотилось в двух крупнейших трагических актерах эпохи — москвиче Мочалове и петербуржце Каратыгине. Недаром Белинский назовет первого актером-плебеем, а второго — актером-аристократом.

3

Крупнейшим представителем романтического направления в русском сценическом искусстве был Павел Степанович Мочалов (1800—1848)³⁷. Будучи гениальным актером, он уловил и отразил в своем творчестве умонастроения, близкие передовым людям своего времени. Он создал на сцене образы героев, страстно отстаивающих свою честь и свободу, сохраняющих гордый и независимый дух, отказывающихся подчиниться деспотизму и предпочитающих смерть правственному компромиссу.

Наибольшие успехи Мочалова в этот период связаны с пьесами Шиллера, Шекспира и мелодрамам.

Одной из самых знаменитых ролей артиста был Жорж де Жерман в мелодраме В. Дюканжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828). Его Жорж был человеком больших чувств и страстей, не павшим применения им в окружающем его обществе и потому растрачивающим свою энергию за зеленым карточным столом.

В первом акте Жорж — Мочалов появляется юношей. Он чувствителен к малейшей лжи и легко впадает в иступление. Прав-

да, на его облике уже лежит отпечаток пережитых волнений. (Он еще мог бы исправиться, найдись только настоящая сфера для применения его могучего темперамента и не окажись возле него такого искусителя, как Вернер. Во втором явлении первого акта Жорж в роскошном костюме выбегает из игорной залы, в бешенстве и отчаянии от своего проигрыша он швыряет на пол обломок тяжелого дубового стула. Вернер успокаивает его и снова уводит в зал, а на опустевшей сцене, кажется, все еще продолжает звучать мелодический, проникающий прямо в душу, полный силы, страсти и отчаяния голос Мочалова — Жоржа.

Вершиной исполнения Мочалова был третий акт. Прошло тридцать лет. Жорж разорен и, скрываясь от кредиторов, живет со своей семьей в убогой хижине в горах. Зрители видели Жоржа страдающим, изнемогающим от нищенского существования. Бурно проведенные годы наложили на него свой отпечаток; в пятьдесят лет он выглядит жалким стариком, голос его дрожит и прерывается, взор потух. Но вдруг в какие-то моменты зрители ловили мгновенный живой взгляд, и тогда казалось, на сцене снова был прежний Жорж. И становилось ясным, что еще теплятся в нем былые страсти, еще не угас его темперамент.

Когда в хижину приходит бедняк и Жорж узнает в нем Вернера, у него мгновенно рождается жажда мести. Жорж — Мочалов с топором в руке в бешенстве бросается на злодея. Но нищета и годы укротили его, и рука, сжимающая топор, падает, не в силах нанести удар. Воспользовавшись смятением Жоржа, Вернер снова подчиняет себе его волю; он снова толкает его на преступления. В этих сценах Жорж в исполнении Мочалова напоминал человека, изнуренного лихорадкой, сознание которого как бы затуманено тяжкой болезнью. Когда Жорж узнает, что по наущению Вернера он едва не убил собственного сына, пришедшего навестить родителей, он начинает понимать, что переполнилась чаша его преступлений. Он крепко схватывает Вернера и, волоча его в горящую хижину, восклицает: «Теперь пойдем, злодей! Я от тебя не отстану! Клянусь в том адом!» В звуках голоса Мочалова чувствовалось подлинное человеческое страдание, в нем проявлялось все отчаяние Жоржа, отчаяние, порожденное нуждой и ужасом от сознания едва не совершенного страшного преступления. Осознав всю бессмысленность и преступность прожитой жизни, Жорж сам обрекал себя на смерть.

Да, преступна и ужасна была жизнь мочаловского героя. Но в нем ощущался романтический, пусть ограниченный, но все-таки бунт против мещанского благополучия. Это бунтарское начало было сильнейшей стороной исполнения Мочаловым мелодраматических ролей.

Первой ролью Мочалова в шиллеровском репертуаре был Карл Моор в «Разбойниках» (1829). Эта пьеса была и плохо переведена и сильно сокращена. Аксаков писал о спектакле, что «вся трагедия выполнена очень слабо» и «зрители приметно скучали,

несмотря на остатки сильных мест и прекрасную игру г. Мочалова в роли Карла Моора... Г-н Мочалов некоторые явления играл превосходно. В четвертом действии слова: «мой отец», или: «приведи мне его живого», «прочь, злодеи!» и в пятом: «Она моя! Любвица Карла Моора от него и умереть должна...» были сказаны неподражаемо»³⁸.

Лучшей ролью Мочалова в шиллеровском репертуаре был Фердинанд в «Коварстве и любви» (1822). Его игра в этой пьесе казалась особенно простой и естественной. В последнем акте он выходил на сцену иногда в красном расстегнутом мундире, иногда в плаще, накинутом на одно плечо, неловкий, пожимающий плечами. В таком Фердинанде не было ничего от блестящего офицера-аристократа. Но самая эта неловкость, это пожимание плечами, которые показались бы в другое время неуместными, здесь очень соответствовали его возбужденному, нервному состоянию и открывали зрителю волнение Фердинанда. Левою рукою он хватался за косяк двери, словно боясь упасть, а с правой нетерпеливо срывал перчатку зубами. Действительно, при виде такого Фердинанда Луиза могла только сказать: «Убить меня пришел он».

Три раза спрашивал Фердинанд — Мочалов Луизу, она ли писала ему письмо, и, когда слышал утвердительный ответ, он как бы цепенел, дыхание его прерывалось, в затуманенных глазах и на побледневшем лице была видна полная растерянность. Совсем тихим, упавшим голосом говорил он с Луизой. Но вслед за этим тягостным спокойствием наступало исступление: мольба, слезы отчаяния сменялись злобой, вера — негодованием, надежда — презрением. «О Луиза, Луиза, зачем ты так поступила со мной?» — одновременно спрашивал, умолял и корил чудный голос Мочалова.

Вера в людей, в искренность их чувств и поступков жила в Фердинанде. И вдруг эту веру предали. И кто же? — та девушка, которая была ему дороже всего на свете. Фердинанд возненавидел светское общество и президента за то, что они потворствуют лжи и коварству. Он проклял жизнь, но сохранил веру в правду, в справедливость, любовь, и ради их торжества он казнил любимую девушку. Зрители горячо сочувствовали мочаловскому Фердинанду, его юношеской непримиримости, его требовательности к жизни и к людям, его демократическим идеалам, сочувствовали порывам его молодых чувств. Вызов обществу ради права человека на свободу, на любовь составлял идею, пафос мочаловского исполнения.

27 ноября 1831 года на сцене Малого театра впервые целиком была поставлена комедия Грибоедова «Горе от ума». Мочалов играл в ней Чацкого. Сначала он отказывался от этой роли, считая, что он, трагический актер, не справится с ролью в комедии, что у него нет данных для того, чтобы раскрыть этот образ. Мочалов говорил своей партнерше М. Д. Львовой-Синецкой: «...я чувствую себя не в своем амплуа, не на своем месте: эта развязность Чацкого, игривая болтовня, смех, его язвительные сарказмы, блестя-

щие остротой с неподдельными веселостью и шуткой — да я никогда подобных ролей не играл и не умею играть»³⁹. И действительно, на первых спектаклях Мочалов, по свидетельству современников, не всегда удовлетворял зрителей. Но чем дальше, тем в большей мере мочаловское исполнение Чацкого приобретало ясную идейную направленность и художественную завершенность.

Игра Мочалова в «Горе от ума» нравилась далеко не всем его зрителям. Те из них, кто хотел видеть в Чацком только светского молодого человека, обиженного на то, что Софья предпочла другого, решительно не принимали исполнения артиста. Они упрекали его в отсутствии светскости, указывали, что, когда играет Мочалов, комедия кажется чересчур серьезной. Их сердило, что «в каждом его слове слышался резкий озлобленный ум и энергическое чувство»⁴⁰, ненависть к фамусовской Москве. Но именно это привлекало к Чацкому — Мочалову поклонников его таланта.

Мочалов — Чацкий видел в Софье друга, союзницу, а не просто светскую барышню с хорошеньким личиком и изящными манерами. Поэтому он воспринял разрыв с Софьей трагически. Правда, по отзывам зрителей, Мочалову не хватало лирической взволнованности, страстности в любви, которая заставила Чацкого пронестись на почтовых «сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, верст больше семисот». Вообще мочаловский Чацкий был старше, серьезнее, чем грибоедовский герой. Актер главное свое внимание обратил на гражданский пафос роли, отодвинув на второй план лирическую тему. Его Чацкий — непримиримый борец против крепостнического общества. Артист создавал образ своего современника, близкого по воззрениям к декабристам. Мочалов раскрыл политическую силу комедии, показав через своего Чацкого, что борьба с фамусовской, крепостнической действительностью не только не затихает, но, наоборот, развивается и что есть люди, ведущие такую борьбу.

Мочаловским героям часто недоставало внешнего великолепия, умения носить костюм, характерности. Мочалов был неровным актером, он легко выбивался из творческого состояния и, отлично сыграв одни сцены, проваливал другие. Но его неуравновешенные, мятущиеся, стремившиеся к свободе и искавшие правду герои, сражавшиеся не только с окружающим миром, но часто и с самим собою, были очень близки передовым людям эпохи. Они отражали ту степень напряженных поисков правды, средств борьбы против тирании, крепостничества, заблуждений и колебаний, которые были характерны для лучших людей этих трудных лет. Эти герои часто проклинали мир, в котором подавлялась человеческая личность, и они мстили этому миру, но, как бы им ни бывало тяжело, они не сдавались, всегда сохраняя гордый и непреклонный дух. Именно в это время все чаще о Мочалове стали говорить как об актере нового типа, об актере-романтике.

Хотя Мочалов имел большой успех у зрителей, в театре его

положение было далеко не легким: только немногие роли из числа тех, которые ему приходилось играть, были достойны его дарования. Ему были необходимы роли, в которых мог бы расцвести его могучий талант, и он нашел их в трагедиях Шекспира.

22 января 1837 года Мочалов сыграл Гамлета в переводе Н. А. Полевого. Русское общество переживало тяжелое время. В конце января 1837 года был убит на дуэли Пушкин. За четыре месяца до этого Чаадаев напечатал в журнале «Телескоп» «Философическое письмо», о котором Герцен писал: «Письмо» Чаадаева было своего рода последнее слово, рубеж. Это был выстрел, раздавшийся в темную ночь; тонуло ли что и возвещало свою гибель, был ли это сигнал, зов на помощь, весть об утре или о том, что его не будет,— все равно надобно было проснуться»⁴¹. Мочаловский Гамлет был созвучен этим настроениям. Его Гамлет через колебания, сомнения, борьбу с самим собой приходил к мысли о необходимости уничтожения зла и насилия; отказывался признать разумность мира лжи и тирании, боролся с этим миром со всей страстностью своей натуры.

Развернутую характеристику исполнения Мочаловым роли Гамлета дал Белинский в своей знаменитой статье «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета».

Белинский, как и многие его современники, видел в Гамлете черты людей своего поколения: «Гамлет!.. понимаете ли вы значение этого слова? — ...это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле»⁴².

У Мочалова Гамлет от природы был человеком сильным, но, воспитанный в университете на идеях гуманизма, он составил для себя идеальное представление о мире и о людях, этот мир населяющих. Вернувшись в Данию, он столкнулся с лицемерием, насилием, вероломством, развратом, царившими при дворе. Воспитанный на идеалах добра, молодой, с открытой душой, он увидел подлость, низость окружающих его людей, променявших высокое звание человека на выгодную придворную должность. Представления Гамлета о жизни и реальная жизнь оказались далеко не адекватными друг другу.

Потеря веры в людей, в идеалы, в смысл жизни лишает Гамлета душевного равновесия. Анализируя игру Мочалова, Белинский приходит к выводу, что «идея Гамлета — *слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе*. От природы Гамлет человек сильный: его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души»⁴³.

Мочалову трудно было играть в спектакле. Труппа Малого театра в своем большинстве не была подготовлена для исполнения трагедий Шекспира. «Для комедии,— писал Белинский,— у нас еще есть хотя и второстепенные, но все-таки весьма примечатель-

ные таланты, как то г-жа Репина, г. Живокини, г. Орлов, но для драмы у нас только один талант, следовательно, как скоро в том или другом явлении пьесы Мочалова нет, то публика очень законно может заняться на эти минуты частными разговорами или найти себе другой способ развлечения»⁴⁴.

На премьере роли исполняли: Клавдия — Д. Т. Козловский, Гертруды — М. Д. Львова-Синецкая, Полония — М. С. Щепкин, Офелии — П. И. Орлова, Горацио — Ф. П. Усачев, 1-го могильщика — П. Н. Орлов, 2-го могильщика — М. А. Шуберт, 1-го актера — Волков. Партнеры Мочалова, за исключением Щепкина и Орлова, не сумели раскрыть характеры своих героев. Офелия — Орлова отличалась излишней сентиментальностью. Козловский и Львова-Синецкая, король и королева, соединяли резонерство с мелодраматическими вспышками. Они скорее читали свои роли, чем создавали характеры. Участники массовых сцен из-за недостаточного числа репетиций не знали, что им делать, и с равнодушием наблюдали за происходящим. Специальных декораций для «Гамлета» не делалось.

Первая сцена с Тенью отца Гамлета прошла бледно. Раздался свисток режиссера, декорации переменились, на сцену вышли король и королева, за ними, скрестив на груди руки, следовал Гамлет — Мочалов. Глаза его были устремлены прямо на зрителей, но было понятно, что Гамлет никого и ничего не видит, что он весь погружен в свое огромное горе. Неохотными ответами на вопросы короля Мочалов как бы говорил, что окружающее не интересует Гамлета.

Начался второй акт. Гамлет вел разговор с Гильденштерном и Розенкранцем. «Стало быть, и целый свет тюрьма?» — спрашивал Розенкранц. «Разумеется, — тоном притворного хладнокровия отвечал Гамлет. — Свет просто тюрьма с разными перегородками и отделениями». И вдруг, переменяя тон, с выражением ненависти и отвращения прибавлял, махнув рукой: «Дания — самое гадкое отделение».

Дальше шел монолог Гамлета. Голос Мочалова, осанка, манеры менялись: «...он выростал и поднимался, когда говорил о красоте природы и о достоинстве человека; он был грозен и страшен, когда говорил, что земля ему кажется куском грязи, величественное небо — грудью заразительных паров, а человек... «Я не люблю человека!» — заключал он, возвысив голос...»⁴⁵.

Сцену с Полонием, извещавшим о приезде актеров, Мочалов вел нервно, излишне аффективно. Но переход от состояния притворной веселости к мрачной, угрожающей, как называет ее Белинский, «важности» был выполнен удивительно хорошо.

Наконец все уходит, Гамлет остается один.

Ничтожный я, презренный человек,
Бесчувственный — молчу, молчу, когда я знаю,
Что преступленье погубило жизнь и царство
Великого властителя, отца!..

«Весь этот монолог,— писал Белинский,— есть не что иное, как вопль, стон души, обвинение, жестокий донос, жалоба на самого себя перед лицом судящего неба...»⁴⁶.

Не удался Мочалову на первых представлениях монолог «Быть или не быть».

Но лучшей в спектакле была сцена «Мышеловка». Здесь сарказмы Гамлета наполнялись такой силой, что, по словам Белинского, «кровь леденела в жилах» у зрителей. После представления, разыгранного приезжими актерами по просьбе Гамлета, король в смятении вставал. «Огня, огня!» — кричит Полоний. Придворных точно ветром сдуло со своих мест, только Гамлет оставался сидеть на скамейке. Вдруг одним прыжком он перелетает из угла на середину сцены и, «затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота»⁴⁷.

Эта сцена, в которой Гамлет убеждался в виновности Клавдия и принимал решение отомстить ему за преступление, всегда удавалась Мочалову, хотя каждый раз он играл ее по-иному. Белинский восемь раз смотрел спектакль, и всегда Мочалов вносил в эту сцену какие-то новые детали, видимо, отвечавшие его состоянию на данном представлении. Так, на одном из представлений стихи

Был у нас в чести немало
Лев, да час его прошел —
Счастье львиное пропало,
И теперь в чести... петух!

«Мочалов произнес нараспев, задыхающимся от усталости голосом, отирая с лица пот и как бы желая разорвать на груди одежду, чтобы прохладить эту огненную грудь»⁴⁸.

В сцене с матерью Гамлет упрекал ее не только за измену его отцу, но и за оскорбление человеческого достоинства.

«И наконец,— пишет Белинский,— это болезненное напряжение души, это столкновение, эта борьба ненависти и любви, негодования и сострадания, угрозы и увещания»⁴⁹ вылились в слова:

Страшно,
За человека страшно мне!..

В последней сцене с Горацио у Гамлета — Мочалова наступало «истинное просветление и восстание павшего духа, который предчувствует скорое окончание роковой борьбы, грустит от своего предвидения, но уже не отчаивается от него, не боится его, но готов встретить его бодро и смело»⁵⁰.

Созданный Мочаловым Гамлет был активен, что не противоречило шекспировской трагедии, а только по-новому ее раскрывало. Появление Гамлета, вступающего в борьбу против зла и несправедливости, было особенно важно в период 30—40-х годов, когда многие, даже честные люди России были готовы примириться с рабской действительностью. Гамлет — Мочалов призывал их к борьбе против всей грязи и пошлости окружающей жизни.

В 1837 году Мочалов сыграл Отелло в новом переводе И. И. Панаева. И эта роль также принадлежит к числу самых значительных его созданий. Трактовка Мочаловым Отелло оказалась близкой к пушкинскому пониманию этого образа, Пушкин же считал, что Отелло от природы не ревнив — он доверчив.

Отелло — Мочалов видел в Дездемоне воплощение всего самого лучшего, что только может быть в человеке: чистоту, красоту, ум, благородство. Когда Яго его убеждает, что под ангельским ликом Дездемоны скрывается черная и коварная душа, Отелло Мочалова не сразу соглашается с доводами Яго, долго остается в убеждении, что Дездемона чиста. Но когда под давлением Яго, его неопровержимых улик он приходит к мысли, что Дездемона не та, за кого он ее принимает, он убивает ее. Ему дорога чистота мира, и тот, кто скрывает под личиной честности лживую сущность, должен погибнуть. Отелло выступает в спектакле не мстителем, а судьей, и тем большие страдания и муки он испытывает, узнав о том, что Дездемона невиновна. Отелло — Мочалов умирал с сознанием, что есть на земле правда, добро, справедливость, что они сильнее лжи и коварства.

Очень хорошо играл Мочалов сцену, в которой Отелло все больше начинал верить Яго: «Мы видели перед собою,— писал Белинский,— Отелло, великого Отелло, душу могучую и глубокую, душу, которой и блаженство и страдание проявляются в размерах громадных, беспредельных, и это черное лицо, вытянувшееся, искаженное от мук, выносимых только для Отелло, этот голос, глухой и ужасно спокойный, эта царственная поступь и величественные манеры великого человека глубоко врезались в нашу память и составили одно из лучших сокровищ, хранящихся в ней»⁵¹.

С большим успехом сыграл Мочалов роли короля Лира (1839), Ричарда III (1835). Слабее был он в роли Ромео (1841).

В день премьеры «Короля Лира» театр был наполовину пуст: в этот же день на сцене Большого театра шел балет «Дева Дуная» с участием Марии Тальони, и театральная публика спешила увидеть прославленную танцовщицу; кроме того, москвичи уже видели трагедию во время гастролей Каратыгина. Последующие спектакли шли, однако, со все возрастающим успехом. Мочалову удалось понять и раскрыть истинное содержание трагедии Шекспира.

Белинский, видевший второе представление «Короля Лира», не вполне был удовлетворен исполнением Мочалова; по его мнению, актеру не хватало на этот раз того пламенного одушевления, которое составляет отличительное качество его игры. Вместе с тем критик отмечал, что в Лире были видны «обдуманность, соображение — словом, изучение, искусство». Он отмечал «общность, целостность и отчетливость», которые отнюдь не часто бывали в игре Мочалова, и особо выделял несколько мест «истинно превосходных»⁵².

Лир у Мочалова был человеком с большим сердцем, любящим людей и верящим в них. Упоенный властью, усиленный лестью придворных, он решил, что не королевская корона и богатство, а его личные достоинства явились причиной почета и славы, которыми до сих пор так щедро дарили его подданные.

С каждой минутой становилась заметнее растерянность Лира, отрекшегося от престола; она росла по мере получения им все новых ударов со стороны близких ему людей. Эта растерянность была следствием столкновения иллюзорных представлений короля о мире с реальной действительностью. Лир познал человеческую низость, неблагодарность, коварство, жестокость, он испытал унижение, обиду и боль. Рассудок старого короля отказывался понимать происшедшее, и Лир сходил с ума.

Постигнув характер своего героя в целом, Мочалов, как всегда, некоторые сцены проводил с особым блеском.

Хотя Беллинскому не понравилась та сцена в первом акте, в которой Лир, в исступлении ударяя себя по голове, восклицал: «О Лир! Лир! Лир! стучи в эти ворота!», критики, видевшие артиста на других спектаклях, наоборот, подчеркивали большое впечатление, которое производил на них этот момент. Особенно же удалась Мочалову сцена безумия Лира.

К сожалению, П. И. Орлова, игравшая Корделию, по общему мнению, не справилась с ролью, недостаток чувства она заменяла сентиментальностью, и только в некоторые моменты ее сочувствие отцу казалось искренним.

Одновременно с Мочаловым в роли Лира в Петербурге выступал Каратыгин. Поэтому мы имеем возможность сравнить игру этих двух актеров.

Последнюю сцену с мертвой Корделией Каратыгин трактовал так: жизнь Лира кончилась вместе с жизнью Корделии. Возмездие убийце дочери отняло у него последние силы. Почти теряя сознание от слабости, он на руках выносил тело Корделии, осторожно клал его на землю и умирал, устремив взор на любимую дочь.

Совсем по-другому вел эту сцену Мочалов. Его Лир переживал последнюю вспышку силы и страсти, и эта вспышка была страшна. Упреки Лира, обращенные к небу, показывали всю глубину страданий прозревшего отца, всю ненависть недавнего короля ко лжи и лицемерию, жертвой которых пали Корделия, старый Глостер, наконец, он сам. И когда отчаяние и протест душили Мочалова и он говорил задыхающимся от страданий голосом: «Расстегните, расстегните...», становилось жутко и мороз подирал по коже⁵³.

Участница спектакля П. И. Орлова, игравшая роль Корделии и с Мочаловым и с Каратыгиным, так описывает эту сцену, сравнивая двух исполнителей: «В последнем действии, когда ее (Корделию. — Ю. Д.) задушат в тюрьме и отец выносит ее на руках, я спросила Василия Андреевича (Каратыгина), как это сделать, чтобы ему удобней было нести меня, такую большую, хотя очень худую. Он сказал: «Только станьте на стул перед выходом, и я

легко снесу вас». Правда, взял он меня, как ребенка, поперек, и из нас составила весьма некрасивая фигура: он прямо длинный, а я вкось длинная. Да еще мне не сказали, а сама я не догадалась снять крахмальные юбки из-под белого атласного платья со шлейфом. Зато с Мочаловым это было устроено так ловко и красиво, что художники жалели, не имея возможности срисовать. Мочалов брал тоже со стула, только под талию, а другой рукой ниже, так что налево — моя голова с распущенными волосами, а направо шлейф белого платья доставал до полу, и небольшой ростом, но сильный Павел Степанович меня вынесет, да постоит, да покачает, как ребенка, и затем положит на скамью»⁵⁴.

Как рассказывает Н. В. Рыкалова, видевшая спектакль с участием Мочалова, «положив Корделию на скамью, Лир становился перед ней на колени, целовал ей глаза, губы, и взор его при этом был переполнен тоски. Но тут же, переходя к последнему монологу — «Зачем живут собака, лошадь, крыса», — он становился страшен»⁵⁵.

Однако был в исполнении Мочалова существенный недостаток, на который указал Белинский. У Каратыгина Лир был прежде всего королем, и все его трагические переживания связывались артистом с отказом шекспировского героя от престола. Каратыгин не столько стремился показать страдания человека, сколько подчеркнуто демонстрировал величие Лира, остающегося королем и в рубище. Зато в исполнении Мочалова Лир вовсе не был королем. «Что мне за радость, — писал Белинский, сравнивая исполнение Каратыгина и Мочалова, — увидевши в патетической сцене Лира с дочерью истинного оскорбленного отца-короля, видеть потом какого-то мещанина, который силится уверить, что будто он король!»⁵⁶

Здесь следует сказать несколько слов о Мочалове как характерном актере. Он умел добиться раскрытия характера в том смысле, что показывал глубже, чем другие современные ему актеры, страдания Отелло, раздумья Гамлета, переживания Лира, ревность Фердинанда. Каждый из этих и других героев Мочалова действовал в определенной среде, получил то или иное воспитание, занимал то или иное положение в обществе; это должно было определять манеру его поведения, его действия, обращение с людьми, короче говоря, все то, что в театре называют характерностью. Вот такой характерности Мочалов часто не добивался; он сыграл, говоря словами Белинского, «только Лира, а не *короля* Лира»⁵⁷. А между тем зрители особенно ясно ощутили бы идею шекспировского произведения, если бы Мочалов отчетливее показал трагическое несовпадение естественных для короля Лира жизненных привычек и требований с тем жалким состоянием, в котором он оказался, добровольно отрекшись от престола; с большей силой прозвучала бы тогда горькая шекспировская мысль о том, что в мире социального неравенства только богатство и знатность дают право на человеческое уважение.

И все же в целом роль Лира была ярко, свежо и своеобразно сыграна Мочаловым..

При постановке «Ричарда III» в Москве заслуга Мочалова заключалась в том, что благодаря его исполнению трагедия сделалась одной из любимейших пьес московской публики. Добиться этого было тем более трудно, что дирекция по своему обыкновению самым возмутительным образом отнеслась к оформлению шекспировского спектакля и совсем не позаботилась об ансамбле. В статье «Великий трагик» А. А. Григорьев писал: «У меня перед глазами — и безобразный, какой-то полиняло-бланжевый костюм Мочалова... припоминаете? и декорации, которые так же могли представлять Париж, Флоренцию, даже Пекин, как и Лондон; предомною и несчастнейший, выступающий гусиным шагом Боккингем или Буккингам — с твердейшими ударами на букву «г» произносилось это имя, — и Клеренс, которого, видимо, протрезвляли целые сутки — ведь это все было уже давно, очень давно, во времена патриархальные — и леди Анна такая, что лучше фигуры нельзя было бы желать для жены гоголевского портного в «Шинели»...⁵⁸⁻⁵⁹. И вот на этом убогом фоне выростала мрачная, зловещая фигура Ричарда — Мочалова, «хромого демона с судорожными движениями, с огненными глазами».

Ричард у Мочалова был незаурядной личностью по уму, по силе воли, по знанию человеческой психологии. И тем ужаснее представлялись преступления Ричарда. Убийства, лицемерие, предательство, обман — на все это Ричард шел сознательно, ибо эгоистические интересы были для него главными в жизни.

Игра артиста в «Ричарде III», по мнению некоторых критиков (например, В. Родиславского), была его высшим достижением. Сам Мочалов очень любил эту роль. В 1846 году он ее выбрал для своего бенефиса, а потом ставил только первый акт трагедии под названием «Сон Ричарда III». Особенно удавалась Мочалову труднейшая сцена трагедии — сцена обольщения леди Анны у гроба убитого им короля Генриха. Анна, идя за гробом Генриха VI, встречает его убийцу, хромого, горбатого Глостера. Она осыпает его оскорблениями и проклятиями, но под влиянием заверений и клятв Глостера дает согласие принять его в своем доме. Она удаляется почти влюбленной в того, кто стал виновником гибели ее мужа. Надо было видеть и слышать Мочалова, чтобы поверить в возможность такой метаморфозы. «Он, как змей-прельстителю, становился хорош с леди Анною, он магнетизировал ее своим фосфорически-ослепительным взглядом и мелодическими тонами своего голоса»⁶⁰, — вспоминал Григорьев. Леди Анна была потрясена, покорена этим потоком страсти. Но как только она уходила, Глостер мгновенно менялся и вновь предстал в своем истинном облике. Как боец, выигравший поединок, в котором все было против него, он восхищался собой; уже была забыта леди Анна, он думал только о неотразимости своих чар.

Так же захватывающе вел Мочалов сцену лицемерного отказа Глостера от короны. Казалось, у него было два лица — одно для тех, кто просил его принять на себя бремя королевской власти, и другое, настоящее, — для публики.

Но самой лучшей, по мнению Григорьева, сценой спектакля была сцена бегства Ричарда после того, как его войско было разбито Ричмондом. Ричард — Мочалов выбежал на сцену усталый, растерянный, правая рука его еще крепко сжимала рукоятку меча, но ноги спотыкались, как будто он шел по неровному полю. Он приносил с собой на сцену весь ужас поражения. С необычайной энергией Ричард кричал: «Коня, коня, полцарства за коня!» В этот момент зрители чувствовали, что если король сейчас сумеет спастись бегством, то он действительно соберет новые армии и вновь пойдет в поход против своих врагов.

Когда Мочалов взялся играть Ромео, ему уже было за сорок лет. В эти годы его более интересовали пьесы, напрямую затрагивающие общественную проблематику, театр же прочел шекспировскую трагедию только как пьесу о любви. Все критики отмечали неудачу исполнения Мочаловым этой роли, да и спектакль продержался в репертуаре недолго.

Неудача Мочалова была встречена в лагере его противников с восторгом. Еще бы: так долго предсказывать падение таланта Мочалова, охлаждение к нему публики, постоянно противопоставлять плебейскому искусству Мочалова аристократическое искусство Каратыгина — и видеть гениальное исполнение Мочаловым ролей Гамлета, Отелло, Ричарда, Чацкого, Моора, Фердинанда, видеть, как растет слава артиста, — это было униительно для театральных староверов, считавших себя истинными ценителями изящного. И вот наконец долгожданная ими неудача постигла артиста. «Мочалов, — язвительно писал С. П. Шевырев, — имеет теперь для изображения всех чувств всего две краски, называемые на языке сценического искусства «тихим голосом и криком». Он все говорит глухим однообразным голосом, иногда странно распевая. Тогда и та публика, которая любит г. Мочалова, бывает обыкновенно спокойна и как будто утомлена его монотонной речью. Но вдруг неожиданно артист приходит в бешенство: начинается крик, дрожание головы, уста расширяются, руки бьют по бедрам. Эти внезапные переходы электрически действуют на ту публику, которая любит Мочалова, она просыпается вместе с ним, и театр оглашается рукоплесканиями». Шевырев пишет, что сквозь эти приемы редко пробивается живое чувство. Но даже и он вынужден признать, что в некоторые моменты роли Мочалов был очень выразителен и искренен: «Так, врезался в нашей памяти один стих, сказанный с необыкновенной верностью чувства, когда кормилица принесла кольцо Юлии изгнанному Ромео»⁶¹.

Критики, которые ценили талант Мочалова, не отрицая того, что роль в целом артисту не удалась, подчеркивали тем не менее, что во многих сценах трагедии он сумел глубоко раскрыть чув-

ства Ромео. М. Е. Кублицкий особо выделял первую встречу Ромео с Джульеттой, сцену с Лоренцо, разговор с аптекарем⁶².

Таким образом, с 1835 по 1841 год Мочалов сыграл пять ролей в шекспировских трагедиях: Гамлета, Отелло, Лира, Ричарда и Ромео. Из них первые четыре были наивысшими достижениями артиста на протяжении всего его творчества.

Во время гастролей артиста в Одессе к Мочалову явилась депутация студентов и гимназистов старших классов, чтобы выразить свое восхищение его игрой в пьесах Шекспира. «Я очень рад, — ответил артист, — что вы, молодежь, с удовольствием и увлечением смотрите и слушаете такие пьесы. Это, поверьте, чудесная школа, чтобы развивать в себе и благородные чувства, и серьезные мысли. Только благодарите вы напрасно меня: благодарить вам следует Шекспира. Мы, актеры, только маленькие инструменты в руках этого величайшего из великих мастеров»⁶³.

Но наряду с шедеврами Шекспира, Шиллера, Грибоедова актеру приходилось выступать в слабых, ремесленных пьесах. Сам артист говорил, обращаясь к директору театров Геденову: «Мне совестно, ваше превосходительство, обманывать публику. На афише стоит имя Мочалова, Москва меня так любит, что всегда идет охотно смотреть меня, — и что же? В этой пьесе я ее обманываю, я бываю на сцене всего десять минут. Мне неловко даже делается при моем появлении на сцене: публика меня так же громко встречает в этой роли, как и в других»⁶⁴.

О Мочалове часто писали как об актере, лишенном сознательного подхода к ролям. Многие считали, что Мочалов основывает свою игру на одной интуиции, темпераменте, что он сам часто не понимал играемых им ролей⁶⁵. С этим мнением нельзя согласиться, Мочалов тщательно обдумывал лучшие свои роли — Гамлета, короля Лира, Чацкого, Фердинанда. Сохранилось его высказывание о природе актерского искусства: «Актер, приступающий к исполнению роли или лица, им изображаемого, прежде должен постичь и понять характер лица, которого он изображает, и от личности своей отрешиться, тогда впечатление от игры его полно будет»⁶⁶. Далее Мочалов советует прежде всего выяснить ту цель, которую поставил себе автор, а если же актеру это сделать трудно, тогда ему следует воспользоваться советами людей просвещенных, доброжелательных, любящих искусство. Сам Мочалов так и поступал. Среди его «просвещенных» друзей были В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, Н. В. Беклемишев и другие.

И все же большинство современников указывало на неровность игры Мочалова. Спорить с ними не приходится. Но из-за чего происходила эта неровность? Почему, несмотря на эту неровность игры, он пользовался таким успехом у зрителей?

Мочалов показывал своих героев в моменты наивысшего душевного подъема, когда решались вопросы жизни и смерти, свободы и рабства, любви и ненависти. Обычно они решали эти вопросы не только вступая в конфликт с окружающей их средой, но

и в борьбе с самими собой, в сложных столкновениях долга и чувства, традиций и новых представлений, в борьбе непривычных идей и только еще формирующихся идеалов. Его герои вызывали восторг перед силой человеческой воли, вселяли и укрепляли веру в человека. В игре Мочалова многое казалось преувеличенным, доведенным до степени гиперболы. Но следует вспомнить время, в которое создавались эти образы, и тогда можно понять, почему актер-романтик имел такой успех у зрителей.

Мочалов мог появляться на сцене в разных костюмах, его герои могли жить в разные эпохи и принадлежать к разным сословиям, но на любом материале он стремился ставить вопросы современной ему действительности. Его Карл Моор или Фердинанд, Чацкий или Гамлет жили тем, что больше всего волновало современников актера. Они говорили о свободе и чести человека, о борьбе с внутренним и внешним рабством. Актер раскрывал и подчеркивал основную тему роли, охотно принося ей в жертву все побочное, не заботясь о соблюдении исторической верности в костюме, гриме, мало занимаясь разработкой деталей.

Мочалов играл хорошо тогда, когда персонажи пьес отличались большими чувствами и настоящими характерами и когда они вели борьбу за утверждение человеческого достоинства, в этом случае он мог поднять роль до подлинно трагического звучания. Актер огромной эмоциональной возбудимости, Мочалов бывал разнообразным и непосредственным на сцене. Сохраняя найденный им каркас роли, он на спектакле обогащал его многими деталями, поновому освещающими образ. Белинский несколько раз видел Мочалова в роли Гамлета и каждый раз отмечал нечто новое в трактовке датского принца.

Мочалов выносил на сцену свои раздумья о жизни, свою точку зрения на нее, свои страдания, свою веру в победу добра, свое утверждение сильной личности. Поэтому он был близок передовым людям эпохи. Белинский писал в 1845 году: «И в самом деле, никогда, что бы горького еще ни послала мне жизнь, никогда не забуду невысокого бледного человека с таким благородным и прекрасным лицом, осененным черными кудрями, которого голос то лился прозрачными волнами сладостной мелодии, вспоминая о своем великом отце,— то превращался в львиное рыкание, когда обвинял себя в позорной слабости воли; то подобаясь буре, гремел громами небесными (а глаза, дотоле столь кроткие и меланхолические, бросали из себя молнию), когда, по открытии ужасной тайны братоубийства, он потрясал огромный амфитеатр своим нечеловеческим хохотом, а зрители сливались в одну душу и — то испуганным взором, затаив дыхание, смотрели на страшного художника, то единодушными воплями тысячей восторженных голов, единодушным плеском тысячей рук в свою очередь заставляли дрожать своды здания!»⁶⁷

Мочалов был любимым трагиком московской публики. Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853)⁶⁸ — кумир петербуржцев. Но спор между поклонниками этих двух артистов не был спором театралов двух столиц. Это был спор двух различных эстетических позиций, шире — спор двух идеологий.

Сравнение искусства двух трагиков появляется на страницах печати еще задолго до гастролей Каратыгина в Москве в 1833 и 1835 годах, вызвавших в публике и критике оживленную полемику. Еще в 1828 году вскоре после первых гастролей Мочалова на петербургской сцене коренной москвич Аксаков так описывал в «Письме из Петербурга», опубликованном в «Московском вестнике», свое впечатление от знакомства с игрой Каратыгина: «Живо чувствую теперь, как должен был не понравиться петербургской публике наш москвич Мочалов, который в трагедиях, в стихах, не только не поет, не декламирует, но даже не читает, а говорит. Зрителям, привыкшим к величественной, стройной (хотя слишком тонкой) фигуре г. Каратыгина, к важным, благородным его движениям, к его громозвучному органу, к его пышной декламации, к его напеву — под сею формою только признававшим царя на сцене, — чем должен был показаться Мочалов: человек среднего роста, без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом и *говорящий, как и все люди?*.. Но как неизмеримо расстояние между трудностями сих методов! Как легко с хорошими средствами декламировать, и как трудны, опасны и высоки красоты игры простой, истинной...»⁶⁹.

Москвичи, однако, вовсе не были единодушны в признании превосходства Мочалова перед Каратыгиным. Загоскин, например, называл петербургского трагика «Голлафом таланта», Шевырев решительно отдавал его искусству предпочтению перед «плебейской» игрой московского артиста. С защитой Мочалова и резкой критикой Каратыгина выступил в 1835 году в газете «Молва» Н. И. Надеждин.

В том же 1835 году на страницах той же «Молвы» в спор вмешался Белинский, раскрывший идейное и художественное существо искусства обоих актеров в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина». Каратыгина в этой статье он сравнивает с Марлинским, а Мочалова с Гоголем. В этом неожиданном сопоставлении скрывался большой смысл: Гоголь умел, по словам Белинского, «потрясать читателя», подобно тому как умел потрясать зрителя Мочалов. «Что мне ваш актер-аристократ!» — восклицал критик, противопоставляя аристократическому искусству Каратыгина демократизм Мочалова: «О, нет! давайте мне актера-плебея, но плебея Мария, не выглаженного лоском паркетности, а энергического и глубокого в своем чувстве»⁷⁰. В глазах Белинского римский полководец Гай Марий был подлинным народным вождем, воплощением высокого благородства, вот почему критик, говоря о Моча-

лове как об актере-демократе, сравнивал его с прославленным римлянином, отстаивавшим интересы народных масс.

Если в творчестве Мочалова поражение декабристов отозвалось усилением трагического начала его искусства, то Каратыгин, когда-то близкий к декабристским кругам, «молодой либерал» (как отозвался о нем однажды генерал-губернатор Милорадович), напротив, утратил тот «вольный дух», который был свойствен ему в юности. Каратыгинские герои противостояли окружающей их среде, но теперь они утверждали право сильных ощущать себя хозяевами жизни. Не случайно Герцен назвал этого актера «лейб-гвардейским трагиком», «далеко не бесталанным», «но у которого все было до того заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши кого надобно, — мастерски делал на погребение. Каратыгин удивительно шел николаевскому времени и военной столице его»⁷¹.

Создавая образы своих великолепных героев — рыцарей, князей, царей, — Каратыгин приподнимал их над толпой. Его героев отличало сознание своей моральной силы, уверенность в том, что они по праву занимают высшее положение в обществе. Если же ему приходилось изображать рядовых людей, то они в его исполнении были прежде всего верноподданными, слепо повиновавшимися закону и государю. Такой актер должен был предпочитать, и действительно предпочитал, эффектные мелодрамы серьезным трагедиям. Каратыгин любил эффекты и умел ими пользоваться. Голос его, и без того сильный, в энергических сценах становился громовым. Его техника была превосходной. Когда он на сцене падал, то всегда заслуживал рукоплескания. Пластику Каратыгин довел до степени «красоты античной; его пластика — живая живопись и скульптура»⁷². Современники, признавая, что Каратыгин — хороший актер, в то же время говорили о ходульности его игры, о том, что — например, в Чацком — он бывал просто карикатурен.

В игре Каратыгина — в холодности, рассудочности, любви к позе и декламации — сказывались рецидивы классицистской манеры. Но, как и Мочалов, по преимуществу выступая в мелодрамах, пьесах Шекспира и Шиллера, он должен был сообразовывать эту манеру с новой стилистикой. Его герои руководствовались чаще чувством, чем разумом, но только это было чувство верноподданного, готового без колебаний и сомнений отдать свою жизнь за государя, или чувство принца, отстаивающего незаконно отнятый у него престол. Его герои хотели утвердить свой идеал, представить жизнь в формах великолепных и блестящих. Хаосу окружающей действительности в каратыгинском искусстве противопоставлялся тот порядок, который эффектнее всего демонстрировался на военных парадах, соединяющих великолепие выправки, костюма, дисциплины с показной смелостью, особой лихостью, верноподданническим рвением.

Каратыгин пользовался успехом у зрителей, но далеко не всех. В 1841 году, когда он гастролировал в Москве, «Северная пчела» сообщала, что все билеты на спектакли с его участием проданы и что артист в Москве имеет огромный успех. Но тут же рецензент оговаривался: «Когда говорю *Москва*, я разумею, в этом случае, высший круг здешнего общества»⁷³. Передовая, особенно московская, интеллигенция не очень-то жаловала артиста. 12 апреля 1833 года на первом спектакле в Москве он сыграл Дмитрия Донского в одноименной трагедии Озерова, молодежь после спектакля высказывала недовольство его игрой, заявляя, что это не артист, а декламатор. И в 1841 году в первый день гастролей в Москве часть публики откровенно ошкарала артиста.

Перечитывая сейчас отзывы передовых людей того времени об игре артиста, нельзя не заметить, что все они принимают его талант с оговорками. Даже Н. В. Станкевич, будучи поклонником Каратыгина, писал: «Он стал вдвое хуже прежнего: гримасничает, делает фарсы, ревет, но все-таки он с редким талантом»⁷⁴.

И. И. Панаев утверждал, что Каратыгин — «отличный (по прежним понятиям) декламатор и превосходный пластик, он был на нашей сцене последним и талантливим представителем отжившего искусства. Постоянно герой, он почти никогда на сцене не был просто человеком, и из груди его редко вырывались звуки истинной страсти...»⁷⁵. Щепкин говорил, что Каратыгин — это «мундирный С.-Петербург: затянутый, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад, непременно с левой ноги: левой, правой, левой, правой... а ни за что не посмеет шагнуть правой, левой!»⁷⁶

Но лучше всех раскрыл существо искусства Каратыгина Белинский. Для Белинского Каратыгин прежде всего актер-аристократ, который «в высшей степени постиг внешнюю сторону своего искусства». «Игра Каратыгина,— писал Белинский,— по моему убеждению, есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе, никогда не обманывает зрителя, вполне давая ему то, что он ожидал, и еще больше... Каратыгин за всякую роль берет-ся смело и уверенно, потому что его успех зависит не от удачи вдохновения, а от строгого изучения роли: поэтому он падает только в ролях и сценах, требующих по своей сущности огневой страсти, трепетного одушевления, как в «Отелло»; но его падение видно не толпе, а немногим знатокам искусства»⁷⁷.

Такой актер лучше всего играл роли, в которых, используя различные эффекты, можно было поражать воображение зрителей. Зато в пьесах Шиллера, Шекспира и уж тем более Грибоедова он, как правило, оказывался неудовлетворительным. Белинский писал, что он не пойдет смотреть Каратыгина в ролях Шекспира, «потому что ровно ничего» не увидит. А вот как он описывает этого актера в роли Карла Моора: «Ни в одной роли он не казался мне так решительно дурен, так холоден, так натянут, так эффектен. Ни одного слова, ни одного монолога, от которого бы за-

билось сердце, поднялись дыбом волосы, вырвался тяжкий вздох, навернулась бы на глазах восторженная слеза, от которого бы затрепетал судорожно зритель, бросило бы его в озноб и жар!.. Как, например, сыграл г. Каратыгин эту славную, потрясающую сцену, в которой Карл Моор выводит отца своего из башни и выслушивает ужасную повесть его заключения: он стремительно обратился к спящим разбойникам; это движение и выстрел из пистолета были сделаны грозно и благородно, а вопль: «Вставайте!» был превосходен; но что же он сделал потом, как произнес лучший монолог в драме? О (слушайте! слушайте!), он отвел за руки, на край сцены, троих из главных разбойников и, обратившись к одному и, помнится, сжавши его руку, сказал: «Посмотрите, посмотрите: законы света нарушены!» К другому: «Узы природы прерваны!» К третьему: «Сын убил отца!» Оно и дельно — всем сестрам по серьгам, чтобы ни одной не было завидно»⁷⁸.

Роль Фердинанда Каратыгин проводил несколько лучше, но тоже оставался холоден и злоупотреблял внешними эффектами. Как пишет Белинский, он выходил на сцену в красном мундире, который «так изящно, так пластически обрисовывал его стан». «В искусстве изящная форма — великое дело, особенно там, где вдохновение не прорывается бурными волнами... Г-н Каратыгин заговорил... в его словах, в его дикции мы не слышали трепетного одушевления, но, несмотря на то, чувствовали себя под влиянием какого-то обаяния...»⁷⁹.

В пьесах Шекспира Каратыгин сыграл Гамлета, Отелло, короля Лира и Кориолана.

Первая его встреча с Гамлетом произошла в 1830 году (перевод-переделка С. И. Висковатова). Перевод до неузнаваемости искажил великую трагедию. С 1837 года Каратыгин играл «Гамлета» в переводе Полевого. В его исполнении Гамлет был прежде всего принцем, у которого незаконно отняли престол и который опасается за свою жизнь. В чем другом, а в недостатке воли каратыгинского Гамлета упрекнуть было нельзя. Он выходил театральным героем, мечущим громы и молнии. Монологи Гамлета Каратыгин читал низким басом, возводя глаза к небу. После сцены «Мышеловка» он неистово хохотал и обнажал кинжал. Поэт А. В. Кольцов так описывал Белинскому свои впечатления от его игры: «Каратыгин человек с большим талантом, прекрасно образован, чудесно дерется на рапирах, великан собою; и этот талант, какой он имеет, весь ушел он у него в искусство, и где роль легка, там он превосходен, а где нужно чувство, там его у Каратыгина нету,— извините. Например, сцена после театра, монолог «Быть или не быть», разговор с матерью, разговор с Офелией: «Удались от людей, иди в монастырь»,— здесь с Мочаловым и сравнивать нечего: Мочалов превосходен, а Каратыгин весьма посредственный»⁸⁰.

И роль Отелло артисту также не удалась. Если в первом акте он еще удовлетворял взыскательных зрителей, то в дальнейших

сценах, «требующих по своей сущности огневой страсти, трепетного одушевления», ему не хватало непосредственного чувства, вдохновения⁸¹.

Интереснее артист сыграл роль Лиры, некоторые критики даже считали Лира его лучшей ролью. В первом акте, раздавая свое царство и упрекая Корделию в холодности, он был величествен и грозен, особенно когда зывал к бурям и громам, прося их истребить людскую неблагодарность. А при последнем свидании с Корделией словами: «Прошу тебя, не смейся надо мной, я бедный и расслабленный старик» — он вызывал у зрителей слезы. В сравнении с недавним грозным королем он казался особенно жалким и несчастным. Игра строилась на контрастах: бывшее величие и нынешняя нищета.

Шекспировского «Кориолана» Каратыгин сам «приспособил» для русской сцены. В римской тоге, со шлемом на голове, Каратыгин во всякую минуту был превосходной моделью античной статуи. Но на протяжении всей роли актер был одинаков.

К лучшим ролям артиста, по общему признанию, относится Велизарий в пьесе Э. Шенка того же названия. Исполнение Каратыгиным этой роли высоко ценил Белинский: «Я враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта: как бы ни был он изящен, благороден и умен — он всегда встретит в душе моей сильный отпор; но когда я увидел Каратыгина — Велизария, в триумфе везомого народом по сцене в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седую бородою, в царственно-скромном величии, — священный восторг мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его... Театр задрожал от взрыва рукоплесканий... А между тем артист не сказал ни одного слова, не сделал ни одного движения — он только сидел и молчал... Снимает ли Каратыгин венок с головы своей и полагает его к ногам императора или подставляет свою голову, чтобы тот снова наложил на нее венок, — в каждом движении, в каждом жесте виден герой, Велизарий. Словом, в продолжение целой роли благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; перед вами беспрестанно являлось несчастье в величии, ослепленный герой, который

...Видит в памяти своей
Народы, веки и державы»⁸².

Велизарий — византийский полководец, принесший победу своей родине, но преданный и жестоко оклеветанный любимой женой. Особенно хорошо проводил Каратыгин сцену, в которой жена свидетельствовала против него перед сенатом. Он закидывал себе на голову тогу и в таком положении оставался несколько минут. В этой с ног до головы задрапированной фигуре зрителям виделся человек, пораженный неожиданным и незаслуженным ударом, который «не только не находит слов выразить свое горе, но даже

не может смотреть ни на людей, ни на свет божий»⁸³. А. Григорьев писал: «Классическая школа умрет с ее знаменитым представителем, потому что только в нем сосредоточены ее живущие начала. Каратыгин часто форсировал, но для такой форсировки надо было быть Каратыгиным... В игре его нет *личного* элемента,— он сам всегда — превосходная античная статуя, и оттого у него нельзя ничего перенять... можно подражать всему, даже вдохновению, которого собственно не существует; но нельзя подражать античной красоте»⁸⁴.

Следует сказать, что Каратыгин как художник эволюционировал. Бесспорно, на него оказывала влияние передовая критика, и в первую очередь Белинский. Чем дальше, тем реже он прибегал к эффектам ради эффектов, все глубже обдумывал характеры своих героев. Актер использовал свои прежние приемы игры, но они теперь в большей степени служили средством раскрытия образов. Игра Каратыгина постепенно становилась более содержательной, приближалась к жизненной правде.

Например, играя Кина в драме А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство», он показывал его и светским человеком, и гулякой в таверне низшего разряда, и обезумевшим. Лучшей была сцена в театре, когда Кин замечал, что предмет его страсти находится среди публики и кокетничает с принцем Уэльским. Тогда Кин «выйдет из роли и громит неверную с таким неподдельным жаром и увлечением, что заставляет трепетать всю залу»⁸⁵.

В роли Нино («Уголино» Полевого) он выбегал на сцену с веселым видом, думая увидеть свою возлюбленную Веронику, но находил ее убитой. «Его лицо мгновенно преображалось, целая драма читалась в его обезумевшем взгляде, в его страшно сверкающих глазах, в лихорадочной дрожи, пробегающей по всему телу. Не говоря ни слова, он производил впечатление ни с чем несравнимое, неизгладимое»⁸⁶.

Ремесленник Гюг Бидерман («Смерть или честь» Полевого) был у Каратыгина человеком простодушным, с неловкими движениями. Но это был волевой и принципиальный человек. Особенно это обнаруживалось в разговоре с всемогущим графом, когда Гюг вступался за честь своей сестры. Малейшая робость унизила бы его перед первым министром герцогства. Он твердо решил, что лучше умереть, чем снести позор, и не отступил от этого решения.

Лучшей ролью Каратыгина был Людовик XI в пьесе И. Ауфенберга «Заколдованный дом». На сцене действовал больной и дряхлый, но сохранивший душевную энергию король. Людовик боится умереть раньше, чем успеет свершить все свои честолюбивые замыслы. Он хитер, жесток, упрям, деспотичен. В своем стремлении к абсолютистской власти он грозный бич для феодалов; он суеверен, ханжа, верит предсказаниям различных шарлатанов. В исполнении Каратыгина Людовик представлял лицом трагикомическим. От первого появления Людовика и до известия о смерти Оливье (согласно предсказаниям астрологов, на другой день после

его кончишы должен умереть и Людовик) «вы не найдете ни одного движения, не подметите, так сказать, ни одного звука, которые противоречили бы представляемому им характеру: все верно, все изучено, одушевленно и естественно»⁸⁷.

Каратыгин был умный и образованный артист, много занимавшийся своим искусством. Писатель Д. В. Григорович однажды встретил его на улице с большой пачкой книг. На вопрос, что это за книги, Каратыгин ответил, что он только что купил давно ожидаемую им «Историю герцогов Бургундских» Баранта, она была нужна ему, чтобы познакомиться с эпохой и личностью Людовика XI⁸⁸. По рассказу В. А. Панаева, племянник артиста, П. П. Каратыгин, вспоминал, что в доме у его дяди одна из комнат сплошь была уставлена зеркалами, и тот, готовясь к выступлениям, отделялся в этой комнате каждый жест. И эта предварительная работа обнаруживалась на спектаклях⁸⁹.

Каратыгин был актером, во многом продолжавшим традиции классицизма, однако, выступая по преимуществу в мелодрамах, в пьесах Шекспира и Шиллера, он испытывал влияние романтизма. В то же время репертуар толкал его ко все большей психологической усложненности образов, к естественности — так артист приближался к новому направлению, к реализму. Особенно сильно это проявится в последние годы его жизни.

5

Ни у Каратыгина в Петербурге, ни у Мочалова в Москве в эту пору не было соперников в трагедии и романтической драме, да и достойных партнеров у них было немного.

На петербургской сцене продолжал в эти годы играть Яков Григорьевич Брянский, один из ветеранов театра (в 1842 году он ушел из театра, но в 1845-м вернулся). Он по-прежнему играл многие главные роли в разнообразном репертуаре — от Отелло до Фамусова. Постепенно уступая роли героев Каратыгину, он перешел на амплу героя-резонера. Резонерское начало присутствовало если не во всех, то в большинстве его ролей, среди которых наиболее удачны Одоардо Галотти («Эмилия Галотти» Лессинга), Миллер («Коварство и любовь» Шиллера), Франц Моор («Разбойники» Шиллера), Минин («Рука всевышнего отечество спасла» Кукольника), Ричард III («Ричард III» Шекспира), Фаддей Дятел («Двумужница» Шаховского), Яго («Отелло» Шекспира), Клавдий «Гамлет» Шекспира) и другие.

Человек он был начитанный, страстно увлекался Шекспиром и даже перевел «Ричарда III», правда, довольно оригинальным способом. Не зная английского языка, артист просил балетмейстера Ш. Дидло ежедневно прочитывать ему по акту. Записанное Брянский перерабатывал в пятистрочные, но не рифмованные стихи. Так за короткое время перевод был завершен и отредактирован затем Панаевым.

Брянский редко прибегал к характерному гриму, и его легко было узнать почти в любой роли. И образы, им созданные, несмотря на все их различие, обычно чем-то напоминали друг друга. Чаще всего он играл человека умного и рассудительного. Для художника-романтика Мочалова существующий мир находился в хаотическом состоянии, в нем не было ни гармонии, ни справедливости; герои Мочалова вступали в борьбу с этим миром ради осуществления своих идеалов, и судьба их нередко была трагической. Герои Брянского действовали с позиций здравого смысла. Игра Брянского всегда была ровной, спокойной, обдуманной, и даже самые сильные чувства актер выражал резонерски. Поэтому-то и писал В. Ушаков: «В ролях, не требующих большого жара, г. Брянский превосходит; в ролях пламенных он похож на искусного профессора, который преподает актерам правила чтения стихов и декламирует по книжке»⁹⁰.

Современник отмечал, что «в сильных местах г. Брянский имеет привычку растворять рот, сжимать зубы и тянуть нараспев гласные буквы... Оплакивая свое несчастье, он произносил некоторые слова плачущим женским или детским голоском. Главный же недостаток органа его голоса состоит в том, что он, переходя от верхних нот к низшим, очень часто вдруг от важного тона впадает в разговорный комический; так что не смотря, а слушая его, можно принять его речь за разговор двух лиц»⁹¹.

В роли Ричарда III Брянский, по свидетельству Н. И. Куликова, «говорил или декламировал умно, хромал как следует на короткую ногу и горб приладил, но, увы! не был Ричардом. Да и самое лицо Брянского, довольно аляповатое или грубое, не соответствовало лицу Ричарда, которое должно быть и выразительно и прекрасно»⁹².

Играя Отелло, Брянский не оттенил «характера африканца, ни поступью, ни положением тела, ни тоном голоса. Правую руку он делал беспрерывно движения, свойственные лишь европейскому декламатору». Когда он говорил Кассио о том, что лучше бы ему попасть ко львам, чем в ужасные его руки, он наклонился вперед и принимал положение Самсона, раздирающего челюсти льва. «Вырывая из груди змеиные жала, он делал движение руками, как бы мотая сии жала в клубок»⁹³. В тот момент, когда Франц («Разбойники») притворялся любящим сыном, зрители видели доброго человека, а не демона, «которого каждый шаг, каждое движение должны быть ознаменованы коварством и злобою»⁹⁴; артист не сумел передать лицемерность Франца.

Следует особо отметить, что «Горе от ума» было впервые полностью осуществлено на петербургской сцене в бенефис Брянского, взявшего на себя роль Фамусова (1831). В этой роли у него было, по отзывам критики, больше барства, «важности», чем в щепкинском Фамусове.

Павел Дмитриевич Радин также был по амплуа резонером. Критик журнала «Пантеон», оценивая его в начале 50-х годов,

писал: «Артистическая известность г. Радина принадлежит временам давно минувшим; мы ее не помним. Он тесно связан с так называемой классической трагедией, которая со своими атрибутами, певучей декламацией, криками и завываниями, давно уже перешла в область туманных преданий». Тот же критик признавал, однако, что «он актер вовсе не бесполезный на маленькие второстепенные роли в драмах; по крайней мере он говорит толково и внятно»⁹⁵.

По манере исполнения к нему был близок Павел Иванович Толченев. Журналисты и публика посмеивались над устаревшими приемами его игры. Отмечалась, правда, его безупречная дикция. Толченев обычно играл роли стариков и злодеев. Даже в самых эмоциональных сценах он сохранял пластическое изящество и брезгливое выражение лица. Поставив в свой бенефис в 1830 году трагедию «Смерть Роллы» и сыграв в ней роль Пизарро, он «как ни размахивал руками, как ни напрягал своего голоса, доведенного им к последнему акту пьесы до охриплости, не выхлопотал от публики ни одного одобрения»⁹⁶.

В 1839 году по окончании Петербургского театрального училища был принят в театр в качестве дублера Каратыгина Леонид Львович Леонидов (Станилевич) (1821—1889), в первый же год сыгравший более двадцати ролей. Это был актер с хорошими внешними данными, но его всегда упрекали в холодности и неестественности игры. Рецензент, оценивая его исполнение роли Христиана Лейса в «Дочери Карла Смелого», писал: «Хуже всех был бесспорно г. Леонидов... он был, вопреки здравому рассудку, так холоден, так вял, что из рук вон»⁹⁷. К тому же Леонидов, желая иметь успех, прибегал ко всякого рода грубым эффектам, рассчитанным на самую нетребовательную аудиторию. Лучшими ролями Леонидова считались Карл Моор и Кин. В 1843 году его перевели в Москву, а в 1854-м он вернулся на петербургскую сцену.

Весьма слаб был состав исполнителей драматических ролей и на московской сцене. Кто же окружал в те годы гениального Мочалова?

Дмитрий Федосеевич Козловский (умер в 1842 году; в Малом театре с 1823-го) сочетал выпендренную декламацию, петербургскую для ушей и вкуса зрителей, с провинциальным произношением. Так, играя роль Германа в пьесе Ламартельера «Вольные судьи, или Времена варварства», он изображал раненого, истекающего кровью, но при этом кричал во все горло, ходил твердо и размахивал руками⁹⁸.

Не многим лучше Козловского был Федор Никифорович Усачев (1797—1882; в Малом театре с 1823 года). Зрители смеялись, слушая, как он произносил страшные угрозы «бесстрастным, казенным голосом, с неподвижностью лица и тела»⁹⁹. Лучше играл Усачев роли резонеров. «Такого рода роли, — утверждал критик, — ему по плечу, и он всегда в них более или менее удовлетворителен»¹⁰⁰.

Несколько естественнее играл Козьма Васильевич Третьяков (1805—1852; в Малом театре 1822—1833 годы, в Александринском театре — с 1833-го). Выходец из купеческого сословия, он по страсти поступил на сцену, будучи подготовлен к дебюту Ф. Ф. Кошкиным. Играл вторые роли, иногда выказывая непосредственное чувство.

Петр Николаевич Максим (умер в 1848 году; в Малом театре с 1825-го) играл в драмах и комедиях роли «злодеев». И по большей части, по словам рецензентов, «с излишней горячностью».

Роли вторых любовников без особенных взлетов, но и без падений исполнял Константин Петрович Колосов (1823—1888). То же самое касалось Ивана Максимовича Немчинова (в Малом театре с 1842 года), «артиста если не хорошего, то нужного для московской сцены». Лучше других он играл роли Шемяки («Боярин Федор Васильевич Басенок») и президента («Коварство и любовь»). О нем писали: «В продолжение этого года все роли им сыграны были так ровно, так бесцветно, ни одна из них не выдалась ни особенно хорошей, ни особенно слабой игрой»¹⁰¹.

Александр Павлович Славин (1815—1867), бывший студент Московского университета, страстный поклонник Шекспира и Мочалова, посвятивший последнему свою книжку «Жизнь Вильяма Шекспира...» (М., 1840). В роли Гамлета Славин копировал Мочалова. И эта роль была лучшей у артиста, с ней он гастролировал во многих городах провинции, в ней в 1844 году дебютировал на сцене Александринского театра. Публика приняла его хорошо. Он каждой фразе придавал надлежащий смысл, но играл холодно, без огня. В его герое не было глубокой мысли, он не страдал с ним, не плакал и не радовался, зрители просмотрели пьесу от начала до конца спокойно, без скуки, без досады, но нигде они не были потрясены. К сожалению, остальные роли артисту не удавались, ему не хватало естественности, простоты, трагического и даже драматического темперамента. Когда в 1846 году он выступил в роли Лаэрта, критик писал, что Славин «стал играть с большою аффектациею, торопится еще более при чтении ролей... Жесты его с некоторых пор становятся так резки и страшны, что возбуждают смех и ропот зрителей... Лаэрта он сыграл так дурно, как мы даже и не ожидали»¹⁰².

Переходя к характеристике актрис, выступавших на столичных сценах в трагедии и романтической драме, следует сразу же сказать, что этот период не выдвинул ни одной актрисы, равной по дарованию великой Семеновой.

В трагедиях продолжала играть Мария Ивановна Вальберхова, когда-то пытавшаяся соперничать с Семеновой. Это была умная и опытная актриса, имевшая много заслуг перед русским театром. В ее бенефис впервые пошли на петербургском театре сцены из «Горя от ума». В 1852 году Вальберхова поставила отдельные сцены из лермонтовского «Маскарада». Человек образованный, художественно чуткий, Вальберхова стремилась отойти от условной

игры, присущей театру начала века. Она была на сцене правдивой, добивалась характерности, это отмечал Белинский¹⁰³. Но в рассматриваемый период Вальберхова начинает терять свои профессиональные качества, в частности у нее ослаб голос. В 1845 году она могла с горечью прочесть: «Г-жа Вальберхова очень бы хорошо читала свою роль, если бы только ее можно было слышать... Голос у нее теперь до того слаб, что ее едва можно расслышать из первых рядов кресел»¹⁰⁴.

Постоянными партнершами и Брянского и Каратыгина были их жены, а у первого некоторое время также его дочь.

Анна Матвеевна Брянская (Степанова; 1798—1878) играла благородных матерей, комических старух и даже молодых героинь. Сценический опыт и небольшое дарование позволяли ей не портить ролей, хотя ни в одной из них она и не имела настоящего успеха.

Анна Яковлевна Брянская («девица Брянская») заняла положение героини прежде всего благодаря красивой наружности, но игра ее отличалась холодностью и ходульностью.

Александра Михайловна Колосова-Каратыгина дебютировала в 1818 году и сразу же стала играть первые роли. Она обучалась в Париже, хорошо знала французский и немецкий языки, много читала. Друзья артистки ценили ее ум, умение держаться в обществе. Каждую роль она обдумывала и отделявала во всех деталях. Более всего ей удавались роли светских дам, потому что она в этом случае играла в значительной мере саму себя. В числе ее лучших ролей не случайно оказалась Наталия Дмитриевна из «Горя от ума». Удалась ей и роль Сусанны (Сюзанны) в «Свадьбе Фигаро»; артистка в этой роли, как свидетельствует критик, «не была ни знатной барыней, ни обыкновенною театральною *субреткою*. Словом, мы видели в ней ловкую, умную и веселую Сусанну»¹⁰⁵.

Но в трагедиях, в которых она постоянно выступала вместе с Каратыгиным, артистка не имела успеха. Ей не хватало силы чувств, подлинной страсти. Даже «Северная пчела», ценившая Каратыгину, признавала, что «актриса сия не создана для трагедий»¹⁰⁶. Играя роль Луизы («Коварство и любовь»), Каратыгина «слишком декламировала, особенно при свидании с леди Мильфорд, где каждое слово произнесено было медленным и трагическим тоном»¹⁰⁷. В подобной манере она исполняла и другие трагические роли.

17 октября 1844 года, сыграв на прощанье в свой бенефис роли Марии Стюарт и госпожи де Лери («Женский ум лучше всяких дум»), артистка покинула сцену. С тех пор она выступала лишь изредка, в дни бенефисов мужа.

Среди актрис, постоянно игравших драматические и трагические роли на московской сцене, имелись талантливые исполнительницы, имевшие заслуженный успех у зрителей.

Надежда Васильевна Репина (1804—1867), дочь театрального музыканта из крепостных людей Столыпина, в 1816 году посту-

пила в Московское театральное училище, которое закончила в 1823 году. Служила она в театре до 1841 года, когда вышла замуж за А. Н. Верстовского и покинула сцену.

У Репиной был хороший голос, и она выступала в операх, драмах и водевилях. Особенно ей удавались роли женщин страстных и волевых. Зато характерные роли, как правило, ей не удавались (например, Фрозина в «Скупом» Мольера).

Анализируя творческий путь Репиной, исследователь отмечал, что «в ней много было наивности в ролях наивных, хитрости и лукавства в тех, которые этого требовали, но главное — в ней было много чувства, страсти. Игра ее кипела ими, не только в ролях драматических, но и в ролях водевильных»¹⁰⁸. Одной из лучших ролей Репиной была Земфира в инсценировке пушкинских «Цыган» (1839). Зрители понимали, что эта женщина готова скорее умереть, чем пойти против веления своего сердца. Хорошо играла Репина Сусанну (Сюзанну) в «Свадьбе Фигаро» Бомарше (1838). Белинский хвалил ее исполнение ролей Луизы («Коварство и любовь» Шиллера, 1829) и Лизы («Лев Гурыч Синичкин» Ленского, 1839).

В драматических ролях по-прежнему успех имела Мария Дмитриевна Львова-Синецкая. Это была умная и образованная женщина. В ее небольшой гостиной собирались актеры и любители театра, среди них И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, П. А. Вяземский, С. Т. Аксаков, М. П. Погодин, А. А. Шаховской, И. А. Гончаров и другие.

У актрисы была превосходная фигура, красивое лицо, сильный грудной голос. Но талант ее не был особенно ярок. В трагедиях Львовой-Синецкой не хватало естественности, правдивости, иногда она как бы поднималась на котурны, иногда впадала в сентиментальность. В то же время ум и образованность помогали ей избавляться от излишней аффектации, удерживали в рамках вкуса. Актрисе было присуще чувство слова, и она всегда четко разрабатывала речевую характеристику персонажей. В молодости она охотно играла в легких комедиях и водевилях, но в зрелые годы стремилась к драматическим и трагическим ролям, испытывая при этом влияние романтической манеры игры своего партнера Мочалова. Среди ее ролей — Мария Стюарт (1825), Амалия («Тридцать лет, или Жизнь игрока», 1828), Антигона («Эдип в Афинах», 1829), Елизавета Валуа («Дон Карлос», 1830), Гертруда («Гамлет», 1837) и другие.

В некоторых из названных ролей Львова-Синецкая достигала настоящего подъема чувств и имела большой успех. Со страстью богатых натур ее героини отстаивали свое право на свободу чувства, на любовь и готовы были скорее погибнуть, чем подчиниться рабской морали. Играя роль Берты в «Прародительнице» Грильпарцера, актриса в некоторых сценах оказывалась достойной партнершей Мочалова — Яромира. Зрителей потрясала сцена, когда Берта узнавала о том, что ее возлюбленный — атаман разбой-

ничьей шайки, и она проклинала его. Чистая и наивная девушка здесь превращалась в беспощадную мстительницу. И зрители видели, что это далеко не дюжинная натура.

Как и Мочалов, Львова-Синецкая пренебрегала характерностью. И у нее игра обычно строилась на контрастах, на переходах от мнимого спокойствия к бурному выражению страстей.

Кроме того, Львова-Синецкая выступала в высокой комедии: Анна Андреевна («Ревизор», 1836), миссис Пэдж («Вицзорские кумушки», 1838), но без особенного успеха. С 40-х годов она переходит на роли старух. Первая роль этого цикла — Капулетти («Ромео и Юлия», 1841).

Роли героинь играла и Прасковья Ивановна Орлова (Куликова, 1815—1900). Отец Орловой, освободившись от крепостной зависимости, устроился в дом князя Вяземского на должность дворецкого. Троих же детей он определил в Театральное училище.

В театре Орлова выступала, еще будучи ученицей, с 1830 года. Окончив училище в 1833 году, она была зачислена в московскую труппу. С первых лет сценической деятельности Орлова имела большой успех, выступая главным образом в водевилях и легких комедиях. Хорошенькая, веселая, живая, обаятельная, она правилась публике в ролях молоденьких девушек, женщин, а иногда и юношей.

Играя Серафино (Керубино) в «Свадьбе Фигаро», актриса показала его живым, ветреным юношей, мечтателем, готовым влюбиться в каждую встретившуюся ему женщину, будь то графиня, Сусанна или даже престарелая Марцелина.

Орлова тяготела к драматическим ролям, хотя большого драматического, а тем более трагического таланта у нее не было. Среди ее лучших ролей — Корделия («Король Лир»), Вероника («Уголино»), Луиза («Коварство и любовь»), Софья («Горе от ума»). Она первая играла в Москве роль Агафьи Тихоновны в «Женитьбе», но успеха в ней не имела. В 1847 году покинула Москву и перешла в одесский театр.

Пожалуй, самую точную характеристику Орловой дала ее родная сестра, тоже актриса, А. И. Шуберт: «Она была холодна, но умна и красива. Мочалов любил играть с ней: она ему помогала своей сдержанной игрой, а с Репиной ему было неловко, потому что она была тоже горячка и играла по вдохновению, как и сам Мочалов... Темперамента она была холодного, но брала тонким и умным исполнением деталей и была общей любимицей»¹⁰⁹.

Играла Орлова много, критик даже писал: «Признаться, нам жаль г-жу Орлову; она задавлена ролями. К чести ее можно сказать только то, что она никогда не позволяет себе negliжировать ролями, хороши ли они, или плохи, по ее средствам, или вне ее средств»¹¹⁰.

В «Гамлете» Орлова играла Офелию. «В первых двух актах, — свидетельствует Белинский, — она играет более нежели неудовлетворительно: она не может ни войти в сферу Офелии, ни понять

бескопечной простоты своей роли, и потому беспрестанно переходит из манерности в надутость. Но это совсем не от того, чтобы у нее не было ни таланта, ни чувства, а от дурной манеры игры, вследствие ложного понятия о драме, как о чем-то таком, в чем ходули и неестественность составляют главное. Мы потому и решились сказать г-же Орловой правду, что видим в ней талант и чувство. Четвертый акт обязан одной ей своим успехом. Она говорит тут просто, естественно и поет более нежели превосходно, потому что в этом пении отзывается не искусство, а душа»¹¹¹. В 1845 году Белинский называет Орлову замечательной артисткой как для драмы, так и для комедии.

Среди актрис назовем еще А. Г. Рыкалову (1805—1840), одаренную «...весьма выгодною наружностью и талантом, хотя далеко не первоклассной»¹¹². Упомянем Анну Матвеевну Борисову. «Г-жа Борисова, актриса,— писал журнал,— прошлого времени, напомнила нам скучные представления классические, чтение ненатуральное, игру принужденную»¹¹³. Впрочем, иногда и эта актриса была способна к искреннему чувству, и тогда она производила «необыкновенное действие на душу зрителя».

Таковы были в столичных труппах к середине 40-х годов актеры мелодрамы, романтической драмы и трагедии, в какой-то степени тяготевшие к романтизму, хотя, разумеется, далеко не все они могут быть названы актерами-романтиками.

6

В актерском искусстве этого времени, особенно со второй половины 30-х годов, все большее распространение и признание зрителей получает реалистическое направление, которое возглавил в Москве Щепкин, а в Петербурге — Сосницкий. Театралы обеих столиц нередко сравнивали между собой этих двух корифеев комедии, подобно тому как сравнивалось искусство корифеев трагедии Мочалова и Каратыгина. Сопоставление творчества Щепкина и Сосницкого позволяет отчетливее представить себе существо того нового этапа в становлении критического реализма на русской сцене, который наиболее полно и последовательно олицетворяет искусство Щепкина 30—40-х годов XIX века.

Щепкин приехал в Москву, имея за спиной большой стаж провинциального актера, множество отлично сыгранных ролей¹¹⁴.

В молодости Щепкин играл на юге России и на Украине. В Москве обнаружилось, что у него южный, не московский выговор. Пришлось ему, человеку уже в годах, переучиваться. Через несколько лет артист говорил по-московски безукоризненно. Смущал и щепкинский голос, сам артист называл его «козлетоном». С таким голосом можно было смешить в водевилях, но он явно не подходил для роли Шейлока в «Венецианском купце» или городничего в «Ревизоре». Упражнениями Щепкин добился образцовой постановки голоса. И фигура артиста казалась неподходящей для

целого ряда ролей. Щепкин шутливо подписывал некоторые свои письма Сосницкому: «квадратная фигура» или «твоя толстая Щепка». Артисту пришлось немало потрудиться, для того чтобы его фигура приобрела подвижность и пластическую выразительность. Как писал Н. И. Куликов, «...толстый и малорослый, по виду неуклюжий и тяжеловесный провинциал, урожденный хохол, вдруг является развязным светским человеком... он представляется модным львом, ловким волокитой, хотя и толстым, но развязным французом!»¹¹⁵

Все это касалось более технологии актерского мастерства, но Щепкин все глубже размышляет и о его сущности. Конечно, он задумывался об этом и работая в провинции, но, постоянно переезжая из города в город, он там многого не мог достичь; к тому же сказывались пробелы в образовании. В Москве он прежде всего принимал эти пробелы восполнять. На помощь артисту приходят его многочисленные друзья. Сам Щепкин признавался, выступая на обеде, устроенном в его честь: «Правда, я не сидел на скамьях студентов, но с гордостью скажу, что я много обязан Московскому университету в лице его преподавателей: одни научили меня мыслить, другие глубоко понимать искусство»¹¹⁶.

Среди тех, кого Щепкин с полным правом мог назвать своими друзьями, были Пушкин, Герцен, Белинский, Грановский, Гоголь, Кольцов, Тургенев, Некрасов, Шевченко, Аксаков и многие другие передовые и талантливые люди. Постоянно с ними встречаясь, рассуждая о современной жизни, об искусстве, раздумывая обо всем слышанном, Щепкин формировал свое мировоззрение гражданина и художника.

Одна из самых любимых учениц Щепкина, артистка А. И. Шуберт, в лекции, которую она читала вскоре после его смерти, говорила: «Я не встречала более недоверчивого к себе артиста. Он относился с благоговением к своему делу. Знакомство его состояло из профессоров, литераторов и учащейся молодежи. Он искал у них советы, разъяснения, проверки своего взгляда, даже юного студента он выслушивал,— так чтит он образование. На себя он не смотрел как на готового артиста, а как на ученика. Никогда он не говорил о ролях. Его занимали пьесы. Сокращать, переделывать он не позволял: «Как публика и критика будут судить автора, если мы каждый по-своему будем говорить?» Но это длинно или скучно. «Усваивайте характер изображаемого лица, говорите, говорите, а не читайте, тогда не будет скучно. Леня потрудиться, как бы скорей кулачный бой, бенгальский огонь, эффекты, аплодисменты». Если б судьба не сделала его актером, он был бы знаменитым проповедником. Рассказы его и разговоры отличались красноречием и силой убеждения. На театральных же подмостках он проповедовал: артисты должны идти рука об руку, разыгрывать пьесы сообща. Один другому должен говорить правду, замечать недостатки, как специалист, но отнюдь не хвалить и не льстить. Я была свидетельницей, как кто-то из наших артистов

сказал ему: «Как вы вчера хорошо играли». Михайло Семенович сделал неприятную мину и сказал, махнув рукой: «А ну тебя». Если б этот человек вместо похвалы сделал ему замечание, я уверена, он так бы и впился в него и не отпустил бы, пока тот не разъяснил ему ошибки... К печатному слову относился с уважением. Критика необходима для артиста, он должен проверять себя, искать указания своим ошибкам. Критик, как не специалист, может не знать, как их исправить, артист должен вдуматься сам и не очень раздражаться и на резкие иногда замечания... Любимой мечтой Щепкина была замена театральных чиновников театральными работниками»¹¹⁷.

Такую удивительную скромность и требовательность к себе Щепкина следует оценивать тем более высоко, что это был всеми признанный артист, постоянно пользовавшийся огромным успехом. В 1844 году он приехал на гастроли в Петербург, и билеты на спектакли, в которых он участвовал, разбирались нарасхват. От Щепкина приходят в восторг, его вызывают по нескольку раз по окончании пьесы, вызывают даже в середине пьесы, от игры его плачут, его ездят смотреть даже те, которые давно отказались от посещения русского театра.

Сын крепостного, сам испытавший участь раба, Щепкин вместе со своими друзьями задумывался о положении России, о крепостном праве, активно поддерживал тех, кто отстаивал идею немедленного уничтожения крепостничества. Он был демократом не только по происхождению, но и по своим воззрениям. Герцен писал в «Колоколе», желая показать высшую ступень ненависти к крепостничеству: «Мартыанов ненавидел крепостное право и крепостников,— ненавидел, как Михаил Семенович Щепкин, как Шевченко...»¹¹⁸.

Художник-гражданин, Щепкин прежде всего думал о том, чтобы его искусство служило общественному благу, в театре он видел учреждение нравственное. Белинский писал о Щепкине: «Чудный человек!.. Как понимает он искусство, как горяча душа его — истинный художник, и художник нашего времени!..»¹¹⁹

Как подлинный художник, Щепкин протестовал против пустого развлекательного репертуара. Его возмущало то, что ему приходится растрчивать свой талант в бездарных пьесах. Он отлично понимал, что только высокохудожественная драматургия может способствовать совершенствованию дарования артиста.

Щепкин сыграл огромное число ролей, часто совершенно бессмысленных. Он жаловался Сосницкому на то, что его голос «ослабел от беспрестанного усилия»¹²⁰. И при этом артист не пренебрегал ни одной ролью. «Выезжая на сцену Бабой-Ягой на ступе с помелом, являясь Еремеевной в «Недоросле», он старался быть той личностью, которую представлял»¹²¹. Встречались, конечно, такие водевили, что даже и Щепкин в них был бессилён. Так, в «Обезьяне-воровке» зрителям было странно видеть Щепкина, играющего такую роль, в которой и самому посредственному актеру

играть нечего. А в водевиле «Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире» Щепкин рассмешил раек только тем, что запел жалобную песню на известный мотив «Лазаря».

Но если в водевиле имелось хотя какое-то подобие характера, Щепкин умудрялся создавать живое полнокровное лицо. Так, в опере-водевиле Шаховского «Два учителя» он сыграл Чупкевича — ученого-педанта, собирающегося занять место преподавателя в помещичьем доме. На эту же должность претендовал Жан — совершенно невежественный, но ловкий молодой человек. И в «ученом» диспуте Жан побеждал. Щепкин вывел Чупкевича воспитанником какой-то духовной семинарии, человеком тупым и самоуверенным, у которого в голове цитаты и схоластические доктрины, перепутавшись, составили удивительную смесь. И он сам уже не может разобраться в этой смеси.

Еще лучше Щепкин сыграл Репейкина в водевиле Писарева «Хлопотун, или Дело мастера боится». Репейкин охотно берется за любое дело: он и кучер, и егеря, и повар, и сват, и стряпчий. И все он делает невпопад, часто во вред себе. Даже свою невесту выдает замуж за другого. Но не перестает хлопотать. Репейкин у Щепкина из тех людей, у которых много энергии, ему некуда ее приложить, вот он и растрчивает свой душевный запал на совершенные пустяки. Аксаков так описал артиста в этой роли: «Вот было надо посмотреть суеты: на месте не постоит, и направо, и налево, и кругом, там стулья стоят не так, там окошко отворено, там дверь не приперта — все осматривает, все поправляет, всем распоряжается»¹²².

Щепкин даже в малозначительных пьесах великолепно играл роли так называемых «маленьких людей», показывая их сочувственно, но без сентиментальности, заставляя восторгаться их честностью, силой воли, готовностью отстаивать свою жизненную позицию. Об этой стороне таланта артиста Белинский писал: «Кто видел Щепкина в маленькой роли матроса в пьесе того же имени (а кто не видел его в ней?), тот легко может составить себе идею о настоящем амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мещанские, роли простых людей, но которые требуют не одного комического, но и глубокого патетического элемента в таланте артиста»¹²³. Критик имел в виду роль Симона в пьесе Соважа и Делюрье «Матрос», где рассказывалось о моряке, давно покинувшем свою родину, странствовавшем, сражавшемся и вновь вернувшемся домой. Его считают погибшим. Жена его вышла замуж за другого и теперь даже не узнает своего прежнего мужа. Матрос, ставший уже стариком, не желая мешать чужому счастью, не открывает, кто он, и снова, несмотря на тяжесть лет, отправляется странствовать. Центральная сцена в пьесе — пирушка, на которую приглашают матроса. Подогретый вином, говоря якобы о своем друге, он рассказывает о собственных подвигах, увлекается, проговаривается, не знает, как поправить ошибку. Сердце его разрывается, когда он глядит на свою жену и дочь, он стонет и хочет

вином затушить разгорающийся душевный пожар. Каждый вскрик — «Вина!» раздается в ушах слушателей тяжелым воплем, болезненным воплем человека, для которого нет уже счастья в жизни, для которого настоящее и будущее пытка. Он утешается только своим славным прошлым, годами юности, наполненной подвигами. Он запекает песню, сложенную им самим в то время, когда он спешил на родину. Песня эта кончается словами:

И вот надежда, жизнь моя,
В порывах ветра исчезает!..

Матрос встает, оглядывается, и зрители уже не слышат повторения последнего куплета. Матрос заливается слезами, а вместе с ним плачет весь зал. Но этот еще крепкий, хотя и не молодой человек в матросской куртке не сдается, как ему ни тяжело. В самые трудные минуты он сохраняет человеческое достоинство. Ему и в голову не приходит добывать свое счастье за счет других. И именно это человеческое благородство больше всего привлекало зрителей к щепкинскому матросу. Именно таким он запомнился навсегда тем, кто видел Щепкина в этой роли, которую артист сыграл множество раз на протяжении нескольких десятилетий.

Говоря об образах простых людей, нельзя не упомянуть о лучших щепкинских ролях в украинском репертуаре, с которыми он познакомил московских зрителей.

По существу, он первый начал активную пропаганду украинской драматургии. «Щепкин,— писал Аксаков,— перенес на русскую сцену настоящую малороссийскую народность, со всем ее юмором и комизмом. До него мы видели на театре только грубые фарсы, карикатуру на певучую, поэтическую Малороссию, Малороссию, которая дала нам Гоголя! Щепкин потому мог это сделать, что провел детство и молодость свою на Украине, сроднился с ее обычаями и языком. Можно ли забыть Щепкина в «Москале-чаривнике», в «Наталке-Полтавке?»¹²⁴ И другой современник вспоминал: «Щепкин в запачканных дегтем холщевых широчайших шароварах, в широкополой шляпе, с длинным погонялой-бичом, с расплывшимся от блаженства загорелым лицом, с подбритою до оселедца головою, точно сейчас прилетел на ковре-самолете из Украины»¹²⁵.

Играя Чупруна в «Москале-чаривнике» Котляревского, Щепкин показывал живой, натуральный тип казака-украинца со всем его складом, манерами, ухватками, с его лукаво-простодушной физиономией, с его неповоротливой ленью, которая проглядывает во всех движениях, даже когда казак, что называется, расхотелся и пускался в пляс. Как мастерски пропел казак песню:

С того часа, як женывся,
Я николи не журывся.

Верный своему взгляду на призвание художника, Щепкин «тосковал по Мольеру и вообще по ролям, требующим работы».

Во втором томе уже упоминалось о ролях Журдепа, Скапена, Арнольфа, Сганареля, созданных артистом в мольеровских комедиях в первые же годы пребывания на московской сцене. Вскоре к галерее мольеровских ролей прибавляется Гарпагон в «Скупом» (1830).

Гарпагон принадлежит к числу самых значительных сатирических образов Щепкина. «Как груб и пронзителен его голос, когда он говорит с сыном об его расходах, об истраченных напрасно деньгах... зато с каким умилением говорит он о своих милых денежках, оставшись наедине с своею скупостию: голос его становился мягким, нежным, приятным, сладостным, будто голос юноши, когда он описывает другу красоту и прелесть души своей милой»¹²⁶. Особенно выразительно Щепкин — Гарпагон произносил фразу о том, что у него украли деньги; эта фраза действительно вырывалась из глубины его растерзанной души. Играя Гарпагона на протяжении многих лет, Щепкин не уставал шлифовать эту роль.

С успехом играл Щепкин роль Бартоло в «Севильском цирюльнике» Бомарше. «Нельзя было не восхищаться, — свидетельствовал Аксаков в 1829 году, — тонкостью, истиною и разнообразием его игры. С большим искусством оттенял он малейшие изменения страстей и переходы. Все было одушевлено и — верно»¹²⁷.

Вершиной сатирического искусства Щепкина были образы, созданные им в «Горе от ума» и в «Ревизоре». Щепкин сам говорил, что он более всего обязан Грибоедову и Гоголю: «...они меня силою своего могучего таланта, так сказать, поставили на видную ступень в искусстве...»¹²⁸.

И, действительно, Фамусов и Сквоззник-Дмухановский — это две лучшие роли Щепкина. Он рисовал их сатирически, без всякой пощады, создавая образы типичных представителей александровской и николаевской России в их показной важности и подлинном ничтожестве. Оценивая Щепкина в роли Фамусова, Белинский считал, что артисту «недостает оттенка барства, чтоб его игра была самым совершенством»¹²⁹. Фамусов — дворянин, однако не обязательно человек знатного происхождения. И, может быть, Фамусов, прежде чем он стал управлять казенным местом, прошел ту же школу, которую сейчас проходит Молчалин: интриговал, подличал, пресмыкался. Он еще и теперь испытывает трепет перед знатными и, как многие выскочки, с презрением относится к тем, кого считает ниже себя.

В туфлях, в коротких заправленных в чулки шелковых штанах, во фраке, щепкинский Фамусов, по точному определению П. А. Кропоткина, являл «тогдашнюю смесь французского маркиза с крепостником»¹³⁰.

Главным у Щепкина — Фамусова было тщеславие. К каждому гостю он подходил по-особому, в соответствии с его положением в свете; особенно Фамусов лебезил перед Скалозубом — преуспевающим полковником и возможным женихом Софьи Павловны. Когда

Фамусов — Щепкин читал монолог о временах прошедших, речь его лилась плавно и вдохновенно. Он всей душой любил ту Москву, в которой топ задавали Максим Петрович и иже с ним, он искренне восхищался низкопоклонством и низкопоклонниками.

А. А. Стахович утверждал, что ключ к роли Щепкин находил в словах:

Дочь! Софья Павловна, срамница,
Бесстыдница! Где, с кем!

«Это «с кем» выделялось особо. Будь бы на месте Чацкого Скалозуб, Фамусов благоразумно закрыл бы глаза и ничего не заметил»¹³¹.

Щепкин не сразу овладел ролью Фамусова во всей ее сложности. Но он непрерывно работал над этой ролью, доведя ее до совершенства.

Роль городничего также ему не сразу удалась. В письме к Сосницкому, написанному после премьеры, Щепкин говорил: «Может быть, найдутся люди, которые были довольны; но надо заглянуть ко мне в душу!» И после третьего спектакля снова жаловался: «Собой я большею частью недоволен, а особенно первым актом»¹³². Но эта роль раз от раза все улучшалась, выливалась в законченные формы, превращалась в классическое творение. Щепкин «производил тогда фурор в роли городничего»¹³³, — свидетельствовал Панаев.

«Городничим, — пишет Стахович, — стоит в моей памяти маленькая круглая фигура в мундире и ботфортах. Жар, с которым Щепкин вел свою роль, глубокое ее понимание, серьезное отношение к ней ни на одну минуту не делали его смешным, несмотря на почти комическую наружность. Публика смеялась над положением городничего, а не над фигурой Щепкина»¹³⁴.

Щепкинский Сквозник-Дмухановский был человеком деятельным, он все время настороже, каждую минуту готов вступить в новое сражение с многочисленными врагами. В каждом чиновнике он подозревает потенциального, а то и открытого недруга. Этот человек никому не верит, ибо сам готов предать каждого. Жизнь давно научила его не сдаваться ни при каких обстоятельствах, всегда искать и находить лазейки: в ином случае он «прибьет» просителя, в ином пустит слезу или поклонится в ноги. Узнав о ревизоре, он прежде всего думает, как бы его обмануть. А когда Хлестаков делает предложение его дочери, он упоен, он уже видит себя генералом, который будет выбивать зубы всяким там станционным смотрителям, когда поедет по губернии. В конце пьесы, когда выясняется, что Хлестаков не тот, за кого его принимали, городничий у Щепкина сохранил всю свою энергию.

Щепкинский городничий был умен, активен, напорист, но зрители отлично видели все ничтожество его помыслов и поступков.

Любовь Щепкина к Гоголю после «Ревизора» превратилась в благоговение. «Когда он говорил об нем или читал отрывки из его

писем к нему, лицо его сияло и на глазах показывались слезы...»¹³⁵.

В свою очередь и Гоголь из всех русских артистов предпочтению отдавал Щепкину. Он писал артисту из Рима 28 ноября 1842 года: «Все драматические отрывки и сцены, заключающиеся в четвертом томе моих сочинений (их числом пять), все исключительно принадлежат вам»¹³⁶.

Глубоко постигнув гоголевский принцип внутреннего комизма, Щепкин играет в целом ряде его комедий. Однако в Подколесине («Женитьба», 1843) он не имел успеха. Аксаков справедливо писал, что для живого и темпераментного Щепкина не годилась роль вялого и нерешительного человека, с медлительными движениями и речью¹³⁷. Щепкин в Подколесине создавал тип пожилого холостяка, редкие попытки которого преодолеть инертность окрашивались комическими вспышками темперамента. Но облик петербургского чиновника не был уловлен Щепкиным. Что же касается Кочкарева, то, по словам А. Григорьева, «отвлеченно Кочкарев понят им прекрасно, но личности не выходит... между тем как у него есть своя личность, имеющая право на художественное воспроизведение»¹³⁸. Белинский видел в исполнении роли Щепкиным «больше искусства, нежели истинной натуры»¹³⁹.

Признавая, как и Белинский, что назначение драмы — обрисовка общества, страстей и характеров, что актер должен воссоздать комические и трагические элементы в их взаимодействии в человеке, Щепкин стремился вместе с тем к обобщенности, к созданию типов.

Подвижное лицо Щепкина легко передавало все оттенки чувств и страстей. Очень выразительно было, например, сосредоточенное, продолжительное выражение досады на лице Бурдюкова («Тяжба», 1844), просящего содействия чиновника в тяжбе с братом. Щепкин с необыкновенной верностью обрисовал тип степного помещика, хотя ему, по мнению Белинского, «недостает грубости, медвежьей естественности и даже органа, и, несмотря на то, он удивителен в этой роли»¹⁴⁰. В роли Утешительного («Игроки», 1843), по словам драматурга Н. А. Чаева, поражало его мастерство «играть без слов и изумительный дар говорить лицом, движением руки, взглядом на публику. В Утешительном это он делал так: после известного завтрака в номере у Ихарева с разговором о том, какой необыкновенный сыр ел один из шулеров у знакомого помещика, Михаил Семенович молча обрезал гильотинкою сигару, брал со стола свечу и, подойдя к рампе, обратив лицо к зрителям, принимался закуривать. Театр дрожал от единодушного хохота. Да и нельзя было удержаться, не захохотать, взирая на это лицо сквозного мошенника с невиннейшею миною младенца, агнца»¹⁴¹.

Можно еще и еще называть роли, в которых Щепкин был правдив, убедителен, близок к натуре. Каждый жест этого актера соответствовал характеру персонажа. Но если бы этим все ограничи-

лось, тогда Щепкин не поднялся бы так высоко над другими актерами, он остался бы на уровне Сосницкого, — а это был весьма высокий уровень. Но в том-то и дело, что творчество Щепкина в известном смысле даже противопоставлено искусству Сосницкого, обозначив новый этап в развитии реализма. Это понимали и современники актера. «Щепкин, — писал казанский критик, — в высшей степени натурален, но это натура не та, которою мы восхищаемся, например, в Сосницком: в том условно-сценическая или лучше сказать его собственная натура». А Щепкин «выходит как бы перерожденный: со всеми страстями, привычками и характером представляемого лица»¹⁴².

После того как Щепкин сыграл Фамусова, городничего, матроса Симона, критики и зрители все чаще стали о нем говорить как об актере нового типа. Сила Щепкина заключалась в том, что он добивался не только внешнего правдоподобия, не только естественности на сцене, но, что гораздо важнее, создавал социально-психологические типы, сочетал индивидуальное, присущее данному человеку, с типическим, присущим его герою как представителю определенного класса, нации, времени. Корреспондент журнала «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», проведя с Щепкиным беседу, писал: «В деле искусства сценического Щепкин отличает *актерство* (искусство в низшем смысле) от *художества* (искусства, собственно). Вот на основании этого-то деления, совершенно верного сущности искусства сценического, мы думаем, что *естественность* есть часто удел *актерства* и почти всегда удел *актерства* умного, смышленного, расчетливого. Оно достается даже просто известною сценическою опытностью. Но *художество*, как творчество, является в полном *олицетворении живой, действительной личности*»¹⁴³. По мнению Щепкина, «актерство» (пользуемся его терминологией) есть умение создать правдоподобный и естественный портрет. Мастером таких портретов являлся, в частности, Сосницкий. «Художество» же состоит в создании социально-психологического типа. К этому и стремился Щепкин. Щепкин принадлежал, по словам Белинского, «к числу немногих истинных жрецов сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть ни исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — представлять характеры, без разбора их трагического или комического назначения, но лишь соображаясь с своими внешними средствами...»¹⁴⁴

Для Белинского, Герцена, Гоголя, Кольцова и многих других Щепкин приближался к идеалу сценического художника, так как он соединял вдохновение, без которого нет искусства, но которое является лишь счастливым даром природы, с трудом, изучением, наукой. По общему мнению, «сценический жар» имелся у Щепкина даже в излишестве, и это иногда мешало артисту в отдельные моменты сохранять хладнокровие. Но, конечно, «горячность», порой мешавшая Щепкину, являлась незначительным недостатком

сравнительно с тем, что сделал этот гениальный актер-реалист для русского театра.

Сравнивая искусство Щепкина и Сосницкого, Белинский подчеркивал, что Щепкина «вы везде и во всем узнаете, хотя он каждую роль выполняет совершенно сообразно с ее духом и характером. Ему изменяет не талант, не искусство, но его фигура, какая-то одному ему свойственная манера, от которой он вполне никак не может отрешиться. В этом отношении из русских актеров у Сосницкого едва ли есть соперники: самого Каратыгина, глубоко постигшего эту внешнюю сторону искусства, вы всегда узнаете по голосу и еще по чему-то особенному, только ему принадлежащему; но Сосницкий перерождается, подобно Протею, в тех ролях, которыми может овладеть вполне. Мы заметили в его игре только один недостаток: в патетических сценах мы желали бы слышать этот трепет чувства, эту электрическую теплоту души, которыми Щепкин так обаятельно и так могущественно волнует массы и увлекает их по воле своей огненной природы. Вот здесь превосходство Щепкина над Сосницким, и превосходство, которого тайна, кажется, не совсем в органе голоса»¹⁴⁵.

Иван Иванович Сосницкий (1794—1871)¹⁴⁶ в рассматриваемый нами период находился на вершине славы. Именно в эти годы он сыграл свои лучшие роли. Это был человек образованный, отлично знавший театральное дело. Относясь к делу ревностно, артист нередко на собственные деньги заказывал парики и костюмы для ролей в исторических пьесах, хотя по правилам они должны были делаться за счет дирекции.

В 1837 году Сосницкого назначили главным режиссером петербургской драматической труппы. Занятый большой актерской работой, не обладая организационными навыками, он недолго оставался на этом посту. Но в бытность свою режиссером Сосницкий большое внимание уделял костюмам, декорациям, мебели, заботился, чтобы все это соответствовало пьесе.

На сцене Сосницкий чувствовал себя как дома. Его сценическая простота рассматривалась как эталон. В каждой роли Сосницкий стремился найти какую-либо особую характерность. Желая подчеркнуть правдивость, эмоциональность и заразительность его игры, критик рассказывал, как артист играл в пьесе А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство» роль суфлера Соломона. Когда Соломон в ужасе от случившегося с Кином несчастья выбежал на авансцену и просил, чтобы скорее послали за театральным доктором, он был так убедителен, что «если бы в то время действительно сидел в креслах театральным доктор, он побежал бы к нему на сцену, чтоб спасти умирающего Кина»¹⁴⁷.

По мнению большинства критиков, ни один из петербургских актеров не постиг тайны разнообразия интонаций в такой степени, как Сосницкий.

Но при всех этих бесспорных достоинствах все же следует признать, что диапазон дарования Сосницкого был ограничен. Ха-

рактарно, что он имел успех по преимуществу у аристократической публики. Когда в 1837 году состоялся его бенефис, верхние ложи были почти пусты, зато бельэтаж, бенуары и кресла были все заняты высшим обществом. Та же картина наблюдалась и во время его гастролей в Москве: «...во всех его представлениях раек или семирублевые ложи были постоянно пусты»¹⁴⁸.

Роли, в которых Сосницкий бывал особенно хорош, характеризуют его актерскую сущность: Сосницкий, писал критик, «невзирая на свое искусство, никогда не может удовлетворительно представлять лица, не принадлежащие к высшему кругу общества. Так, например, в ролях удалого армейского гусара, провинциального мота, повесы г. Сосницкий более или менее выказывает благовоспитанность гвардейского офицера, камергера или маркиза»¹⁴⁹.

По мнению другого критика, Сосницкий, этот «Протей, умеющий придать каждому лицу, им представляемому, приличный характер, был превосходен в незначительных ролях»¹⁵⁰. Роли же драматического, сатирического или тем более трагического характера, как правило, ему не удавались.

В «Горе от ума» Сосницкий сыграл четыре роли: Чацкого (в сценах из спектакля), Загорецкого, Фамусова и Репетилова. Играя Загорецкого, он, по отзыву «Северной пчелы», «представил какую-то карикатуру»¹⁵¹. Вскоре артист от этой роли отказался. В Фамусове Сосницкий выделял одну сторону характера московского барина — правда, весьма убедительно — ленивую важность. От этой роли он тоже отказался. А вот Репетилов стал его шедевром; в исполнении Сосницкого Репетилов был не просто пустомелей, но *барин* пустомелей.

Из ролей молодых людей Сосницкий дольше всего играл Фигаро в «Свадьбе Фигаро» Бомарше. Весьма любопытно, что по поводу этой роли писал критик: «Тон, который он задал себе, не изменился ни на минуту во все продолжение пьесы. Ни одного слова не в ноту, ни одного движения не в такт. Все было исполнено верно, по расчету... он сыграл Фигаро — *как мог* — прекрасно! Но этого довольно ли? Фигаро должен носить в себе пламя жизни... Он должен возбуждать собой не один смех, а глубокое сердечное участие. И между тем — пошевелила ли нас хотя сколько-нибудь игра г. Сосницкого? Скажу откровенно, что я во все продолжение пьесы любовался им от чистого, но не от *растроганного сердца*... г. Сосницкому не достает огонька: это сущая правда!»¹⁵² Сосницкий очень правдиво представил Фигаро — расторопного слугу, но не показал того смелого простолюдина, который оказывался гораздо умнее и значительнее, чем граф Альмавива.

В роли маршала фон Кальба в трагедии «Коварство и любовь» он, по отзыву Белинского, «играл не вельможу, не придворного, а какого-то шута самого пошлого тона»¹⁵³. В сцене вызова на дуэль, по свидетельству Аксакова, «стоя за креслами, он, будто от страха, поджимал то ту, то другую ногу; а когда побежал, то ноги

его чуть не до спины загибались. Странно, как артист, пользующийся такою славою и так любимый публикою, позволяет себе неприличные и отвратительные фарсы»¹⁵⁴.

Обычно артист хорошо играл в комедиях, позволяющих создавать острые, правдивые, но лишенные большой глубины характеры. Например, роль ТрEDIAKовского в пьесе Полевого «Ломоносов»: «Вычурность движений, выпрепная речь, мимика, самая костюмировка — изобличали в нем Роллена и всемудрого профессора элоквенции»¹⁵⁵. Играя Бранда в «Дедушке русского флота» Полевого, Сосницкий пластически так вылепил свою роль, что зрители ни на минуту не забывали, что это старик, и не русский, а голландец. Кольцов хвалил Сосницкого в роли Полония¹⁵⁶. Но другие критики утверждали, что у Полония — Сосницкого было излишне много шутовства. Представляя себе общую направленность таланта Сосницкого, в это можно поверить.

Но в одной роли Сосницкий поднялся до подлинного реализма. Речь идет о городничем в «Ревизоре». Эту работу артиста высоко оценил сам автор бессмертной комедии¹⁵⁷.

Городничий у Сосницкого был сдержан, себе на уме, его плутовство не носило такого откровенного характера, не было, как сказать, столь естественным, каким оно было у городничего — Щепкина. Городничий — Сосницкий знал законы и побаивался их (не боялся, а именно побаивался). Долгий служебный опыт научил его обходить правительственные установления. У Щепкина его городничий — это воплощение откровенной беспринципности. Городничий Сосницкого за время долгой службы понял, что надо скрывать свою жуликоватость. Когда играл Щепкин, было ясно, что городничий никаких законов знать не хочет, для него их нет, он знает только наглый напор. У Сосницкого городничий очень хорошо знал карающую силу закона и ловко старался его обойти. Своей игрой Сосницкий разоблачал жулика-городничего, а Щепкин всю государственную систему, для которой такие городничие естественны и необходимы. Поэтому созданный Сосницким характер оказывался общественно менее значителен, чем характер, раскрытый Щепкиным.

7

Борьба за реализм, которая в это время шла в русском театре, была сложной, и попытки утверждения реализма были разнообразны. В эти годы, в частности, получил распространение своеобразный жанризм, когда актер находил какие-то характерные для данного персонажа, главным образом внешние черты, но дальше этого не шел. Другие актеры оставались на сцене как бы самими собой, правдиво действуя в предлагаемых обстоятельствах, решительно отказываясь от наигрыша и декламационности. Были актеры, игравшие, как правило, скверно, но в нескольких, а иногда и в одной роли имевшие большой успех, это происходило в тех

случаях, когда их личные качества — внешность, характер, образ мышления — совпадали со свойствами того персонажа, которого они изображали на сцене. Появляются, наконец, актеры, соединяющие, подобно Щепкину, характерность и точность деталей с глубоким обобщением, актеры, игравшие не себя в предлагаемых обстоятельствах, но создающие сложные сценические характеры.

Утверждение на сцене реализма, естественно, вызывало споры как вне, так и внутри театра. Не будем здесь говорить о театральных ретроградах, все еще вздыхающих о выпренной читке актрисы Жорж. Их становилось все меньше, и их мнение не считалось авторитетным. Но и среди тех, кто, казалось, приветствовал новое направление, также шли принципиальные споры. «Северная пчела», например, приветствовала жанризм, но этим хотела бы все ограничить. С другой стороны, представители демократической критики, возглавляемой Белинским, требовали создания типичных характеров, действующих в типических обстоятельствах, психологического углубления образов. Конечно, жанровые зарисовки имели право на существование, но этого было недостаточно, необходима была бóльшая социальная и психологическая типизация, необходимо было показать в человеке главное, то, что определяло его социальную сущность. Именно к этому звали прогрессивные критики и в больших статьях и в коротких рецензиях, посвященных актерскому искусству. Естественно, что особенно горячие споры шли вокруг творчества наиболее талантливых художников сцены этого времени, и прежде всего Мочалова, Каратыгина, Щепкина, Сосницкого.

Перейдем к характеристике других актеров московской и петербургской сцены.

Одним из лучших комедийных актеров, в чьем искусстве отчетливо проявилась народная скоморошья традиция, был Василий Игнатьевич Живокини (1807—1874)¹⁵⁸. Он окончил Московское театральное училище в 1825 году и сразу же вступил в труппу Малого театра. Очень скоро Живокини определился как комик-буфф. Выступал он по преимуществу в водевилях и был настоящим любимцем публики. Танцевал он, несмотря на свою довольно тучную фигуру, легко и грациозно, куплеты исполнял речитативом, но очень музыкально, зачастую превращая их в самостоятельные концертные номера.

Живокини на сцене добивался исключительной простоты и естественности. Он сам в рассказе о занятиях с учениками раскрыл свое творческое кредо: «Я учил воспитанников говорить на сцене, как говорят они дома: руки, говорил я, сами найдут свое место, повороты сами явятся»¹⁵⁹. По общему признанию, Живокини был «светлый комик», и играл он обычно веселых и счастливых людей. Стоило ему появиться на сцене, какая-то электрическая искра веселости пробегала по театру от партера до райка.

Живокини играл ремесленников, небогатых торговцев, мелких чиновников, то есть так называемых «маленьких людей». Он ри-

совал их сочувственно, и они сохраняли в любых ситуациях тот оптимизм, который так был нужен людям в трудные годы николаевской деспотии.

Артист, по существу, создал один сценический образ, который и переходил из пьесы в пьесу. Это был человек на возрасте, горячий, озорной, непосредственный, всегда готовый помочь людям, охотно берущийся за любое, в том числе и не за свое дело. У героя Живокини были какая-то особая прихрамывающая походка, только ему одному свойственные угловатые жесты, манера говорить, растягивая слова и ставя ударения не на месте; лицо его постоянно расплывалось в улыбку, а в глазах светились ум и лукавство. Казалось, что это вовсе не актер, а наивный, непосредственный человек, случайно попавший на сцену и понимающий, что он совсем не тот, за кого его принимают. Такая изначально несколько отстраненная позиция давала возможность актеру свободно выходить из действия, петь куплеты, разговаривать с публикой и даже иронизировать над своим героем. Такой принцип игры связан с народной традицией, так играли в народных балаганах, которыми, заметим кстати, Живокини весьма интересовался.

Артист постоянно прибегал к экспромтам, и далеко не все из них были безобидны. И в этом он также продолжал народную традицию, нередко весьма чувствительно задевая представителей правящих классов. В пьесе «Дезертир, или Тоска по отчизне» Живокини исполнял роль пастуха. Он появлялся со свирелью в руках. Дезертир просил его что-нибудь сыграть. «С радостью,— отвечал пастух,— уж если для скотов играю, то как же не сыграть для брата и друга». И, произнося эти слова, он показывал рукой не на задник, изображающий горы с пасущимся на них стадом, а на кресла и ложи, в которых восседала разряженная публика.

В водевиле В. Горского «Страсть к должностям» Живокини играл роль сумасшедшего. Шла сцена с трактирным слугой.

«— Ты мне нравишься,— говорил сумасшедший.— Я хочу сделать из тебя человека.

— Покорно благодарю.

— Только куда бы тебя определить, гм?.. Ты умен?

— Никак нет!

— Значит, глуп! Гм! Но учился чему-нибудь?

— Никак нет!

— Ничему не учился! Да знаешь ли хоть что-нибудь?

— Ничего не знаю!

— Гм... Гм!.. Глуп... ничего не знает, ничему не учился. (Здесь Живокини клал руку на голову слуге.) Так я тебя, братец, помещу в Государственный совет (то есть в высший государственный орган власти царской России. По пьесе следовало сказать: в Совет Антуанского предместья.— Ю. Д.).

Едва артист произнес эти слова, как за кулисы прибежал директор театра и, не смущаясь тем, что спектакль продолжался, стал кричать: «Он не должен служить в императорском театре!..

Что ты сказал? Что ты сказал, разбойник!.. Через неделю повезут тебя в Петропавловскую крепость»¹⁶⁰.

3 ноября 1839 года Живокини впервые сыграл Льва Гурыча Синичкина. Он показал его и любящим отцом, добивающимся счастья для своей дочери, и простаком, которому во всем помогал случай. Современник вспоминал: «Из правой кулисы, в туфлях и халате, появляется Лев Гурыч — Живокини. Он не успел еще ничего сказать, как *взрыв смеха*, смеха неудержимого, до коллик в животе! Весь театр, *буквально весь*, точно с ума сошел — битых пять минут хохочет, хохочет, да и все тут. Но на что же хохочет он? На что! Да вы взгляните только на эту удивительную, невероятную фигуру Льва Гурыча, и вы поймете этот смех... Не смеяться? Да разве это возможно, мыслимо?»¹⁶¹

Кроме водевилей Живокини выступал в комедии, в том числе в пьесах Мольера, и даже в драме, но, как правило, без большого успеха. В 1829 году он сыграл Митрофана в «Недоросле». Вместо неуклюжего и бессердечного баловня он показывал невинного и резвого мальчика, с увлечением занимающегося бумажными змеями и хлопушками, беспрестанно прыгающего и улыбающегося. Конечно, этот мальчик несколько избалован, но при всем том приятен. В актерской натуре Живокини не было сатирических красок.

Выступая в водевилях, из которых большинство отличалось низкими художественными качествами, артист нередко прибегал к трюкам, отсебятинам, фарсам, иногда грубого свойства, лишь бы вызвать смех; за это артиста не раз справедливо упрекал Белинский. Живокини не всегда проявлял достаточно вкуса при отборе репертуара. Журнал «Репертуар и Пантеон» констатировал в 1844 году: «Бенефисы г. Живокини в продолжение нескольких лет отличаются необыкновенною пустотою содержания и необыкновенным безвкусием в выборе пьес»¹⁶².

Живокини был самым блестящим, но далеко не единственным продолжателем народной скоморошьей традиции. В той или иной степени были близки к этой традиции и некоторые актеры петербургской труппы, принадлежавшие, правда, к старшему артистическому поколению.

В 1828 году умер петербургский актер Александр Николаевич Рамазанов. Он главным образом играл в комедиях роли слуг, постоянно пользуясь приемами буффонады. Особенный успех имел Рамазанов в дивертисментах, в которых он пел русские песни и одновременно плясал.

В 1840 году умер еще один представитель народной театральной традиции — Александр Васильевич Воротников. Ему особенно удавались народные русские характеры. Этот актер также постоянно пользовался приемами буффонады. И он фактически создал постоянную маску, в которой переходил из одной пьесы в другую. В дивертисментах Воротников отлично исполнял русские песни. Приведем отзыв о его пении: «Часто на петербургских театрах поют русские песни другие известные оперные артисты, и, слу-

шая их, чувствуем удовольствие; но запоет тотчас за нами Воронников — как-то совсем иначе, — и дрожит русское сердце!.. Как приятно в театре, наполненном людьми, от которых веет пышной образованною Европой, вдруг услышать сладкий голос дерева: будто зимою входим в оранжерею, где зеленеют растения и пышно распустились природные цветы, которые от того еще милее, что мы давно их не видели»¹⁶³.

Близок к народной традиции был Михаил Васильевич Величкин (1783—1848). В прошлом крепостной человек отца драматурга Шаховского, он начал выступать на домашнем театре своего барина, одновременно обучаясь в Театральном училище. В юности у Величкина был прекрасный голос, но он заболел, и голос у него осип. Все же в дивертисментах он с успехом исполнял русские песни. В отличие от Живокини и Воронникова, он не создал постоянной маски, а стремился найти характерность для каждого персонажа. Он хорошо сыграл Митрофана («Недоросль» Фонвизина), барона («Урок кокеткам» Шаховского), Гримальдо («Суженого конем не объедешь» Хмельницкого), громадное число ролей в водевилях. Комического эффекта этот актер достигал причудливым гримом, смешными париками, утиной походкой, пронзительным скрипом табакерки, размахиванием носовым платком. Он постоянно общался с публикой, как будто бы она тоже входила в число действующих лиц.

Некоторые из актрис также продолжали народную традицию. Они выступали главным образом в простонародных ролях. Среди них назовем Елену Матвеевну Кавалерову (1791—1863), «созданную для ролей простых русских женщин»¹⁶⁴.

Главные успехи Кавалеровой связаны с последующим этапом русского театра, когда она будет выступать в пьесах Островского, но уже теперь она играла роли пожилых женщин, решая их в бытовом плане. Это Холмская («Какаду» Шаховского), Ксантипа («Аристофан» Шаховского), Хлѣстова (сцена «Московский бал» из «Горя от ума»), Фекла Ивановна («Женитьба»). Кавалерова умела раскрыть бытовую типичность образа, прекрасно владела речевой характерностью.

Елена Ивановна Гусева (1793—1853) в 1809 году окончила Театральное училище и без особенного успеха играла маленькие роли в драмах, комедиях и водевилях. Нашла себя актриса в простонародных ролях. В жизни Гусева была веселой, говорливой, простодушной женщиной. Такие же характеры она изображала на сцене. Ее героини отличались непосредственностью, энергией, искренней веселостью, простонародными ухватками. Она играла хозяйку постоялого двора в инсценировке «Юрия Милославского» Загоскина, Кузьминишну в «Двумужнице» Шаховского, в «Иване Рябове» Кукольника — жене Ивана (тоже Кузьминишну), в «Доме на Петербургской стороне» П. Каратыгина — Домну, в его же «Вицмундире» — Феклу, в «Параше Сибирячке» Полевого — Феклу Федосеевну, в «Ревизоре» — Пошлепкину, в «Женитьбе» —

сваху. Играя эти и подобные роли, она и пела, и плясала, и обнаруживала отличное знание старорусских обычаев. Но как только Гусева выходила за пределы своего амплуа, смотреть на нее, по отзывам современников, становилось нестерпимо. Правда, будучи женщиной умной, Гусева редко бралась за чуждые ей роли.

Илья Васильевич Орлов (Копылов) — воспитанник Горного корпуса, дворянин, новгородский помещик, промотавший свое состояние. Дебютировал в 1825 году в Петербурге, в 1828 году стал московским актером, а в 1845-м покинул Москву и перешел на провинциальную сцену.

Сначала Орлов попробовал свои силы в качестве трагика. Казалось, что благодаря благородной внешности, сильному голосу, высокому росту он добьется успеха в ролях героев. Но артисту не хватало искренности и темперамента. И он оказался только так называемой «полезностью», играл без большого успеха вторые роли в трагедиях, драмах и комедиях. Излишняя холодность, расщудочность, нарочитость отличали его даже в роли Скотинина («Недоросль»). И в этой роли, как и в других, он стремился подчеркнуть, что он не кто-нибудь, а дворянин и актер императорского театра, сохранял невозмутимость и значительность¹⁶⁵. Превосходно он сыграл три роли: Скалозуба («Горе от ума»), Осипа («Ревизор») и Могильщика («Гамлет»). Напыщенность, надменность, военная выправка, самоуверенность при отсутствии большого ума — все эти черты вполне соответствовали характеру Скалозуба. А тут еще голос: густой баритон, как будто бы немножко сорванный от подачи громких команд. Осип у Орлова соединял хитрость, скрываемую под маской простоты, со смешной фанаберией лакея, побывавшего в Петербурге и теперь презирающего провинциалов. По отзыву Белинского, «бесподобно выполняет г. Орлов роль Могильщика: естественность его игры так увлекательна, что забываешь актера и видишь могильщика»¹⁶⁶.

Среди актеров, в творчестве которых сказывались реалистические тенденции, были и те, кого прежде называли гримами, а мы назовем острохарактерными актерами. Обычно они находили у своего героя одну-две отличительные черты, доводили их до гиперболы и в таком виде представляли публике.

Николай Матвеевич Никифоров (1805—1884), сын мелкого чиновника и актрисы, вступил в труппу Малого театра после окончания Театрального училища. Он был неподражаем в ролях приказных низших инстанций, слуг, которые умничают, ключников, которые бранятся. Лицо, манеры, повадки — все отличалось удивительной достоверностью. К лучшим ролям артиста относятся: Кутейкин («Недоросль»), Антропка («Модная лавка» Крылова), Книпер («Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата» Н. Полевого), г. N («Горе от ума»), Бобчинский («Ревизор») и многие водевильные роли. Актер, что отлично понимали его современники, не столько становился изображаемым лицом, сколько подсмеивался над теми, кого изображал. «Это уже неко-

торым образом умышленное подчеркивание разных мест роли»¹⁶⁷. У актера была манера интонационно выделять слова и придавать каждому из них особое значение, иногда это шло даже во вред общему смыслу роли. И парик, и наклейки, и грим делались так, чтобы подчеркнуть смешные качества персонажа. Славился Никифоров в роли г. N, затянутый в мундир, с прической, закрывающей лысину, с явными ухватками бурбона, он с усердием отплясывал кадрили, делая при этом в угоду хозяевам дома комические па.

Александр Федорович Богданов (Богданов 2-й) обладал меньшим, чем Никифоров, талантом и мастерством, но играл он в такой же манере. Его г. D («Горе от ума»), осанистый, с большой взъерошенной головой, с важным лицом, одетый во фрак, белые штаны, чулки и туфли, пресерьезно выполнял комические танцевальные движения, вызывая смех всего зала.

Сын театрального капельдинера, вступивший в Малый театр после окончания Театрального училища в 1825 году, Петр Гаврилович Степанов (1806—1861) прежде всего добивался внешней характерности. Он обладал даром совершенно изменять свой голос, свое лицо, даже свою фигуру. Д. Т. Ленский в экспромте дал точную характеристику своему товарищу:

Вот молодец из молодых —
Степанов — выродок природы,
Степанов бог карикатуры,
Он всех скопировать готов.

Артист любил толкаться среди людей самых различных званий, высматривая все необходимое для своих будущих ролей. Он хорошо сыграл князя Тугоуховского («Горе от ума»), Ляпкина-Тяпкина («Ревизор»), графа Зефирова («Лев Гурыч Синичкин»), Клейстера («Булочная, или Петербургский немец») и многие другие роли в водевилях.

Играя Тугоуховского, Степанов избрал в качестве модели екатерининского вельможу князя Юсупова. Все в его Тугоуховском было характерно: высокие бархатные сапоги, фрак со звездой, высокая мягкая шляпа. Но все это казалось только футляром, в который поместили какие-то развалины человека. Получилась злая карикатура на отжившего свой век вельможу.

Исполнение Степановым роли Ляпкина-Тяпкина заслужило похвалы Щепкина и Белинского. «Его игра чудесна»¹⁶⁸, — писал Белинский.

Василий Иванович Рязанцев (1800—1831) пробыл на сцене слишком мало, и его талант не успел в полной мере развернуться.

В начале сценической карьеры у Рязанцева был неплохой голос, и он даже пел в операх. Но позже певческий голос пропал, и Рязанцев стал выступать только в комедийных ролях. Лучшие из них: Бранд («Суженого конем не объедешь» Хмельницкого), Богатонов («Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» Загоскина), Шумский («Актеры между собою, или Первый дебют актрисы

Троепольской» Хмельницкого), Антонио («Свадьба Фигаро» Бомарше), Тарабар («Леста, или Днепровская русалка» Кавоса) и другие. Играл артист и Фамусова в отрывках из «Горя от ума», но эта роль ему не особенно удалась.

Александр Иванович Афанасьев (1808—1842), незаконпорожденный сын чиновника, воспитывавшийся в доме помещика Ф. И. Карцева, принимал участие в его домашних спектаклях. Учился в университете, где сблизился с поэтом А. И. Полежаевым. По-видимому, в связи с дружбой с опальным поэтом его из университета исключили. Дебютировал Афанасьев в Малом театре в 1829 году в роли Суягина в пьесе Шаховского «Ссора, или Два соседа». Играл Вральмана в «Недоросле» Фонвизина. После переезда в Петербург Афанасьев исполнял главным образом вторые роли, отличаясь в ролях подъячих и лакеев. Осипа в «Ревизоре» он сыграл отлично, добившись точности в передаче характера слуги, одновременно заботливого и продвухного.

За жизненность тона хвалили Федора Семеновича Потанчикова (1800—1871). Его отец — мелкий служащий, мать — хористка. Учился Потанчиков в Московском театральном училище. Современники говорили, что он открыл в себе главную тайну драматического искусства, тайну естественности. Белинский, назвавший его в числе «замечательнейших артистов московской труппы», отзывается о его игре с неизменной похвалой. Так, он отмечает «отчетливую, умную и даже характеристическую игру г. Потанчикова в роли почтмейстера» в «Ревизоре»; роль Миллера в «Коварстве и любви» артист, по словам критика, «выполняет не только умно, но иногда с истинным художественным достоинством»; даже в фальшивой пьесе Полевого «Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата» он исполнил роль Сумарокова «не только умно, но и талантливо, с большим искусством и естественностью»¹⁶⁹.

Говоря о реалистических тенденциях в творчестве многих актеров этой поры, следует иметь в виду, что тенденции эти во многом ограничивались репертуаром, в котором господствовал водевиль. Водевиль нередко требовал от актера житейской наблюдательности, но не давал материала для глубокого проникновения в характеры.

Среди актеров, творчество которых связано главным образом с водевилем, назовем тех, кто имел в нем особенный успех.

Из московских актеров-водевилистов наибольшую известность получил Дмитрий Тимофеевич Лепский. Характеризуя его как исполнителя, журнал «Репертуар и Пантеон» писал, что это актер «не с огромным дарованием, но все-таки с дарованием замечательным, актер умный, полезный»¹⁷⁰. Играя в водевилях роли молодых людей, он обычно оказывался на месте. Но когда ему пришлось выступать в роли Хлестакова, его игра произвела самое благоприятное впечатление. Артист встретился не с водевильной маской, а с конкретным, жизненно правдивым характером. Он

попытался перевести Хлестакова в привычный для себя план абстрактно веселого, легкомысленного молодого человека и потерпел полное фиаско. По-водевильному «правдивая» игра Ленского и реалистический характер Хлестакова оказались далеко не адекватными друг другу.

Другой актер-драматург, Николай Иванович Куликов (1812—1891), брат известных актрис П. И. Орловой и А. И. Шуберт, тоже начинал на московской сцене, но в 1837 году был персведен в Петербург. Писал пьесы под псевдонимом Н. Крестовский. В молодости он исполнял роли молодых любовников. Красивый, эlegantный, с изящными манерами, он, по существу, всегда играл одну роль — светского молодого человека, мало заботясь об индивидуализации характеров своих героев. С 1838 года занял должность режиссера.

Из петербургских актеров-водевиллистов следует упомянуть о П. А. Каратыгине и о П. И. и П. Г. Григорьевых.

Петра Андреевича Каратыгина в драмах упрекали за холодное резонерство, зато в комедиях в характерных ролях он был, по словам рецензентов, «недурен». Играл он роль Паукова в водевиле П. С. Федорова «Архивариус», и зрители видели настоящего чиновника, который, прослужив в канцелярии лет тридцать, не может ни о чем другом говорить и думать, кроме как об «отношениях» и о «докладах».

Петра Ивановича Григорьева считали «полезностью» в Александринском театре. Он переиграл множество второстепенных ролей в различных пьесах, прибегая порой к карикатурности, но не переходя за грань сценической правды, отличаясь, по отзыву Белинского, «в ролях армейских офицеров»¹⁷¹.

Его однофамилец и тоже драматург Петр Григорьевич Григорьев был известен как исполнитель ролей купцов, лавочников, мещан. «Верх возможного совершенства в ролях купцов и купчиков и возможной бездарности во всем другом»¹⁷², — писал о нем Белинский. Он был фарсер, находивший у каждого персонажа какое-нибудь смешное качество или уродство: толстый живот, хромоту, глухоту, шепелявость; эти черты он подавал в откровенно буффонной манере.

Блистательных исполнителей водевилей 30-х годов нашел в Н. О. Дюре и его постоянной партнерше В. Н. Асенковой.

Николай Осипович Дюр (1807—1839) в 1829 году окончил Театральное училище и вступил в труппу петербургского театра. Зрители любили Дюра за неподдельную веселость, простоту и естественность на сцене. Балетному искусству Дюр обучался у знаменитого Шарля Дидло, а это значило, что он прошел хорошую школу. В отличие от своих коллег он исполнял куплеты не только речитативом, но и пел их. Он знал и любил музыку и даже сам писал аккомпанемент для куплетов. А постоянно играющая на его устах улыбка (современники называли ее «вольтеровской») очень шла ему. Эта улыбка помогала зрителям ощутить ироническое от-

ношение актера к людям и обстоятельствам, с которыми он на сцене имел дело.

Играл он часто, всего сыграл 250 новых ролей, лучшими из которых считались Макар Губкин («Студент, артист, хорист и аферист» Кони), Бартоло («Севильский цирюльник» Бомарше), Жювиаль («Стряпчий под столом» Ленского), Дюкре («Два отца — два купца» Ленского), Фрейтаг («Девушка-гусар» Кони) и другие. Играл он также Молчалина («Горе от ума» Грибоедова), Хватайкина («Ябеда» Капниста), Хлестакова, по эти роли, особенно последнюю, — без успеха.

Восхищенный Дюром, современник так отзывался о нем: «Кто, кроме Дюра, делает наши водевили смешными и веселыми? Кто сзывает толпу в театр? Кто смешит и восхищает ее?.. Кто умеет превратить несообразную, пустую роль в значительную, веселую, занимательную? Дюр, только один Дюр! Водевиль погиб бы без возврата, если б у нас не было Дюра!»¹⁷³ Рецензенты постоянно говорили о неистощимой выдумке и поразительном мастерстве этого артиста. Играя Эдуардо в водевиле «Артист», Дюр появлялся в ролях итальянского певца, балетного фигуранта и учителя декламации и «смешил в первом рудами сопрано и баса, во втором прыжками фигуранта, который и пляшет и плачет, а в третьем удачно пародировал декламацию одной из наших драматических актрис и трагиков... Не тихий смех, но общий громкий хохот был наградою искусства г. Дюра»¹⁷⁴.

Вначале Дюр по преимуществу играл стариков, а потом чаще начал выступать в ролях молодых повес. Хотя он для каждой роли находил ту или иную характерную деталь, что давало основание некоторым критикам говорить о разнообразии его персонажей, но, в сущности, герои Дюра мало чем отличались друг от друга. И именно поэтому, столкнувшись с Хлестаковым, требующим глубокой индивидуальной характеристики, он оказался совершенно беспомощным и провалил роль.

Барвара Николаевна Асенкова (1817—1841)¹⁷⁵, артистка редкого обаяния и таланта, по манере игры напоминала Дюра.

Незаконнорожденная дочь артистки А. Е. Асенковой, она, обучаясь в Театральном училище, не проявляла особых способностей. По словам П. А. Каратыгина, она решила поступить в театр, как решаются идти замуж за нелюбимого, но богатого человека. К дебюту Асенкову готовил Сосницкий, и она впервые выступила на сцене в 1835 году в роли Роксоланы в комедии Фавара «Солиман II, или Три султанши». За короткое время Асенкова добилась исключительного успеха.

Высокая, стройная, необыкновенно грациозная, она соединяла в каждом движении живописность и простоту; бледное лицо артистки оттенялось темными волосами, особенно же хороши были у нее глаза темно-голубого цвета и блестящие, как два огонька; улыбка несла какую-то особую прелесть, мелодический голос проникал в самую глубину сердца слушателей. Такой она запомни-

лась и полюбила современникам. По тем временам Асенкова была достаточно образована, любила читать, недурно говорила по-французски. Асенкова заняла амплу травести и инженеру, выступая по преимуществу в водевилях.

Конечно, многих зрителей актриса привлекала своей наружностью, женским обаянием, умением соединить в роли наивность и кокетство. Это способствовало ее триумфам в ролях Габриели («Девушка-гусар» Кони), Лелева («Гусарская стоянка, или Плата той же монетой» В. Орлова), Карла II («Пятнадцатилетний король» Жандра), Сонечки («Ложка 1-го яруса» П. А. Каратыгина) и других.

Но сила Асенковой заключалась не только в ее женском и актерском обаянии, а прежде всего в ее умении быть правдивой и непосредственной на сцене. Ее партнер П. Каратыгин вспоминал: «С ловкостью, юношеской развязностью она умела соединять удивительную грацию и какую-то ей одной свойственную стыдливость»¹⁷⁶.

На сцене действовала живая, веселая, энергичная девушка (а в иных случаях и кавалер: Асенкова любила и умела играть юношеские роли), активно добивавшаяся права на любовь. Но постепенно в исполнении артистки появились новые черты, какая-то грусть, надлом. Казалось, что ее молодые героини (и герои) несут на душе тяжесть, что они сами не верят в благополучный исход своих начинаний. Вдруг, казалось бы, в самый неподходящий момент, в завершающих водевиль куплетах слышались слезы, как будто бы героиня не была уверена в благополучии своей судьбы. И артистка все чаще начинает обращаться к драме. Первую драматическую роль Эсмеральды (пьеса того же названия, переделка «Собора Парижской богородицы» В. Гюго) она сыграла в 1837 году. Критик, в целом одобряя этот опыт, заметил, что «ей не достало средств выдерживать до конца патетические сцены»¹⁷⁷. Затем последовали Параша Сибирячка, Вероника («Уголино» Полевого). В трагедиях Шекспира Асенкова сыграла роли Корделии («Король Лир») и Офелии («Гамлет»). Играла она и роли Софьи («Горе от ума») и Марьи Антоновны («Ревизор»).

Асенкова — Офелия правила не всем, некоторые находили, что ей недостает страстности в выражении сильных чувств, необходимой для трагедии. У артистки Офелия была тихой и грустной, в ней ощущалась беспомощность, растерянность перед жизнью. Сойдя с ума, Офелия, бледная, с распущенными волосами, со взглядом, устремленным вниз, пела:

И в могилу опустили
Со слезами, со слезами.

И зрителям становилось жаль бессмысленно загубленной жизни этого поэтического и беспомощного существа.

Во второй половине 30-х годов на столичных театральных афишах начинают появляться новые имена, которые сразу же привлекают внимание публики и критики и которым суждено занять видное место в истории русского сценического реализма.

Василий Васильевич Самойлов (1812—1887)¹⁷⁸ — сын известного оперного певца В. М. Самойлова, окончив Горный корпус и Лесной институт, работал чиновником в Лесном департаменте, но любовь к театру победила, и в 1834 году Самойлов дебютировал как оперный певец в Большом театре. В 1835 году его приняли в оперную труппу, а в 1836-м он перешел в Александринский театр. До смерти Дюра Самойлов оставался в тени, играл вторые роли, и его мало кто замечал. Когда Дюр умер, его роли как бы по наследству перешли к Самойлову. И только тогда все увидели, какой у этого артиста яркий талант.

Первый настоящий успех принесла Самойлову роль Макара Губкина («Студент, артист, хорист и аферист» Кони). По ходу пьесы он четыре раза переодевался и каждый раз создавал новый характер, может быть, не очень глубокий, но яркий и своеобразный. Артист умел как бы стереть свое лицо и создать то, которое нужно в пьесе. Иногда зрители даже бились об заклад, тот ли это артист выступает перед ними, так не похожи друг на друга были его герои.

Играя в водевиле Федорова «Двое из шестерых, или Хочу быть актрисой», он появлялся по ходу действия в трех разных обликах: молодого провинциального актера, грека и режиссера провинциального театра. И каждое из названных лиц у актера было типично. Сначала зрители видели молодого человека прекрасной наружности, искренне любящего свое искусство, но принужденного бороться с бедностью. «В лице грека г. Самойлов создал такое типическое лицо... с его жалкою, сухощавою наружностью, красным картузом, ломаным русским языком, но именно на греческий манер, наконец с его скряжничеством»¹⁷⁹. А режиссер у Самойлова был высок, худ, его отличали грубые лакейские хватки, он не к месту умничал.

Большой успех имел Самойлов в роли Шута в «Король Лире». Публика смеялась над его выходками, но в то же время дивилась остроте его ума, скрытого под личиной глупости.

Художник-любитель, недурно владеющий карандашом и красками, Самойлов, раздумывая над ролью, прежде всего рисовал на бумаге того, кого он хотел сыграть. Он всегда искал в роли яркое пятно, выделял его, подчеркивал, все же остальное давал слабее, как некий фон. Грим Самойлова часто бывал очень прост, но и в нем почти обязательно присутствовала яркая характерная деталь.

Артист удивительно копировал конкретных людей, доводя свои сценические портреты до степени карикатуры. Но Самойлов редко проникал в душу изображаемых им лиц, оставаясь в пределах яр-

ких эффектных, очень убедительных, но жанровых зарисовок. Это, впрочем, не помешало ему стать любимцем публики, особенно той ее части, которая приходила любоваться его поразительным мастерством перевоплощения.

После смерти Асенковой положение первой водевильной актрисы заняла Надежда Васильевна Самойлова (1818—1899), сестра В. В. Самойлова, которая пришла в театр после окончания Театрального училища в 1838 году. Живая, веселая, непосредственная, хорошо двигающаяся и танцующая, обладавшая хорошим голосом, она пользовалась в водевильном репертуаре успехом у публики, оставаясь искренней и естественной. В драмах же, особенно в тех, где требовались сильные чувства, страсти, энергия, ей явно не хватало драматического темперамента.

Почти одновременно с Самойловым на александринской сцене появляется другой комедийный актер, сказавший новое слово в театре, — Александр Евстафьевич Мартынов (1816—1860)¹⁸⁰ Правда, расцвет таланта Мартынова падает на более поздние годы, но и в рассматриваемый нами период молодой актер сумел в своих героях, людях, забытых жизнью, казалось бы, потерявших все человеческое, открыть и показать нравственные достоинства, хранящиеся на дне израненной и оскорбленной души.

Мартынов родился в Петербурге, в бедной семье. В 1827 году его определили в Театральное училище, где под руководством Дидло он прошел основательную балетную подготовку. Когда из-за распри с дирекцией Дидло училище покинул, Мартынов перешел в ученики (краскотеры) к художнику Капоши. Но сам он тянулся к драме. Руководитель драматического класса Брянский в нем не нашел таланта, но его помощнику — П. А. Каратыгину Мартынов понравился, и он взял его в свой класс. Каратыгин хотел сделать из Мартынова водевильного комика, он тянул его к фарсу, трюкачеству, буффонаде. Все это скажется на творчестве Мартынова в первые годы его работы, на это указывал молодому актеру у Белинский. Но уже с самых первых лет своего пребывания на сцене Мартынов искал самостоятельного пути в искусстве.

В 1832 году, еще будучи учеником, Мартынов с успехом выступил на сцене петербургского театра в водевиле П. Г. Григорьева «Филатка и Мирошка». В 1835 году, окончив училище, он дебютировал в водевиле «Глухой, или Полный трактир», и его приняли в труппу Александринского театра, в которой он и состоял до своей смерти. Белинский уже в 1839 году назвал его истинным талантом¹⁸¹.

В первые годы работы Мартынова в театре ему приходилось особенно трудно. Играть его вынуждали почти ежедневно, причем он нередко выступал в четырех-пяти водевилях в вечер, и что это были за роли! Он играл, например, в водевиле Н. Акселя «Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших». Тульский помещик Рябцев завел у себя в имении дом сумасшедших. Приезжий корнет Лазаревич влюбляется в дочь Рябцева и, чтобы ос-

таться в доме, объявляет себя умалишенным; он видит, что за его страстью ухаживает глупый доктор Тетерип и на правах сумасшедшего бьет его по лицу, катает по полу, сбрасывает в бассейн с водой и в довершение всего надевает ему на голову ведро; доктор при этом поет арию Головы из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Этого Тетерина Мартынов играл на масленице 1843 года. Конечно, актер прибегал к фарсам, иногда даже грубым, сама роль толкала к этому.

В том же 1843 году Кони, рассматривая выступления Мартынова в пьесах Мольера, писал, что Мартышов — художник, какого русская сцена давно не имела и, может быть, еще долго иметь не будет¹⁸².

Зрители, внимательно следившие за развитием таланта молодого артиста, заметили его удивительную способность полностью перевоплощаться в изображаемое лицо, любую деталь подчинять сущности играемого образа, не прибегая к фарсам и отсебятинам.

Молодой актер наряду с комическим стремился развивать также и «патетический» элемент. И, как бы внешне ни были забавны те, кого играл Мартынов, за этой забавной внешностью почти всегда проглядывала какая-то душевная мысль, что-то вроде страдания.

Характерно, что Мартынову не удавались ярко выраженные сатирические роли, те, в которых трудно или невозможно было найти доброе человеческое начало. В 1836 году на четвертом после премьеры спектакле он сыграл Бобчинского в «Ревизоре», и сыграл эту роль посредственно. В 1837 году Мартынов сыграл Митрофана в «Недоросле», и также без успеха, прибегая на этот раз к многочисленным фарсам. Зато роль Подколесина («Женитьба») ему удалась. Перед зрителем предстал многогранный человеческий характер. Великолепен был Мартышов в роли актера Лисичкина в водевиле П. И. Григорьева «Дочь русского актера». Защищая свою дочь, добиваясь для нее права выступать на сцене, его Лисичкин был не только смешон, но и глубоко трогателен. В комедии П. Г. Григорьева «Охотник в рекруты» Мартынов играл пария, продавшегося в пьяном виде в рекруты. Сцена, в которой он просил у отца прощения и в то же время для «рассеяния тоски» пел разгульные песни, задевала за сердце зрителей, все было схвачено чрезвычайно верно, с натуры. Мартышов в этой сцене являлся великим актером, постигшим трагическую участь обездоленного русского человека.

Заметное место в истрбургской труппе занимал Алексей Михайлович Максимов (Максимов 1-й; 1813—1861). Он родился в семье театрального парикмахера, окончил в 1833 году Театральное училище. На дебюте он сыграл в пьесе Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский». Публика увидела молодого актера с хорошей фигурой, приличными манерами, звучным голосом, безукоризненной дикцией. Знатоки отметили, что у него есть «сценический жар». Вплоть до смерти Дюра Максимов вы-

ступал и в водевилях и в трагедиях. В первом случае — откровенно подражая Дюру, а во втором — Каратыгину. После смерти Дюра Максимов перешел на амплу молодых героев. Наиболее удачны у него были роли повес и фатов в легких комедиях и водевилях. Так, например, выделяется его военный писарь, франт и волокита, в водевиле П. Каратыгина «Первое июля в Петергофе» (1839), граф Зефиров в «Льве Гурыче Синичкине» (1840). Подобный круг ролей, требующий лишь внешнего перевоплощения, объясняет, почему Максиму при работе над серьезным репертуаром не доставало глубины раскрытия внутреннего содержания роли. Он играет и Хлестакова (1836), и Чацкого (1839), и Молчалина (1840), но ни в одной из этих ролей не сказал своего слова. Его игра отличалась натянутостью, дикция — вычурностью, движения — манерностью. При создании характера им не столько руководило «желание передать его натурально, как страсть произвести непременно эффект, возбудить насильственные рукоплескания... Все изучение его устремлено на внешнее выражение, а не на внутреннее создание, и потому почти каждый характер выливается у него в известную стереотипную форму, но без содержания, которое проливало бы на нее свой особенный свет»¹⁸³.

Правда, к середине 40-х годов Максимов стал играть несколько естественнее. Так, роль Фердинанда («Коварство и любовь», 1845) он исполнил без всякой аффектации.

В Малом театре примерно в это же время появляется молодой актер, близкий Максиму по кругу ролей, но сумевший пойти по иному пути, — Иван Васильевич Самарин (1817—1885)¹⁸⁴. Ученик Щепкина, он начал выступать на сцене, еще обучаясь в Театральном училище, и дебютировал в 1837 году. Щепкин ввел его в круг своих друзей.

Хотя официально учебный курс был закончен, но Щепкин продолжал работать с Самариним вплоть до самой своей смерти. И Самарин всегда считал себя верным учеником великого артиста. В 1837 году Самарин сыграл в «Отелло» роль Кассио, и Белинский похвалил его, поставив сразу вслед за Мочаловым¹⁸⁵. Хорошо был им сыгран Меркуцио («Ромео и Юлия», 1841), Мортимер («Мария Стюарт», 1841); характерно, что публика вызвала его раньше В. Каратыгина, игравшего в «Марии Стюарт» Лейстера.

Уже в 1839 году Белинский, отмечая «много натуры», «сценического огня» и «искусства» в его Питере Гродекере («Дедушка русского флота» Полевого), высказывал мысль, что «этот молодой артист много обещает в будущем! Он уже приобрел себе некоторую известность, но, кажется, не хочет ею ограничиться и возлечь на не распустившихся лаврах, а хочет идти вперед...»¹⁸⁶. Готовясь сыграть в драме Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», Самарин консультировался с врачами, как реальнее воспроизвести телесные муки отравленного Скопина. Превосходно выступал он в драме-водевиле «Симон-сиротинка», в роли графа Шовиньи («Женский ум лучше всяких дум» А. Мюссе) и многих

других. Играл Самарин и в современной русской классике. Правда, его Хлестаков (1838) был, по словам Белинского, слишком умен и благороден, потому и неверен¹⁸⁷, но Чацкий (1839) представлял уже крупную удачу в утверждении реалистических традиций школы Щепкина.

Роль Чацкого ему удалась не сразу, и, когда он на премьере произнес: «Карету мне, карету», кто-то крикнул из зала: «Скатертью дорога». Но в 1846 году, когда он приехал на гастроли в Петербург, его встретили с восторгом. «Г. Самарин, молодой артист с замечательным дарованием, справедливо оцененным в Москве, начал свое поприще на новой сцене смело и, не обвиняясь скажем, начал прекрасно... Да, г. Самарин понял и сыграл Чацкого так, как ни один из наших артистов не понимал и не играл его»¹⁸⁸. С первого появления на сцене было видно, что Чацкий просвещенный, умный, благородный и притом светский человек. После долгой разлуки с Софьей он никак не может с нею наговориться. Пока в нем нет ни желчи, ни раздраженья, он просто молод и любит подмечать все смешное. И с Фамусовым Чацкий начинал говорить шутя, без язвительности, и только после того, как он выслушивает пошлую мораль московского барина и цинические разглагольствования Скалозуба, гнев начинал душить его, и тут он с одушевлением и страстью выговаривал все, что он думал. Последний монолог Чацкого вызвал всеобщий восторг у зрителей, которые, не дожидаясь даже окончания пьесы — последних немногих слов Фамусова, единодушно вызвали молодого артиста.

В роли Чацкого Самарин продемонстрировал те свойства своего дарования, которые сделали его впоследствии выдающимся актером русского реалистического репертуара и одновременно показали отличие его от предшествовавших исполнителей этой роли. Глубоко изучив и продумав характер Чацкого, Самарин отказался от представления о нем как герое трагического склада, ироничном и раздражительном проповеднике и ораторе; не увлекаясь декламацией, он стремился к естественной сценической речи. Объединяя личную и социальную драму Чацкого, Самарин выявлял характер героя как реальный психологический тип.

Среди других талантливых учеников Щепкина назовем С. В. Шумского, дебютировавшего в 1841 году, и А. И. Шуберт, вступившую в труппу Малого театра в 1843 году. Оба они, однако, проявились как выдающиеся актеры-реалисты несколько позднее. Это же относится и к таким очень разным, но одинаково одаренным артисткам Александринского театра, как В. В. Самойлова и Ю. Н. Линская, также вступившим на сцену уже в конце изучаемого периода — в 1841 году. В 1839 году на сцене Малого театра успешно дебютирует при содействии Щепкина П. М. Садовский, творчество которого обозначило принципиально новый этап в развитии русского сценического реализма.

Итак, на протяжении рассматриваемого периода своего апогея достигло романтическое направление, выдвинувшее гениального

художника сцены Мочалова. К концу рассматриваемого периода это направление начинает склоняться к упадку. Актера, хотя бы приближающегося по характеру дарования к Мочалову, ни в эти, ни в ближайшие годы не появляется.

Зато торжествует реализм. Принципы Грибоедова, Пушкина и Щепкина завоевывают все большее число приверженцев и среди актеров и среди публики. Актерская игра, построенная на эффектах, все чаще встречает в критике ироническое к себе отношение. Молодые актеры, воспринимая заветы Щепкина, развивают его принципы, утверждая новые качества игры. Прежде всего это касается П. М. Садовского, А. Е. Мартынова, И. В. Самарина и С. В. Шумского.

Драматургия Грибоедова и в особенности Гоголя все с большей остротой ставила перед театром вопрос об ансамбле, о необходимости единого художественного решения спектакля, а это значит — о режиссере.

И самое главное. Новые общественные условия, все более усиливающийся кризис крепостнической системы, рост общественного самосознания масс, формирование революционно-демократической идеологии — все это вместе требовало и от театра и нового репертуара и новых форм его подачи. Театр стоял на пороге значительных изменений. Эти изменения в первую очередь связаны с драматургией Островского, с творчеством тех актеров, которые активно эту драматургию приняли, с критическими работами представителей революционно-демократической мысли, прежде всего Чернышевского и Добролюбова,



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

Репертуар театральной провинции в целом в эти годы существенно не отличался от репертуара театров Петербурга и Москвы. Практически в провинции шло почти все, что поставляли столичные драматурги, — в виде ли оригинальных пьес, в виде ли переводов и переделок.

С помощью разнообразных источников удалось установить около трехсот названий пьес, ставившихся в провинции в рассматриваемое время. Хотя сведения эти весьма неполны, тем не менее известные нам названия (большинство из которых относится к спектаклям конца 30-х и начала 40-х годов) позволяют сделать некоторые наблюдения и выводы о главнейших тенденциях репертуара провинции.

Анализируя названия спектаклей, дошедшие до нас в анонсах и рецензиях провинциальных газет, в обзорах деятельности провинциальных театров, публиковавшихся в столичных театральных журналах, в случайно уцелевших программках и афишах, мы должны будем обратить внимание на следующие явления: резкое падение интереса театров, а следовательно, и зрителей к излюбленным жанрам крепостных трупп — к балету и опере во всех их разновидностях, к феерии. Во второй четверти XIX века почти полностью сходит с репертуара и классицистская драматургия как французская, так и русская, зато по количеству названий господствующее место в репертуаре провинциальных театров (так же как и театров столичных) занимает водевиль.

Среди наиболее репертуарных водевилей преобладали отмеченные талантом и наблюдательностью водевили Ленского, Григорьева, Каратыгина, Кони, Некрасова (Перепельского). Пользовались успехом и некоторые водевили, дающие возможность актерам показать свою технику пантомимы (водевилли с центральной пантомимической ролью) и внешнего перевоплощения («водевили с переодеванием»). Вот перечень самых ходовых водевилей для русской театральной провинции конца 30-х и начала 40-х годов (по 1843 год включительно): «В людях ангел — не жена, дома

с мужем — сатана» (в пяти театрах), «Лев Гурыч Синичкин» (в семи театрах), «Стряпчий под столом» (в трех театрах), «Хороша и дурна, и глупа и умна» (в трех театрах), «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» (в шести театрах) — Ленского; «Чиновник по особым поручениям» П. Каратыгина (в пяти театрах); «Сиротка Сусанна» П. И. Григорьева (в пяти театрах).

О неоднородности социального состава, политических убеждений, вкусов и культурного уровня провинциального зрителя говорит популярность наряду с действительно талантливыми и порой не лишеными сатирической остроты водевилями также и такого грубого, издевающегося над «простонародьем» фарса, как водевиль П. Г. Григорьева «Филатка и Мирошка — соперники».

Различие общественных и художественных позиций зрителей отражает также и перечень ставившихся в провинциальных городах переводных и русских мелодрам и примыкавших к этому жанру «исторических» драм. Среди самых популярных пьес этой группы могут быть названы вызвавшая остроумную пародию Ленского (в «Льве Гурыче Синичкине»), полная нелепостей и несообразностей, сочетавшая сентиментализм с экзотикой, драма А. Коцебу «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы» и квазипатриотические, проникнутые духом монархизма «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Кукольника (шла в это время в семи театрах), «Крёмнев, русский солдат» Скобелева (в шести театрах). Вместе с тем большим успехом пользовались и мелодрамы, не лишённые бунтарских мотивов. Среди них: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино (шла в шести театрах) и преисполненная сочувствия к простому ремесленнику, вступающему в борьбу с аристократом, «Смерть или честь» Полевого (шла в трех театрах).

Среди пьес, примыкающих к жанру мелодрамы и особенно популярных в последекабристское десятилетие, по количеству поставленных спектаклей, первое место занимает «историческая быль» Полевого «Параша Сибирячка». Цифра известных нам ее постановок рекордна: она шла в рассматриваемое время не менее чем в шестнадцать театрах. Объяснение столь бурного успеха этой в общем весьма фальшивой и трескучей пьесы не представляет особой загадки; помимо сценической занимательности, присутствующей пьесе, здесь сыграла свою роль двойственность ее политической тенденции: с одной стороны, «Параша Сибирячка» была проникнута идеями монархизма и этим привлекала к себе консервативную часть публики; с другой же стороны, в пьесе отчетливо звучал весьма актуальный после поражения декабристов авторский призыв «милости к падшим», примирявший с пьесой Полевого многих прогрессивно и антиправительственно настроенных людей.

При анализе репертуара провинциальных театров особый интерес для нас имеет небольшая по количеству названий, но весьма показательная для характеристики устроений времени

группа классических пьес: комедии Мольера «Дон Жуан» (Одесса, 1827—1828; Харьков, 1832), «Мешанин во дворянстве» (Одесса, 1827—1828; Смоленск, 1832), «Скупой» (Одесса, 1837; Харьков, 1843), «Школа женщин» (Киев, 1843), «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле» в переводе Ленского, Киев, 1843); комедия Гольдони «Хозяйка гостиницы», шедшая в немецкой переработке под названием «Мирандолина» (Курск, 1842; Харьков, 1842 и 1843; Киев, 1843; Одесса, 1843).

Еще более популярны были трагедии Шиллера и Шекспира. Шиллер представлен следующими пьесами: «Мария Стюарт» (Казань, 1839), «Разбойники» (Курск, 1832; Одесса и Саратов, 1843), «Коварство и любовь» (Нижний Новгород и Ярославль — точный год не установлен; Курск, 1832; Одесса, 1837 и 1843; Харьков, 1839; Воронеж, 1840; Киев, 1842).

Из пьес Шекспира шли: «Отелло» в переделке И. А. Вельяминова (Харьков, 1837; Полтава, 1839) и в переводе И. И. Панаева (Курск, 1842; Киев, 1842; Одесса, 1843; Таганрог, 1843), «Ромео и Юлия» (Харьков, 1842), «Король Лир» (Харьков, 1840—1842; Кострома, 1842), «Кориолан» (Харьков, 1841) и, наконец, «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого (Харьков, 1839—1842; Ярославль, 1839; Воронеж, 1840; Киев, 1842; Кострома, 1842; Севастополь, 1842; Одесса, 1842—1843; Орел, 1843; Екатеринослав, 1843).

В трагедиях Шекспира, и в особенности в «Гамлете», читатели и зрители легко находили ассоциации с современной русской действительностью. О популярности в этот период Шекспира на провинциальной сцене косвенно говорит и успех здесь нескольких водевилей, пародийно использующих некоторые имена и ситуации Шекспира. В провинции шли «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична» Ленского, «Еще Гамлет, или Суматоха на сцене» — неизвестного автора, «Провинциальный театр, или Отелло из Лоскутной линии» П. И. Григорьева.

В 30-е годы XIX века продолжают с успехом идти на сценах провинции некоторые наиболее значительные и не потерявшие своей актуальности и в новое время русские пьесы, созданные в конце XVIII и в начале XIX веков («Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина, «Модная лавка» Крылова, «Сбитеньщик» Княжнина, «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова).

Но особенно любимы зрителем — идут в наибольшем количестве городов и ставятся по многу раз — произведения современных русских комедиографов — Грибоедова и Гоголя. По далеко не полным сведениям, «Горе от ума» ставилось в Киеве (1831 и 1838), Казани (1836 и 1840), Харькове (1840 и 1842), Одессе (1837), Тамбове (1838), Астрахани (1841), Курске (1842).

Распространенность постановок комедии Грибоедова на сценах провинциальных театров в 30-х и 40-х годах XIX века тем более знаменательна, что ставилась эта пьеса здесь в обход строжайшего цензурного запрета. О том, насколько это было смелым и рискованным делом, можно судить хотя бы по тому, что простая пере-

писка комедии или отрывков из нее нередко расценивалась в провинции как жестокая крамола, достаточная для того, чтобы возбудить против виновника преследование властей. В качестве примера сошлемся на тянувшееся два года — с 1831 по 1833 год — и дошедшее до Москвы «дело» пермского землемера Кудрявцева, переписавшего для себя отрывки из 21-го явления третьего действия комедии «Горе от ума». Это, однако, не останавливало пропагандистов комедии ни в столицах, ни в провинции, о чем свидетельствует множество сохранившихся в провинциальных архивах, а некогда ходивших по рукам в провинциальных городах рукописных списков «Горя от ума»¹.

Столь же большим успехом в провинции пользуются и комедии Гоголя. «Ревизор» был впервые поставлен в Казани в 1836 году, в Одессе и Вознесенске (около Одессы) в 1837-м, в Нижнем Новгороде в 1838-м, в Воронеже и Ярославле в 1840-м, в Харькове и Курске в 1842-м, в Киеве, Екатеринбурге и Екатеринославе в 1843-м. Как и «Горе от ума», «Ревизор» с трудом пробивался на сцены провинции. Реальные Сквозник-Дмухановские, Ляпкины-Тяпкины и Земляники отчаянно сопротивлялись попыткам вывести их и им подобных на публичное осмеяние.

Кроме «Ревизора» уже в этот период появились за пределами Петербурга и Москвы «Женитьба» (Киев, 1843, Харьков, 1843), «Игроки» (Киев, 1843).

Не прошел в эти годы провинциальный театр и мимо творчества Пушкина. Пьесы его, правда, были недоступны сценам провинции, однако в репертуаре провинциальных театров встречаются две инсценировки пушкинских произведений: «Цыганы» шли в Воронеже в 1829 году и в Харькове в 1844-м; «Барышня-крестьянка» шла в 1843 году в Екатеринославе, Орле, Таганроге, Харькове.

Так с 30-х годов XIX века намечается заметный сдвиг в репертуаре провинциальных театров: всевозможные реакционные и просто безыдейные драматургические поделки и сейчас составляют в нем повсеместно большинство. Но наряду с этой текущей, ходовой драматургией на сценах многих городских театров завоевывают все более заметное место прогрессивные современные и классические пьесы. А это в свою очередь говорит о том, что мыслящая и художественно требовательная часть актерства и городской публики начинает возвышать свой голос и оказывать заметное воздействие на театральное искусство.

2

Для того чтобы анализ процессов, происходивших в театрах провинции, был более полным и всесторонним, следует прежде всего остановиться на одном чрезвычайно важном факторе в театральной жизни страны, оказавшем благотворное влияние на русскую сцену. Речь идет о гастрольных поездках по городам Рос-

сии выдающихся столичных актеров, и в первую очередь о гастрольях Мочалова и Щепкина. В 30—40-х годах XIX века они значительно чаще выезжают в провинцию, и их гастрольные захватывают все более широкий круг городов. В начале века такие выезды были редчайшим событием в жизни провинции: в 1805 году в казанской труппе Есипова гастролировал Плавильщиков; в 1810 году петербургский комедийный актер Величкин выступал в одесской полукрепостной-полувольной труппе А. И. Шаховского; в 1813 году московские артисты Кондаков и Лисицын гастролировали с труппой Н. Г. Шаховского на Нижегородской ярмарке.

Вот, пожалуй, и все.

В первой четверти XIX века русская провинция еще не имела необходимой почвы для гастрольных столичных артистов: вольные труппы были еще творчески очень слабы и малочисленны, их работа в большинстве случаев проходила в трудных бытовых и творческих условиях, сборы были малы и антрепренеры не имели средств для приглашения гастролеров, а у столичных актеров не было необходимого стимула для выезда на гастроль. Оставались крепостные театры, в которых и проходили те немногие гастрольные выезды, какие мы назвали.

В 30-х и в начале 40-х годов в провинции выступают Щепкин с дочерьми, Мочалов, Живокини, А. Е. Мартынов, А. М. Максимов, П. И. Григорьев. Большинство из этих актеров совершают гастрольные туры более или менее регулярно и посещают обычно несколько городов, по преимуществу — Поволжья и Украины.

Возникновение ряда более или менее крепких вольных антреприз, строительство новых, более вместительных и приспособленных театральных зданий, а главное, развитие интереса к театру у широкой городской публики способствовало гастрольной деятельности столичных актеров в провинции. Необычайно значительна в этом смысле и личная инициатива Щепкина и Мочалова, которые первыми двинулись в бескрайние просторы театральной провинции, показав пример и открыв путь своим коллегам из Малого и Александринского театров.

О регулярности и размахе гастрольной деятельности Мочалова и Щепкина в рассматриваемый период дают представление следующие сведения: Мочалов выезжал в Харьков в 1829, 1830, 1831, 1839 и 1843 годах, играл в Киеве (с харьковской труппой Млотковского) в 1838 году, в Ромнах (с той же труппой) в 1839 году, в Казани (с труппой Соколова) в 1834 году, в 1839 году он выступал в Одессе, в 1840 году — в Воронеже и Тамбове. Еще более обширна в этот период гастрольная карта Щепкина. В 1829 году, во время поездки с М. П. Погодиным по Украине, он играл на Роменской ярмарке; в 1836, 1838, 1839—1841 годах выступал в Казани (последние два выезда — с дочерьми), в 1837 году гастролировал в Воронеже, Одессе и Вознесенске, в 1839 году — в Нижнем Новгороде, в 1842 году — в Орле и Харькове, в 1843 году — в Киеве, Умани, Одессе и Харькове.

Чем же объяснить, что два знаменитейших артиста России регулярно, почти каждый год пускаются в столь долгий и далекий путь?

Среди всех разнообразных стимулов соображения материального порядка играли, разумеется, не последнюю роль, но далеко не единственную. Преимущественное значение имели соображения творческого порядка. Мочалов в письме к актрисе харьковского театра Л. И. Млотковской говорит о том удовольствии, какое он испытывает, выступая со своей талантливой провинциальной партнершей перед чуткой и умной харьковской публикой². О том, какие мотивы главным образом побуждали ехать в провинцию Щепкина, рассказано в воспоминаниях его невестки — А. В. Щепкиной-Станкевич. Она пишет: «Летом М. С. Щепкин часто принимал поездки на провинциальные сцены. Игра в провинции привлекала М. С. не потому только, что он приобретал этим новые денежные средства для семьи своей: она доставляла ему новые артистические наслаждения. Как гость, он пользовался особыми льготами... Он выступал в новых пьесах или брал новую, наперед разученную им роль, которая не входила в репертуар его в Москве»³.

Помимо личных мотивов у того и у другого артиста были побуждения общественного характера. Эти побуждения вытекали прежде всего из гражданской позиции Щепкина и Мочалова, видевших главное предназначение своего искусства в активном служении народу. Близкие друзья и единомышленники передовых людей России, Щепкин и Мочалов не могли не осознавать ту гражданскую миссию, которая выпала на долю их поколения и на них самих.

Первая и чрезвычайно важная заслуга обоих артистов и перед театрами и перед публикой провинции — это активная пропаганда лучших драматических произведений, какими располагала в это время столичная сцена. Щепкин неизменно привозил в провинцию «Горе от ума», пьесы Гоголя, «Скупого» Мольера, «Мирандолину» (перделку гольдониевской «Хозяйки гостиницы»), «Матроса», лучшие из русских и переводных водевилей. Наряду с игранными в Москве ролями он выступает в провинции и в тех пьесах, которые не пропускались дирекцией императорских театров на казенную сцену. В их числе любимые Щепкиным «малороссийские оперы» Котляревского «Москаль-чаривник» и «Наталка-Полтавка». Лишь благодаря тому, что эти пьесы с участием Щепкина завоевали признание в провинции, они в конце концов получили доступ в Малый и в Александринский театры.

Мочалов нес в провинцию свой героико-романтический репертуар: Шекспира, Шиллера, наиболее бунтарские из мелодрам, «Горе от ума» Грибоедова.

Без таких произведений, как «Горе от ума», «Ревизор», «Гамлет» и «Коварство и любовь», после гастролей Мочалова и Щепкина не может обойтись ни один сколько-нибудь значительный

городской театр. В быстронесущемся шумном, но мутном репертуарном потоке они одни из года в год удерживаются на сцене.

Столь же велика роль Щепкина и Мочалова и в развитии реалистических тенденций в искусстве провинциальных актеров.

Несмотря на все различие творческих индивидуальностей и сценического метода корифеев московской сцены, их объединяло чувство правды — правды характеров и переживаний, умение донести до зрителей и подчеркнуть гражданскую струю, пробивающуюся в пьесе, высокий эмоциональный накал — трагический или комедийный — в передаче движений человеческой души, «чувствительность» и «огонь», которые составляли основу таланта обоих артистов. Каждое выступление Щепкина и Мочалова в провинции оказывало огромную поддержку всему талантливому и передовому, становилось великолепной школой для их коллег.

Вот несколько тому примеров. Во время исполнения Мочаловым роли Гамлета занятый в том же спектакле молодой харьковский артист Н. Х. Рыбаков в свободное от выходов время стоял за кулисами и взволнованный, потрясенный повторял: «Вот как надо играть!»

Другой харьковский артист — И. И. Лавров (Барсуков), игравший вместе с Мочаловым в его гастрольных поездках в 1838 и 1840 годах, писал в своей «Автобиографии»: «Не могу передать словами всего того, что я перечувствовал, смотря... на игру великого трагика; и теперь даже, когда тому прошло уже много лет, я как бы в эту минуту слышу его потрясающий душу шепот, как будто сейчас льется в душу мою этот мелодичный голос страсти, так обаятельный для всех зрителей, как будто в это мгновение смотрю на это прекрасное, впечатлительное лицо, на котором прежде слов изображалось все то, что выражали неподражаемые звуки голоса этого гения нашего драматизма. Да, этот незабвенный трагик вполне разъяснил нам тогда, что такое Гамлет, Отелло, Ляпунов и проч., а до него мы, грешные, только пародировали их, а не играли»⁴.

Таким же примером для провинциальных коллег был в каждой своей роли и Щепкин, игрой которого были «утешены, восхищены» многие и многие начинающие и опытные провинциальные артисты. «Неподражаемая игра его заметно подействовала на наших актеров. При нем представления шли гораздо лучше: он умел раздать роли и возбудить соревнование»⁵, — писал о гастрольях Щепкина казанский рецензент.

Но уроки этих актеров заключались не только в их собственной игре и распределении ролей, благодаря которому часто в труппе выявлялись скрытые ранее таланты. Оба артиста, в отличие от некоторых других столичных гастролеров, всегда охотно делились со своими партнерами мыслями об искусстве, разъясняли значение и смысл исполняемого ими сценического образа, советовали и показывали, как справиться с тем или иным трудным местом в роли. Репетиции с Щепкиным и Мочаловым нередко превраща-

лись в подлинную школу актерского мастерства для всех занятых в них актеров.

Так, передав в «Отелло» роль Кассио Рыбакову, Мочалов сам прошел с ним эту роль, способствуя тем сценическому успеху молодого артиста.

И. И. Лавров (Барсуков) вспоминал: «Он (Мочалов. — А. К.) часто приглашал меня к себе, беседовал со мной о театральном искусстве, одобрял выполнение некоторых ролей моих, журил за другие...»⁶.

Большое значение для развития реализма в актерском искусстве провинции имели репетиции-уроки Щепкина, бывшего, в отличие от Мочалова, прирожденным педагогом. Сохранилось описание первой встречи Щепкина с артистами казанского театра в 1836 году. «Перезнакомившись любезно со всеми, — рассказывает очевидец, — он, вдруг переменив ласковую улыбку на серьезную физиономию, обратился к окружающим со следующими словами: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор...» Актеры вначале недоумевали и лишь после вопросов Щепкина: «Да кто же из вас, господа, Аммос Федорович?», «Да Тяпкин-Ляпкин кто?» — догадались, что репетиция началась»⁷. Так уже с самого первого знакомства с провинциальными партнерами Щепкин умело преподавал им урок сценической правды и простоты и одновременно показал, как следует без лишних слов создавать рабочую, деловую обстановку репетиции. Когда же надо было обстоятельно объяснить артистам их задачи, Щепкин и это делал мастерски. Племянник Грибоедова, писатель Д. А. Смирнов, встретил Щепкина в 1842 году в Орле, где тот, будучи проездом, согласился задержаться на один день и дать спектакль для поддержания местного театра. По поводу одной из бесед об искусстве, которую Щепкин провел после спектакля «Матрос», Смирнов заметил, что слушать ее «в тысячу раз полезнее, чем прочесть сотни немецких эстетик: тут слышишь не теорию, часто сухую, отвлеченную, холодную, а психологию искусства, входящую в наше святилище души творческой»⁸.

Но и спектаклями, и репетициями, и беседами не исчерпывалось духовное воздействие Щепкина и Мочалова на провинциальных артистов. Большое значение имел тот дух независимости и гордости своей профессией, какой привносили эти артисты в затхлую атмосферу провинциальных кулис. Провинциальные артисты видели в Щепкине и Мочалове не случайных спутников на своем творческом пути, но учителей и наставников в жизни и в искусстве. Вот характерный тому пример. В Казани после спектаклей с участием Щепкина один из самых способных артистов труппы — Головинский говорил своим товарищам по театру: «Готов пойти в услужение к М. С., без платы: знаю, что он сделал бы из меня человека, артиста!»⁹

Такова была та огромная роль в развитии провинциального театра, которую удалось сыграть этим прославленным артистам.

Кроме того, и Щепкин и Мочалов необычайно поднимали популярность театрального искусства в тех городах, где они выступали. В связи с приездом в 1840 году Мочалова в Воронеж поэт Кольцов писал Белинскому: «... у нас в Воронеже большой праздник; у театра шум и давка. Он собой пробудил наш сонный город»¹⁰. Данный этими выступлениями импульс оказывался настолько сильным, что публика сохраняла интерес к театру в течение длительного времени и после отъезда гастролеров из города. При всем том влияние Щепкина и Мочалова не ограничивалось их деятельностью непосредственно в театре.

Мочалов хотя и был от природы человеком замкнутым, тем не менее имел всегда пусть узкий, но очень преданный ему круг друзей-единомышленников, с которыми он делился своими мыслями об искусстве, замыслами ролей. В числе таких интимнейших друзей артиста в Воронеже был Кольцов, в Харькове — учитель П. И. Иноземцев, называвший Мочалова «братом души» своей. Были и другие — поэты, учителя, врачи, чиновники, в Мочалове увидевшие выразителя своих заветных дум и мечтаний.

Еще большая роль в воспитании зрителей принадлежала Щепкину. Человек общительный, живой, остроумный, Щепкин легко входил в любое общество, охотно делился своими воспоминаниями и мыслями об искусстве, устраивал в общественных собраниях и частных домах чтение своих любимых произведений, среди которых с 1836 года сочинения Гоголя заняли центральное место. Вместе с тем Щепкин, как и Мочалов, умел заставить уважать себя в любом обществе, справедливо полагая, что проявление неуважения к нему лично — это лишь отражение неуважения к самому искусству, которому он служил.

3

Процесс возникновения новых театров в провинции, столь заметно усилившийся с конца 30-х годов XIX века, был крайне неоднороден. И ранее существовавшие труппы и вновь возникшие отличались по своим возможностям и по художественному уровню. Объясняется эта неоднородность главным образом различиями в культурном уровне и уровне промышленного развития самих городов. Если сцены больших культурных городов большей частью предоставлялись творчески значительным антрепризам, то по «малым сценам» странствовали в основном многочисленные кочующие труппы, живущие на жалкие ярмарочные сборы, зависящие от воли губернатора или городничего. Труппы эти производили самое жалкое впечатление на сколько-нибудь требовательного зрителя.

Представление об уровне искусства многих из таких бродячих трупп можно получить из сатирического описания Лермонтовым своего посещения театра в городе Черкаскае. Вот что писал поэт своему другу А. А. Лопухину 17 июня 1840 года: «Что за *феатр!*

Об этом стоит рассказать: смотришь на сцену — и ничего не видишь, ибо перед носом стоят сальные свечи, от которых глаза лопаются; смотришь назад — ничего не видишь, потому что темно; смотришь направо — ничего не видишь, потому что ничего нет; смотришь налево — и видишь в ложе полицмейстера; оркестр составлен из четырех кларнетов, двух контрабасов и одной скрипки, на которой пилит сам капельмейстер, и этот капельмейстер примечателен тем, что глух, и когда надо начать или кончать, то первый кларнет дергает его за фалды, а контрабас бьет такт смычком по его плечу. Раз, по личной ненависти, он его так хватил смычком, что тот обернулся и хотел пустить в него скрипкой, но в эту минуту кларнет дернул его за фалды, и капельмейстер упал навзничь головой прямо в барабан и проломил кожу; но в азарте вскочил и хотел продолжать бой и что же! о ужас! на голове его вместо кивера торчит барабан. Публика была в восторге, занавес опустили, а оркестр отправили на съезжую»¹¹.

Можно предположить, что в подобных театрах уровень актерской игры обычно полностью соответствовал художественному уровню описанного Лермонтовым театрального оркестра. Побывавший в 1837 году в воронежском театре, где играла в то время труппа антрепренера Вышеславцева, Белинский рассказывает: «Воронежские актеры — чудо из чудес: они доказали мне, что область бездарности так же бесконечна, как и область таланта и гения. Куда перед ними уроды московской сцены!»¹²

И даже в городе с самой давней среди русских городов театральной традицией — в Ярославле дело обстоит едва ли лучше. Посетивший этот город в январе 1839 года автор «Путевых записок» М. Жданов побывал на спектакле «Гамлет», разыгранном местной труппой. От спектакля в целом он пришел в ужас, а об исполнителе заглавной роли артисте Дмитревском (ранее служившем в Малом театре) писал: «Дмитревский неистовствовал в роли Гамлета, кричал и нередко вдруг останавливался среди речи, ожидая подсказыванья суфлера... Он старается подражать Мочалову». Еще более резко отзывался он об исполнительнице роли Офелии: «Офелия была какое-то несчастнейшее существо, как говорится, ни рожи, ни кожи... без ума, без чувств, без памяти. Она картавила и особенно была забавна в сцене сумасшедшей: без смеха нельзя было взглянуть на нее»¹³.

Значит ли это, что в провинциальных труппах вообще не было творческих исканий, не было артистов-художников, что в зрительном зале не было требовательных ценителей искусства?

Сохранившиеся документы заставляют нас с уверенностью сказать, что такой вывод был бы односторонним, более того, просто неверным.

Если обратиться даже к тем театрам, которые упоминались как образец профессиональной беспомощности, то при более внимательном обзоре и здесь не все окажется однозначным. Характерно, что в своем уничтожающем отзыве об игравшей в Воронеже труппе

не Белинский нашел несколько теплых слов для одной актрисы «с талантом» (имя ее осталось нам неизвестным), которая была «недурна собою, даже с грацией, играет мило и непринужденно». Отмечал он также и одного из актеров «если не с талантом, то не без таланта»¹⁴.

Но, естественно, не эти слабые и случайные труппы определяли тенденции развития театрального искусства в провинции. Среди разнородных по своим художественным достоинствам провинциальных трупп второй четверти XIX века существовали подлинно творческие коллективы, возглавляемые талантливыми и предприимчивыми антрепренерами, которые в своей деятельности опирались на передовую, культурную часть городского населения. Прежде всего это труппы И. Ф. Штейна и Л. Ю. Млотковского в Харькове и П. А. Соколова — в Казани.

Хронологически первым в ряду этих театров был театр Штейна, возобновившего антрепренерскую деятельность в 1821 году. Труппа Штейна в рассматриваемое время играла на огромной территории, передвигаясь от устья Днепра и до Черного моря, от Нижнего и до Херсона. Не имея полной карты гастролей, мы все же можем указать на обслуженные этим театром в данный период следующие города: Харьков (1821—1833), Киев (1823—1829, 1831), Курск (1826—1832), Николаев (1826), Новочеркасск (1826), Одесса (1827—1828), Полтава (1829), Ромны (ежегодно во время ярмарок).

И везде, куда бы ни приезжала знаменитая труппа, она «была принимаема с радушием и истинным удовольствием»¹⁵.

Бесспорному успеху труппы Штейна способствовало наличие в ней даровитых актеров, остро чувствующих потребность зрительного зала в простоте и жизненной достоверности исполнения, разнообразии и широте репертуара театра и, наконец, организационная опытность и размах ведения дела антрепренером. Это отнюдь не означает, что реалистические тенденции полностью возобладали в нем над рутинной, ремеслом и всяческим эпигонством. Заставший последний период существования театра харьковский критик А. Я. Кульчицкий (человек передовых взглядов, о котором еще пойдет речь впереди) вспоминал «натянутую, уродливую, певучую дикцию с завываниями, которою, бывало, надоедали нам так называемые «знаменитые» актеры труппы Штейна»¹⁶. Но если труппа не смогла еще добиться цельности и единства в решении художественных задач, выдвигаемых временем, то, несомненно, некоторые шаги в этом направлении ею были сделаны.

Продолжая ставить все, что может привлечь зрителя, Штейн в конце 20-х и начале 30-х годов во многом меняет репертуарную линию, отказываясь от своего пристрастия к операм и балетам и переключаясь на входивший в моду водевиль. Наряду с этим именно труппой Штейна впервые в провинции было поставлено «Горе от ума» в Киеве (где в то время играла труппа) 29 февраля 1831 года (вслед за Петербургом и прежде Москвы).

Оставшись без лучшего своего артиста — Щепкина, труппа Штейна тем не менее не растеряла щепкинских традиций. Эти традиции нашли убежденных и активных последователей в лице выдвинувшихся здесь молодых, но чрезвычайно одаренных артистов, среди которых были: «актер на все руки», а впоследствии знаменитый русский оперный певец — бас Осип Афанасьевич Петров; начинающие актеры, а впоследствии корифеи провинциальной сцены Карл Трофимович Соленик, Николай Хрисанфович Рыбаков, Любовь Ивановна Млотковская.

Организаторский талант Штейна, широкий размах его деятельности, успех труппы у публики — все это привело к тому, что актеры труппы Штейна «служили постоянно и верно своему содержанию»¹⁷. Постепенно труппа значительно разрослась и со временем от практики гастролирования единым коллективом перешла к практике деления на своеобразные «филиалы». Труппа Штейна была настолько велика, что антрепренер «одновременно содержал театр и в Курске и в Харькове»¹⁸ — свидетельствует уроженец Курска, драматург С. Турбин.

Размах деятельности Штейна, однако, не ограничивался лишь гастролями его театра и созданием двух параллельных трупп. В труппе Штейна прошла свою актерскую и одновременно театрально-организаторскую школу большая группа видных в будущем антрепренеров, расцвет самостоятельной деятельности которых приходится на 30—40-е годы XIX века. В их числе П. А. Соколов, Л. Ю. Млотковский, Д. Д. Жураховский, П. П. Миккульский, К. М. Зелинский.

4

Первым из актеров труппы Штейна, избравшим путь самостоятельного антрепренерства и сыгравшим на этом поприще значительную роль в истории театра русской провинции, был Петр Алексеевич Соколов¹⁹. Соколов был актером в Харькове еще в ту пору, когда антрепризу там держали совместно Штейн и Калиновский. Близкий друг Калиновского, он покинул вместе с ним Харьков в 1816 году. Сменив несколько городов, труппа Калиновского в 20-х годах очутилась в Воронеже.

В конце 20-х годов Калиновский умер. Свое имущество и театр он завещал Соколову, который, возглавив в 1829 году воронежский театр, становится на путь самостоятельного антрепренерства. После Воронежа Соколов перевез свой театр в Тамбов, затем в Саратов и Симбирск. С 1833 года он по приглашению казанского губернатора С. С. Стрекалова (человека образованного и театрала) переехал в Казань, где со времени смерти антрепренера Есипова выступали случайные труппы. В Казани Соколов и его театр осели прочно — на целых девять лет — и покинули город только вследствие постигшего его бедствия — страшного пожара, приключившегося в 1842 году и уничтожившего значительную часть городских построек, в том числе и здание театра.

Население Казани — крупного торгового и культурного центра — к 1840 году достигло более сорока тысяч человек. Городские обыватели — проживавшие здесь в зимние месяцы помещики, чиновники, богатое купечество — стремились к отвлечению от острых проблем современности, к жизни беспечной и бездумной. Преподаватель английского языка в Казанском университете Э. Турпелли в конце 30-х годов писал: «Для тех, кто чувствует себя счастливым лишь на пирах и празднествах, кто любит разъезжать по балам, делать и принимать визиты, для тех, наконец, кому для счастья нужны шумные удовольствия, Казань — настоящее Эльдorado... Я смело могу утверждать, что нет другого города в мире, где бы чаще устраивались собрания для веселия, где бы больше обнаружилось соревнование в устройстве пиров и удовольствий»²⁰.

Умный и хорошо чувствующавший потребности зрителя антрепренер Соколов по приезду в Казань быстро разобрался в обстановке и построил репертуар своего театра таким образом, чтобы в полной мере ответить этому требованию значительной части обеспеченных казанцев, искавших беззаботного и веселого препровождения времени. Это побуждало Соколова ориентироваться на легкую комедию, комическую оперу и водевиль. Имелись и некоторые другие причины.

Деревянное театральное здание, выстроенное в Казани в 20-х годах XIX века вместо сгоревшего есиповского театра, было очень невелико. Его сцена не позволяла ставить большие обстановкальные спектакли, а его зал был мало вместителен и, следовательно, не мог давать больших сборов. Для того чтобы окупить расходы, Соколов отказался от содержания большой труппы, на первых порах он ограничился десятью артистами (впоследствии труппа была доведена до тридцати человек), ядро которых составили актеры тургеневского крепостного театра, еще до Казани нанятые Соколовым под оброк, а затем уже в Казани выкупленные из крепостной зависимости. Эти актеры были обучены прежде всего игре в водевилях. Они неплохо пели и танцевали. Спектакли сопровождалось небольшим, но довольно стройно звучащим оркестром, использовавшимся также для исполнения антрактовой музыки. Как сообщает историк казанского театра И. А. Крути, «в течение года театр давал от восьмидесяти до ста двадцати абонементных спектаклей и до тридцати «не в счет абонемента» («включая бенефисные»)). «В первый сезон, — указывает тот же исследователь, — с 3 сентября 1833 года по 4 марта 1834 года труппа Соколова сыграла девяносто семь водевилей, комедий и одноактных опер и только шесть пьес драматического репертуара»²¹.

Говоря о тяготении казанского обывателя к легкому и бездумному репертуару, мы указали лишь на главную, господствующую тенденцию. Проявлялись в отношении к театру тенденции и совсем иного порядка. Отстаивала их количественно не слишком еще значительная, но зато весьма авторитетная часть интеллигентного

городского населения. Влияние этой части зрителей на театр Соколова также не приходится недооценивать. Наиболее активную и требовательную часть зрительного зала составляла университетская студенческая среда. В 1832 году после закрытия Вильненского университета, считавшегося рассадником «крамолы», в Казанский университет перевелось немало молодых людей, полных ненависти к гнету и деспотизму. Среди коренных казанцев также имелись молодые люди, настроенные оппозиционно по отношению к существующим порядкам.

Но, пожалуй, наибольшее влияние именно на театр оказывало в это время в Казани своеобразное литературное сообщество, группировавшееся вокруг писательницы А. А. Фукс — жены профессора медицины К. Ф. Фукса и племянницы известного радищевца Г. П. Каменева.

И. А. Крути, первый указавший на влияние этого кружка казанской интеллигенции на театр, исходя из некоторых монархических высказываний самой Фукс, из того, что в одном из своих романов она изображала «неистовства» пугачевцев, а также из факта ее увлечения Киреевским, Хомяковым и Языковым, делает вывод об общей славянофильской направленности кружка, а вместе с тем об официозности и реакционности его программы.

Безоговорочно согласиться с этими положениями вряд ли представляется возможным. Прежде всего, кружок Фукс возник в начале 30-х годов, когда само славянофильство еще не оформилось и не выработало своей программы. Во-вторых, неправильно считать славянофильство вообще и раннее славянофильство в особенности явлением целиком реакционным, последовательно официозным. В идеологии славянофильства было немало противоречий; так, идеализируя старину, славянофилы были в то же время весьма далеки от признания существующей формы правления и крепостного права. В-третьих же, и это самое главное, кружок Фукс был вообще довольно неоднороден по своей политической ориентации и вряд ли имел какую-либо последовательную общественную программу. В него входили и убежденный крепостник — друг Шевырева и Погодина, поэт Д. П. Ознобишин и освободивший всех своих крестьян Н. И. Второв; здесь встречались казанский губернатор Стрекалов и распространявший нелегальную литературу среди студенчества поэт, в молодости приятель Пушкина и Щепкина, а в зрелые годы тайный корреспондент Герцена Э. П. Перцов; старовер, сторонник одического стиля в поэзии, последователь Державина профессор Г. Н. Городчанинов и выдающийся поэт пушкинской плеяды Е. А. Баратынский.

Что действительно объединяло почти всех посетителей салона Фукс во все время его существования, так это отчетливо выраженный интерес к отечественной истории, этнографии, фольклору. Кроме того, в той или иной форме все члены кружка были горячими поклонниками русской словесности. Не случайно именно А. А. Фукс в 1833 году принимала у себя проезжавшего через Ка-

заны Пушкина, а затем вела с ним переписку. Довольно равнодушные к западноевропейской, даже классической драматургии члены казанского литературного салона горячо приветствовали наиболее значительные произведения русских писателей, не исключая при этом и обличительные. Несомненно под влиянием передовой культурной части казанских зрителей Соколов наряду с водевилями включает в репертуар своего театра такие произведения, как «Недоросль» Фонвизина, «Урок дочкам» и «Модная лавка» Крылова, «Сбитеньщик» Кияжнина, «Семейство Старичковых» Иванова и, что самое главное, «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизор» Гоголя.

Характерно, что член кружка Перцов был одним из инициаторов постановки на «благородной сцене» в 1834 году комедии Грибоедова и сам исполнил в этом спектакле роль Чацкого. Весьма вероятно, что не без влияния этого передового человека пьеса была через два года — в 1836 году поставлена и на профессиональной сцене в труппе Соколова.

Несомненно, не без прямой поддержки местной интеллигенции предпринял Соколов и гастроли столичных артистов, причем с Щепкиным и его дочерьми у театра устанавливается длительный и действенный творческий контакт, гастроли Щепкина носят регулярный характер. По-видимому, по рекомендации Щепкина или его дочерей на казанской сцене была осуществлена единственная в провинции постановка пьесы Белинского «Пятидесятилетний дядюшка, или Страшная болезнь» (17 декабря 1839 года).

В конце 1830-х годов о казанском театре и его актерах начинают появляться отклики в столичной и местной печати. Из этих откликов видно, что вокруг сценического искусства, так же как и вокруг репертуара, велась весьма острая полемика. Некоторым рецензентам, видимо, принадлежавшим к кругам местной знати или подделывающимся под ее вкусы, претили и репертуар и лишённые внешнего благородства герои, начинавшие проникать на сцену казанского театра. Неумение казанских актрис изображать возвышенных аристократов дало повод одному из этих рецензентов написать о них в таких оскорбительных выражениях: «Горе вам, бедные необразованные девушки, если вы, желая принять благородный и артистический вид, делаетесь из швей и гризеток неуклюжими прачками, горе вам, если, желая перебить мягкую, воздушную поступь благовоспитанных девиц, которую вы видели раза два в жизни, вы начинаете делать козлиные прыжки»²².

Среди обвинений критики в адрес казанских актеров были, однако, и более существенные. Гораздо серьезнее звучит, например, обвинение, исходящее от одного из столичных театралов, побывавшего на спектаклях труппы Соколова в Казани. Этот театрал упрекает артистов не в отсутствии светскости, но в невежестве и непонимании того, что они играют. Некоторым казанским артистам, как он утверждает, свойственно «завопить там, где не следует, икнуть не у места... сделать неправильное ударение и выка-

зять чувство там, где можно обойтись без него, или проговорить холодно там, где оно необходимо, или выразить его принужденным, подготовленным восклицанием, тогда как по большей части оно выражается тихо»²³.

В какой-то мере такие отзывы были, видимо, справедливы. Условия работы в провинциальном театре, отсутствие какой-либо школы у актеров, бесконечный поток премьер, низкопробный подчас репертуар — все это, конечно, мало способствовало поднятию общей культуры спектакля и актерского мастерства. Естественно, что в труппе Соколова, даже среди ведущих артистов, было немало приверженцев старой рутинной манеры игры, людей неопытных и недаровитых. Рецензенты резко критиковали старомодность, искусственность манеры игры артистов Головинской, Борисоглебского, трагика Романовского, служившей одно время в Казани сестры П. С. Мочалова — М. С. Мочаловой-Францовой и других.

Но тот же самый столичный театрал, который весьма неместно отзывался об игре отдельных казанских артистов, приходит к такому заключению о труппе Соколова: «Между актерами нет ни одного гения, зато есть люди даровитые, и даже образованные. Все прекрасно ведут себя, и этим ярко отличаются от прочих кочующих собратий своих: трудятся до поту лица и с необычайным самоотвержением берутся за все роли. Иные любят, и отчасти понимают искусство; с любовью принимают всякий дельный совет, всякое дельное замечание, — и пользуются ими по мере возможности»²⁴.

Умелое руководство опытного актера, каким, по отзывам, был сам Соколов, привлечение им на гастроли в свой театр крупнейших столичных артистов, контакты, которые установились между многими актерами и кругом наиболее образованных зрителей, — все это давало толчок повышению уровня актерского искусства в казанском театре.

И в Казани и позднее, когда труппа Соколова перебралась на Урал — в Екатеринбург, современники отдавали должное дарованиям, тяготению к жизненной достоверности в игре таких актеров, как Е. А. Иванова, Головинский, Дмитриев, Поляков, Александрова. Бесспорно, что лишь наличие в труппе восприимчивых к новому, ищущих, способных артистов создавало возможность крупнейшим мастерам русской сцены регулярно, из года в год приезжать в Казань на гастроли и выступать с ними на одних подмостках.

В 30-е годы в труппе Соколова играл тогда еще никому не известный молодой артист Пров Михайлович Садовский (настоящая фамилия Ермилов). В девять лет потеряв отца, он попал на воспитание к дядьям-артистам, от которых и перенял свою артистическую фамилию. Сначала с одним, а после его смерти с другим дядей скитался он с четырнадцати лет по провинциальным подмосткам. Был суфлером, расклещиком афиш, актером на выходах в Туле, Тамбове, Ельце, Лебедяни. Знал голод, нужду, унижения,

каторжный изнуряющий труд. В Казани П. М. Садовский тоже, по-видимому, занимал не видное положение. Сохранилась афиша 1836 года, извещавшая о постановке в Казани «Горя от ума», в которой П. М. Садовский (Садовский 2-й) играл лакея Горичей, а другого лакея — лакея Чацкого — играл его дядя Дмитрий Васильевич (Садовский 1-й). Жена Дмитрия Васильевича — артистка Садовская играла Софью.

Дарование П. М. Садовского в казанский период его жизни (как и вообще в пору его скитаний по провинции) еще не развернулось в полной мере. Ведь и на московской сцене он нашел себя далеко не сразу. Но многие из его сценических возможностей все же приоткрылись в провинции. Лучшим подтверждением этого служит тот интерес, какой проявил к молодому артисту Щепкин, первый обративший на него внимание и рекомендовавший его в Малый театр.

П. М. Садовский, и перейдя на московскую сцену, вспоминал годы, проведенные им в провинции, не без благодарности. Там, где, по собственным словам артиста, было ему «и холодно и голодно», где не имел он «ни славы, ни имущества», где не мог он и «за завтрашний день быть покойным», именно там, в Казани, городе его юности, чаще, чем в первое время в Москве, выпадали ему «хорошие роли»²⁵.

Все известное о казанском театре П. А. Соколова свидетельствует о том, что в середине и в особенности в конце рассматриваемого периода провинциальный театр начал постепенно набирать силы. Это происходило прежде всего и проявлялось заметнее всего в больших университетских городах.

5

Для харьковского театра 30-е и начало 40-х годов XIX века явились чрезвычайно значительным этапом. В эти годы, выдвинувшие перед театральным искусством в целом ряд новых и важных задач, харьковский театр еще раз подтвердил свою ведущую роль среди театров русской провинции. Этот этап в истории харьковской сцены был связан, однако, уже не со Штейном, а с другой, тоже чрезвычайно яркой фигурой — с Людвигом Юрьевичем Млотковским.

Л. Ю. Млотковский (иногда его фамилия писалась также Млатковский и Малотковский) родился в 90-х годах XVIII века в семье польского шляхтича²⁶. Еще юношей он увлекся сценой, и когда по окончании школы иезуитов ему пришлось стать перед выбором профессии, он, невзирая на сопротивление семьи, а затем и на разрыв с отцом, решительно избирает трудный путь актера. Первые шаги на сценическом поприще Млотковский проходит в польской бродячей труппе Змиевского. С этой труппой он в 1816 году выступал в Киеве. В 1820-х годах Млотковский перешел в труппу И. Ф. Штейна. В 1829 году он играл в Одессе, где с дру-

гими актерами вступил в конфликт с антрепренером из-за его произвола и обсчетов.

«Молодой Л. Ю. Млотковский, — рассказывает автор неопубликованных театральных мемуаров барон Е. А. Розен, — красавец собой, образованный... скоро обратил на себя внимание публики и сделался ее любимцем»²⁷. Он выступал в самых разнообразных ролях в спектаклях разных жанров, пел в опере баритональные партии, и не без успеха. Современники ценили Млотковского как исполнителя украинских бытовых ролей. Но главным своим призванием сам он считал трагедию и мелодраму, где выбирал наиболее эффектные роли. Млотковский не был лишен дарования, он обладал бурным сценическим темпераментом, у него была красивая, благородная внешность, столь ценившаяся тогда при исполнении ролей героического плана. Выступая против высокопарной декламации и регламентированного жеста эпигонов классицизма, еще бытовавших на провинциальных подмостках, Млотковский устаревшим приемам игры в трагедии и драме противопоставлял приемы романтического театра. В трагических и мелодраматических ролях Млотковский злоупотреблял внешними эффектами: «демоническим» смехом, раскатистыми рыданиями, зловещим шепотом, переходящим в истушенный вопль, преувеличенной жестикуляцией и мимикой. В своей игре он подчеркивал моменты проявления бурных страстей и чувств, что в какой-то мере отвечало потребностям зрительного зала в активном, волевом, эмоциональном герое. Его исполнение, построенное на эффектах и контрастах, не всегда опиралось на высокую правду чувств, которую прежде всего ожидал увидеть зритель. Постепенно публика, ознакомившаяся с искусством Мочалова, а также с игрой некоторых молодых провинциальных артистов, развивавших мочаловские традиции, стала охладевать к игре Млотковского. Все это привело к тому, что шумный успех, сопровождавший в дни молодости Млотковского каждое его выступление, с годами заметно пошел на убыль. К концу своей сценической карьеры он продолжал вызывать восторги лишь у не слишком взыскательных зрителей.

Действительно заслуженную и прочную славу завоевала другая сфера активной театральной деятельности Млотковского: он был одним из самых крупных, предприимчивых и передовых антрепренеров второй четверти XIX века, после Штейна он дал новый, сильный толчок развитию провинциального театра.

На путь театрального предпринимательства Млотковский вступил в 1833 году, когда часть актеров труппы Штейна, гастролировавшей в Курске, воспользовавшись предложением городских властей, решила отделиться от Штейна и организовать в Курске самостоятельное дело. Вот эту-то труппу, куда входили по преимуществу молодые, высокоодаренные артисты (Л. И. Острякова, впоследствии Млотковская, К. Т. Соленик, Н. Х. Рыбаков и другие), и возглавил в качестве содержателя театра Л. Ю. Млотковский. Основной же костяк труппы Штейна, ее «первые сюжеты» (сущ-

руги Марксы, К. М. Зелинский и другие) вместе с балетом выехали в Харьков, а затем в Киев, где играли в 1833 и 1834 годах. Несколько последовавших за этим событием лет прошли в острой борьбе между «молодой» и «старой» труппой за театральные города и сценические площадки.

Хотя центром деятельности труппы Млотковского считался Курск, а центрами деятельности труппы Штейна — Харьков и Киев, их выступления на всех трех площадках чередовались между собой, и труппа Млотковского все чаще и чаще начинала гастролировать то на киевской, то на харьковской сцене. Нередко происходил временный обмен актерами двух соревновавшихся трупп.

В 1835 году Штейн то ли по причинам финансового краха, то ли по болезни отошел от дел, чем не преминул воспользоваться Млотковский. Он собрал лучшие силы из тех, кто оставался до конца верен старому антрепренеру, и с пополненной и укрепленной труппой арендовал с 1836 года харьковский, а в 1837 и 1838 годах и киевский театр. В Киеве, однако, Млотковский прочно не закрепился и вынужден был покинуть его в 1840 году. Харьков же становится основной базой его труппы в течение целого ряда лет.

В отличие от труппы Штейна, большую часть года проводившей в гастроях, а меньшую на стационаре, труппа Млотковского была гораздо более «оседлой». Как свидетельствует Н. Черняев, «труппа Млотковского играла в течение года 10 месяцев, считая тут и два летние месяца, которые она проводила в разъездах и когда театр в Харькове был закрыт. В общей сложности за все это время она давала до 200 спектаклей. Из них на Харьков приходилось не менее 160. Во время ярмарок спектакли шли изо дня в день, или почти ежедневно, в остальное время давались 5, 4, а иногда и 3 раза в неделю»²⁸.

Расцвет театра Млотковского приходится на конец 30-х и начало 40-х годов XIX века — полный разительных контрастов период в общественном бытии России. С одной стороны, это годы все более жестокой правительственной реакции, годы политического террора, тюрем, каторги; с другой — начало новой активизации общественного сознания, передовых идей.

К 30-м годам XIX века Харьков был административным центром трех губерний — Харьковской (до 1835 года она называлась Слободско-Украинской), Полтавской и Черниговской и торговым центром всей левобережной Украины. Он завоевал положение «действительно замечательного города России в торговом, промышленном и ученом отношениях»²⁹.

Как культурный центр Харьков славился прежде всего своим университетом, открытым в 1806 году и к 30—40-м годам XIX века имевшим уже немало заслуг перед русской наукой. Положение административного, экономического и культурного центра, естественно, вызывало бурно нарастающий приток населения, который в свою очередь способствовал развитию градостроения.

Естественно, что в таком крупном городе, каким был к тому времени Харьков, социальные противоречия эпохи выступали в наиболее явственном, обнаженном виде. Эти социальные противоречия не могли не коснуться такого чуткого к общественной атмосфере учреждения, каким являлся городской публичный театр. Противоречивые тенденции эпохи выливались подчас в совершенно противоположные требования, которые предъявлял к искусству, к драматургии, к актерской игре социально разношерстный зрительный зал харьковского театра. В какой-то мере это нашло отражение в полемических статьях, публиковавшихся в «Харьковских губернских ведомостях», в столичных журналах «Репертуар и Пантеон», в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», а также в некоторых рукописных архивных документах. В харьковском архиве сохранился в рукописи рассказ, точнее, памфлет начала 40-х годов прошлого века. Он носит название «Спектакль в старом театре» («не был и не сказка») и принадлежит перу учителя словесности харьковской гимназии Степана Лукича Геевского. И, что весьма характерно вообще для умонастроения тогдашней демократической интеллигенции, — задачи политические не отделяются здесь от задач эстетических.

Разоблачая паразитизм правящих классов, Геевский приходит к выводу, что в борьбе за установление справедливого общественного порядка значительная роль может принадлежать правдивому, реалистическому, воспитывающему сознание и нравы искусству, и в первую очередь искусству театральному. Но тут же автор памфлета с болью вынужден признать, что ни состав зрительного зала, ни современный репертуар харьковского театра ни в какой мере не соответствуют этому высокому предназначению.

«Спектакль в старом театре» написан в форме фантастического сна автора. Ему снится, что старый штейновский театр — «этот грязный балаган, который давно уже свалился бы, если бы предусмотрительный содержатель не приставил к нему подпорок с обеих сторон, и из которого давно уже пора построить конюшню или сарай...», — сверкает и блещет. Выясняется, что «лунная труппа», прибывшая сюда на воздушном корабле, поставит спектакль «Те же люди, да не на том месте». Название это не случайно. «Во сне» все точно соответствует действительности, но только все стало наоборот. Сводя представителей всех слоев тогдашнего городского общества в театральный зал, он меняет их местами: в партере сидит простой народ, а знать и франты вынуждены по спекулятивным ценам скупать галерею.

Самых высокопоставленных зрителей Геевский описывает следующим образом: «Знать — знатю вся фешенебельная молодежь, которая спит целый день и жуирует всю ночь, а часто сама не зная что делать, прискучивши картами, актрисами, лошадьми и кондитерскими, бродит по улицам, заставляет ребятишек валяться в грязи за пятирублевую ассигнацию, или заходит в магазины, чтобы испортить, разбить какую-нибудь вещицу, бросить ее с пре-

зрением на пол, заплатит двойную цену и, напевая веселую французскую песенку, убежать, вроде докучливого ветра»³⁰. Столь же беспощадно обличительно зарисовывает Геевский и светских «львиц», частенько задававших тон в театре. «От них,— пишет он,— веяло каким-то упоительным ароматом: по одному уже этому аромату можно было догадаться, что здесь господствуют царицы большого тона, законодательницы вкуса и приличий, затейницы лотерей в пользу бедных, женщины, занимающиеся английским языком и шитьем душегреек для своих мосек, женщины, видевшие Париж и Швейцарию!.. Боже мой, что за знать! Я чуть не ослеп от этого блеска бриллиантов, едва не оглох от этого разнохарактерного говора, в котором одного только русского языка не было слышно...»³¹.

Уничтожающе изобразив светскую публику, Геевский дает не менее убийственную оценку харьковского купечества: «У купцов наших денег много — правда, но за эти деньги многие из них вместе с товарами продали совесть и честь свою!»³²

Для чего же собирается в зрительном зале ежевечерне вся эта блестящая, нарядная, но внутренне опустошенная «светская чернь»? «На театры и концерты для того ли собираются,— говорит Геевский,— чтобы наслаждаться искусством? Нет! Для искусства, для наслаждения редко, а больше для того, чтобы блеснуть нарядами, показать, что и мы здесь, что и мы понимаем искусство». Впрочем, при всем безразличии к искусству и у этой публики есть своя «эстетическая программа». Светский зритель, по мнению Геевского, требует, чтобы в театре подлинная жизнь была «искусно скрыта». «Какая блестящая полировка на всем, что внутри грязно, гадко, отвратительно!»³³ — гневно восклицает он.

Такова была привилегированная публика харьковского театра, и таково было ее растлевающее влияние на искусство. Но этот зритель не был единственной активной действующей силой в театре той поры, которой определялось творческое лицо харьковской труппы. Все громче раздавались голоса, звавшие актеров оглянуться окрест, в подлинной действительности черпать свое вдохновение. Эта демократическая программа также нашла довольно четкое отражение в рассказе Геевского.

Излагая содержание спектакля «лунной труппы», Геевский дает понять, какие темы и сюжеты он хотел бы видеть раскрытыми на сцене театра: «То раздушенный франт, по-видимому, вовсе глупый, женился на милой и умной девице; то помещик, проигравший в банк несколько тысяч, не решался помочь бедному своему сослуживцу пятью рублями; то великолепная аристократка плакала над прахом усопшего попугая и не хотела ехать проводить в вечное жилище свою небогатую соседку... то с удовольствием давали на водку человеку его сиятельства десять рублей, или платили двадцать пять рублей за ложу любимой актрисе, а жалели полтинника купить вновь вышедшее сочинение бедного писателя, то посылали в свои деревни строгий приказ взыскать обро-

ки, совершенно забывши, что крестьяне разорены до крайности и не имеют приюта, и пр. и пр.»³⁴.

Разумеется, изложенная Геевским художественная программа не заключала в себе ничего, кроме требования честного, непредвзятого отражения даже не самых коренных противоречий эпохи. Но не следует забывать, что в годы жестокой правительственной реакции и подобные проблемы в силу цензурных гонений не получали должного отражения на сценических подмостках. Ведь не случайно и Геевский в этом неопубликованном и, видимо, не предназначавшемся для печати памфлете вынужден был тем не менее облечь свои мысли в иносказательную форму. Не случайно и пьеса Геевского с весьма характерным названием «Учитель-бурсак» не была допущена на сцену местного театра. И все же влияние на харьковский театр прокламированной Геевским передовой общественной эстетической программы нельзя недооценивать, потому что Геевский был далеко не единственным зрителем, выдвигавшим подобные требования к драматургии и актерскому искусству, жаждавшим услышать со сцены правдивое слово, найти ответ на многие жгучие вопросы современности.

Наряду с Геевским постоянным посетителем театра был уже упоминавшийся нами Павел Иванович Иноземцев — романтик и мечтатель, поклонник и друг Мочалова. Он гордился «сердечным родством с человеком... на которого так мало похожи привилегированные дети Адама, эти куколки, являющиеся то под мантией аристократизма, то на ходулях выбитых лбом авторитетов ученых, поэтической и всякой другой славы». Он восхищался образами, созданными Мочаловым, более всего за то, что в них «узнавал истину в образе великого таланта»³⁵.

В период работы труппы Млотковского в Харькове «вольномыслие» широко проникает в университет, студенческий состав которого неуклонно демократизировался за счет молодежи из разночинной среды. И хотя составленный в 1835 году новый университетский устав передавал студентов, по существу, под прямой полицейский надзор, оппозиционные настроения в среде харьковского студенчества и передовой профессуры с каждым годом заметно возрастали. Реакционный профессор Бенедиктов в своем доносе в III отделение не без оснований писал: «Нравственность и поведение наибольшей части студентов нашего университета находятся в таком состоянии, что ежечасно должно опасаться происшествий весьма неблагоприятных»³⁶.

Разночинная интеллигенция, поднимавшая голос против злоупотреблений дворянско-крепостнического режима, против влияния реакционной идеологии на культурную жизнь страны, получает в это время своего идеолога в лице «неистового Виссариона». Страстный голос Белинского звучит по всей России. Его безграничная вера в народ, его призыв к народному просвещению, объективно имевшие антикрепостнический смысл, находят в Харькове отклик во многих жаждущих нового слова сердцах. В письме к

Белинскому В. П. Боткин писал: «Вообще в Харькове имя твое, право, лучше известно, нежели в Москве...»³⁷

Антикрепостническая, просветительская и гуманистическая направленность характеризует кружок последователей и почитателей Белинского, образовавшийся в 30-х годах из лучших представителей харьковской интеллигенции. В кружок этот входили: профессор и ректор Харьковского университета И. Я. Кронеберг; высокообразованный человек, талантливый переводчик А. И. Кронеберг; редактор «Харьковских губернских ведомостей» — критик, переводчик, автор очерков и рассказов — А. Я. Кульчицкий; в ту пору студенты А. В. Станкевич (брат Н. В. Станкевича) и А. Данилов, публиковавший иногда под псевдонимом Wold Wolin, а иногда под инициалами W. W. рецензии на спектакли харьковского театра в петербургском журнале «Репертуар и Пантеон», и другие. Многие из членов этого кружка через В. П. Боткина, М. А. Бакунина и непосредственно были в переписке с Белинским.

О Кульчицком Белинский писал: «Дай бог и больше таких людей. Он человекен — этого довольно, чтобы любить его»³⁸. Андрея Кронеберга Белинский считал глубоко поэтической натурой, говоря, что «это один из тех людей, каких и везде немного, а на Руси почти совсем нет»³⁹.

Подобно Геевскому и Иноземцеву, члены кружка Кронебергов — Кульчицкого были страстными театрами, в театре хотели они найти отражение тех идей, которые волновали их в самой жизни. И. Я. Кронеберг был горячим пропагандистом драматургии Шекспира. Он оставил ряд интересных статей о западной литературе, в том числе о «Макбете» и о переводе Полевым «Гамлета» (эту статью высоко ценил Белинский). Будучи тонким знатоком сценического искусства, он выдвигал перед актерами совершенно новаторское по тем временам требование: играть «не только то, что заключалось в словах роли, но и то, что было за ними и между ними...»

Его сын А. И. Кронеберг — знаменитый переводчик Шекспира, чей перевод «Гамлета», соединяющий точность с поэтичностью, Белинский ставил выше перевода Полевого, — время от времени публиковал в «Харьковских губернских ведомостях» за подписью А. Кр. свои рецензии.

Кульчицкий в редактируемых им «Харьковских губернских ведомостях» печатал под инициалами А. К. или же анонимно много своих статей, в которых высказывал передовые взгляды на литературу, на театр, его репертуар, игру артистов. Будучи сторонником высокоидейного, воспитывающего зрителя театрального искусства, он горячо пропагандировал Шекспира, восторгался искусством Мочалова, требовал от харьковских актеров простоты, искренности и правды на сцене. О том, что увлечение Кульчицкого Мочаловым имело вполне осознанный социальный характер, говорит его противопоставление Мочалова петербургскому водевилисту и актеру П. И. Григорьеву. После гастролей Григорьева в

Харькове в 1840 году Кульчицкий писал Белинскому: «...Григорьев наделал здесь чудес: наши превосходительные втащили его на пьедестал, осыпают «почестями» и деньгами и в простоте сердца кричат: *C'est une génie* *, и Мочалов пред ними *laquais* **. Больно, право, это незаслуженное довольство шарлатанизма за счет упадка истинного дарования»⁴⁰. Кульчицкий печатался и в столичной прессе. Белинский охотно способствовал опубликованию «живых статеек» Кульчицкого в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» и в «Литературной газете».

Эти люди, предъявлявшие высокие требования к искусству, имели самое плодотворное влияние на культурную жизнь Харькова, и в частности на харьковский театр. В письме к Белинскому А. Кронеберг, характеризуя себя и Кульчицкого как завсегдашев театральных кулис, попутно замечает, что Кульчицкий, вращаясь среди харьковских актрис, «изъясняет им Пушкина»⁴¹. Сам Кульчицкий писал Белинскому: «...наш кружок в театре свой. Советы, статейки, часто распределение ролей или назначение пьес...»⁴².

В 1842 году Кульчицкий переехал из Харькова в Петербург. Созданный им кружок распался. Но традиции серьезной, вдумчивой театральной критики не угасли в Харькове в ближайшие после его отъезда годы. Занявший его место в «Харьковских губернских ведомостях» критик Рымов (Барымов) был, судя по его рецензиям, человеком, полностью разделявшим как общественно-политические, так и художественные взгляды своего предшественника.

Со сходных эстетических позиций писали критические статьи и некоторые другие харьковские рецензенты начала 40-х годов, в их числе В. Дьяченко, впоследствии ставший довольно известным драматургом.

В силу всего сказанного можно утверждать: то ценное и подлинно художественное, что характеризовало собой театр Млотковского, было порождено демократическими тенденциями, проступавшими в общественной жизни Харькова. В свою очередь именно этими художественными достоинствами театра и объясняется его популярность в разночинной и наиболее интеллигентной части дворянского общества, его огромное влияние на молодежь — и в особенности на ее передовой отряд — студенчество. Весьма характерно признание одного такого бывшего харьковского студента и яркого театрала. В своих воспоминаниях он пишет: «Я душою привязался, и привязался страстно, к одному. Это был театр. Я сжился, сроднился с ним, совершенно вошел в его интересы. Плохой выбор пьес, дурная игра актеров мучили и беспокоили меня. Я употреблял последний четвертак на билет в галерею и готов был заложить последнюю рубашку, чтобы не пропустить хорошего спектакля...»⁴³.

* Это гений (*франц.*).

** Лакей (*франц.*).

Как человек дальновидный, Млотковский не мог не прислушаться к голосам передовых людей Харькова, не внять советам лучших своих актеров. Он понял, что если при Штейне городской зритель, в своем большинстве еще мало искушенный, радовался любому зрелищу, в том числе и самому примитивно-балаганному, то теперь, с ростом городской интеллигенции, с увеличением количества любителей и знатоков театра, успешное ведение дела начинает все больше зависеть от его художественной стороны. Поэтому Млотковский всемерно стремился поднять художественный уровень своего театра и преуспел в этом. Театральную реформу он начинает с реформы репертуара. По количеству поставленных на его сцене произведений классической драматургии театр Млотковского был для своего времени просто уникален. Достаточно сказать, что в числе его спектаклей были «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Кориолан», «Ричард III», «Антоний и Клеопатра». Кроме шекспировских пьес здесь в разное время шли «Разбойники», «Коварство и любовь», «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба». И это тогда, когда даже такой передовой театр провинции, как театр П. А. Соколова в Казани, фактически не знал еще ни Шекспира, ни Шиллера.

Отвечая запросам преобладающего в Харькове украинского населения, Млотковский большое внимание уделял пьесам И. П. Котляревского и Г. Ф. Квитки-Основьяненко.

Однако нельзя сказать, что пестрота репертуара, характерная для театра Штейна, в труппе Млотковского была преодолена до конца. Как и в столичных — Александринском и Малом — театрах, легковесные переводные водевили и мелодрамы еще продолжали численно преобладать здесь над классическими и значительными современными пьесами. Но принципиально новым в репертуаре харьковской антрепризы 30—40-х годов было то, что серьезные произведения драматической литературы появляются на афишах уже не эпизодически, а регулярно и постановки их становятся крупным событием городской театральной жизни.

Друг Мочалова поэт Н. В. Беклемишев, познакомившись с деятельностью харьковского театра, дал характеристику его содержания. Неодобрительно отзывавшись о сценических выступлениях Млотковского и обвинив его как актера в аффектации и искусственном пафосе, Беклемишев написал по поводу его антрепренерской деятельности: «Как хозяина, взявши в соображение его посильные труды и заботливость, нельзя не похвалить его и не отдать ему должной справедливости. Едва появится на петербургской или московской сцене новая пьеса, г. Млотковский ее выпишет, ставит на харьковский театр, не щадя издержек, иногда даже роскошнее, чем бы следовало расчетливому хозяину. Обстановка пьес, костюмы и самый оркестр доказывают, что г. Млотковский содержит театр не из одних меркантильных видов, а также и из любви к театру и драматическому искусству, что ему делает большую честь»⁴⁴.

Все это еще раз говорит о чуткости Млотковского ко всему новому, что появлялось в области репертуара, о том, что харьковский антрепренер понимал неотделимость обновления репертуара от обновления многих постановочных принципов. Его дело было поставлено с невиданной для тогдашней театральной провинции широтой, размахом и, главное, культурой.

Очень скоро выяснилось, что новый репертуар предъявлял к актерам новые и серьезные требования. Шекспир, Мольер, Грибоедов, Гоголь нуждались в актерам определенной культуры, умеющих раскрывать сложные человеческие характеры. Млотковский понимал это и начал с того, что соединил у себя в труппе лучшие театральные силы, имеющиеся в провинции. Помимо корифеев труппы — Л. И. Млотковской, Н. Х. Рыбакова, К. Т. Соленика — из игравших у него в разное время в труппе актеров можно назвать П. П. Микульского, Д. Д. Жураховского, И. Х. Дрейсига, К. М. Зелинского, И. И. Лаврова (Барсукова), А. А. Алексеева, А. А. Ленского, Протасову 1-ю (впоследствии Соленик), М. Г. Протасову 2-ю (впоследствии Ленскую), П. Г. Рыбакову, О. Ф. Бабанину и других.

Посещавший театр начиная с 1833 года тогда студент Харьковского университета, а впоследствии известный историк Н. И. Костомаров отмечал в своих воспоминаниях: «Харьковский театр во все известные мне годы не лишен был появлявшихся на его сцене более или менее даровитых актеров и артисток»⁴⁵. Побывавший на спектаклях театра Млотковского автор путевых заметок о городах России М. Жданов писал: «...все, все в нем порядочно! Костюмы — очень хороши, декорации изрядны, актеры хоть куда!»⁴⁶ И, наконец, Кульчицкий также писал, что Млотковский «своим постоянным усердием и трудами достиг того, что его труппа своим сценическим образованием далеко превосходит все другие провинциальные»⁴⁷. Не раз игравший на одних подмостках с харьковскими артистами Мочалов, не любивший раздавать пустые комплименты, после одной из гастрольных поездок с харьковской труппой говорил своим партнерам по сцене: «Я и в Москве никогда не играю с таким прекрасным ансамблем»⁴⁸.

Если в труппе Штейна преобладала старинная, классицистская школа игры и лишь отдельные самые талантливые артисты вносили в нее элементы реализма, то среди премьеров труппы Млотковского был лишь один ее приверженец, выступавший величавым шагом и декламировавший нараспев, трагик Ф. Г. Бабанин. Впрочем, и тот, не выдержав шиканья публики и насмешек критики, вынужден был вскоре покинуть город. «Здесь вы ни у одного актера не услышите этой натянутой, уродливой, певучей дикции с зазываниями, которою, бывало, надоедали нам так называемые «знаменитые» актеры труппы Штейна»⁴⁹, — писал Кульчицкий. Сопоставляя эти две труппы, один из харьковских рецензентов (возможно, тот же Кульчицкий) писал: «Сидя пынче в театре и смотря на такую образованную игру наших актеров, признаемся, мы

довольно радовались, припоминая, что за пескoлько только лет, когда существовала тут труппа Штейна, у нас не было ничего подобного... Правда, было и тогда несколько актеров с большими дарованиями, но вообще труппа, странные приемы, выступка, какая-то уродливая дикция, натяжки и котурны до забавного! Теперь все это слетело, как мишура на старом костюме, и если у нас дурно еще играют, иногда говорят неправильно, то по крайней мере не воют и не выступают, как по канату. Чтобы в этом сильнее убедиться, взгляните для контраста на другую приехавшую к нам провинциальную труппу. Там еще вполне сохранились те площадные фарсы, то гаерство, тот трагический вой и плач, лакейское геройство, которые делают сцену позорищем, достойным сострадания»⁵⁰.

Млотковский заботился о пополнении труппы молодыми и хорошо подготовленными актерами. С этой целью он первым в провинции организовал в Харькове театральную школу, в которой «на всем его содержании и одеянии» воспитывалось и обучалось балету и драматическому искусству двенадцать детей. Учитывая запросы зрителей и понимая доходность этого начинания, Млотковский раньше других провинциальных антрепренеров привлек для гастрольных выступлений в своем театре Щепкина, Мочалова, Живокини. Прославленные корифеи Малого театра сыграли выдающуюся роль в поднятии общей культуры и мастерства провинциальных актеров.

Отдавая должное художественным достоинствам труппы Млотковского, нельзя все же забывать, что и этот передовой для того времени театр, подобно его предшественнику — театру Штейна, не мог не испытывать на себе постоянного неослабного воздействия господствующей идеологии. Говоря о прогрессивности антрепренерской деятельности Млотковского, следует помнить, что хотя он и был, по словам И. И. Сосницкого, «благонадежнейшим и просвещеннейшим из всех театральных директоров нашей необъятной России»⁵¹, тем не менее и на него не мог не распространиться общий для всех антрепренеров театральных трупп «закон коммерции». При всей смелости и размахе театрально-предпринимательской деятельности Млотковского он должен был сверять свои художественные планы с интересами кассы. Это обстоятельство в трудные минуты, которые, кстати сказать, бывали не так уж редки, заставляло Млотковского прибегать к урезыванию жаловапья и прямому обсчету своих актеров.

Прислушиваясь к голосу демократического зрителя, Млотковский стремился не упустить и зрителя, стоящего на консервативных дворянских позициях; ориентируясь на публику «просвещенную», он не забывал и публику, приученную к невзыскательным увеселениям. Вот почему при всей тяге к подлинно художественному репертуару ни сам Млотковский, ни его труппа не могли целиком противостоять тому потоку бездарной официозно-охранительской или просто ничтожной в идейном и художественном от-

ношении драматургии, которая заполняла сцены всех театров той поры, и притом театров не только провинциальных, но и столичных.

В борьбе различных течений и направлений в актерском искусстве харьковского театра преобладающее влияние имели тенденции реалистические. В этом сказалось решающее воздействие ведущих актеров театра, выдающихся мастеров провинциальной сцены — Соленика, Млотковской, Рыбакова.

6

Имя харьковского артиста Карпа Трофимовича Соленика (1811—1851) неоднократно ставилось современниками в один ряд с самыми прославленными корифеями Малого и Александринского театров. Харьковский критик Рымов (К. Барымов) писал в 1843 году, когда Соленик после кратковременного отсутствия вернулся на харьковскую сцену: «Труппа наша значительно увеличилась приобретением замечательных артистов, между которыми первое место принадлежит, без сомнения, г-ну Соленику, старому знакомцу харьковской публики, лучшему украшению нашей сцены. Мы ставим его на первое место, полагаясь как на собственное наше убеждение, так на мнение всех, кто только видел этого артиста. Г. Соленик — это явление редкое, не только на нашей, но и на всех возможных сценах: он соглашает все разнообразные требования, на нем сходятся все вкусы, он всех увлекает. Даже люди, избалованные столичными знаменитостями, видевшие г. Соленика, уверяли, что он мог бы украсить собою даже столичную сцену»⁵².

О «громадном даровании» Соленика не раз вспоминал Щепкин, Гоголь охарактеризовал его как «решительно комический талант», украинский писатель Е. П. Гребенка говорил, что это «актер весьма замечательный», историк Н. И. Костомаров утверждал, что Соленик «занимал бы блестящее место и на столичной сцене», и, наконец, Тарас Шевченко прямо называет Соленика «гениальным артистом».

Родился Карп Трофимович Соленик в Белоруссии в городе Лепель Витебского уезда Могилевской губернии. Хотя в 1821 году за семьей Солеников было признано дворянское звание, но фактически она и после этого оставалась семьей разночинцев: отец содержал семью на свое скромное жалованье землемера.

В 1829 году Соленик поступил на математический факультет Вильненского университета, но получить высшее образование ему не удалось. В мае 1831 года Вильненский университет по обвинению в сочувствии польскому восстанию был закрыт, а часть его студентов арестована. В их числе оказался и Соленик. Вскоре, однако, его выпустили, и он перебрался в Харьков. Возможно, что молодой человек надеялся поступить в Харьковский университет, но то ли этому помешала репутация политически неблагонадежного, то ли увлечение сценическим искусством, только вместо уни-

верситетских аудиторий Соленик вскоре оказался в суфлерской будке штейновского театра.

Выйти на сцену ему помог, как это часто бывало в театре, счастливый для него случай. Накануне одного из спектаклей закутил один из ведущих артистов труппы, и Соленик взялся экспромтом подготовить и сыграть в один вечер сразу две роли — слуги Провора в комедии Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь» и суфлера Шепталова в водевиле Ф. Ф. Кокошкина «Страшное представление, или Сюрприз публике». Этот «сюрприз публике» оказался весьма удачным, и дебютант был удостоен дружных оваций и вызовов. Судьба Соленика отныне навсегда решилась: он стал актером, хотя прочный успех и широкая известность пришли к нему не сразу, а спустя несколько лет, когда после раскола труппы Штейна Соленик перешел в антрепризу Млотковского. Здесь он скоро добивается ведущего положения, играет все первые роли в комедийном репертуаре и получает высшее в труппе жалованье: 2400 рублей годовых и два полных бенефиса.

Первое, что принесло славу Соленику, был водевиль. В водевильных ролях Соленик, следуя традициям Щепкина, за легкой комедийной оболочкой своих героев умел показать живое, достоверное лицо, социально конкретный характер. Притом актер прекрасно чувствовал стихию водевиля, пропитался его атмосферой. «Один взгляд на Соленика уже вызывал смех... Самые серьезные лица хохотали до слез, когда он выкинет, бывало, на сцене какую-нибудь штуку позой, жестом, гримасой, голосом», — вспоминал приятель артиста старый театрал В. Пашков, но тут же делал очень важное разъяснение: «Не думайте, чтобы это были какие-нибудь грубые, балаганные фарсы, — нет: Соленик был отлично образован и потому игра его была глубокомысленная, натуральная, прямо из жизни... Играл он превосходно во всех ролях и до того натурально, что, глядя на него, забываешь актера, а видишь живой тип из бытовой жизни...»⁵³.

Другой современник — Рымов раскрывал характер исполнения Солеником водевильных ролей еще более определенно: «Он давал тело, кровь и живую душу их (авторов. — А. К.) созданиям, дополняя то, чего автор не мог передать мертвою буквою, и через него ясными и понятными становились эти создания для всякого, не говоря уже о произведениях посредственности, из которых могучий талант его создавал почти образцовое»⁵⁴.

Рецензент «Москвитянина» так объяснял истоки этой способности артиста: «Понимание практической жизни, знание людей и общества, многосторонняя опытность при внутреннем художественном такте давали ему средства быстро угадывать и воспроизводить характеры»⁵⁵.

Наиболее удавшиеся Соленику водевильные роли были созданы им в пьесах талантливых русских водевилистов А. И. Писарева, Д. Т. Ленского, Ф. А. Кони. Среди этих ролей: Горский («Де-

ловой человек» Кони), Прындик («В людях ангел — не жена...» Ленского), Репейкин («Хлопотун» Писарева), слуга Емельян («Хороша и дурна, и глупа и умна» Ленского), трактирщик Рутли («Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» Ленского). К числу лучших актерских работ Соленика относились также две роли в драматическом водевиле Соважа и Делюрье «Матрос»; сначала он играл придурковатого парня Петра, а потом и главного героя — матроса Симона. Впоследствии к этим ролям прибавляется Лев Гурыч Синичкин в одноименном водевиле Ленского. Впрочем, водевилями репертуар Соленика не исчерпывался. Разносторонность и многообразие его таланта и отмеченное многими умение даже некоторые водевильные роли, как, например, матроса Симона или Льва Гурыча Синичкина, «возвести до истинного трогательного драматизма, которого никто не мог ждать от комика»⁵⁶, дали ему возможность успешно играть и в трагедиях и в мелодрамах. Среди подобных его ролей: трактирщик в мелодраме Дюканжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока», Иванушка в «Двумужнице» Шаховского, Тибо в «Дедушке русского флота» Полевого, Сидор Бесстрашный — в другой мелодраме Полевого «Русский человек добро помнит», Сенька в драме Скобелева «Кремнев, русский солдат», Заруцкий в «Смерти Ляпунова» Геденова. Современники вспоминали, что, когда Соленик выступал в драматических ролях, зрители неизменно «после некоторого колебания» встречали его громким одобрением.

Из драматических ролей Соленика особенно выделяли три: матроса Симона, Джемса Тиреля в драме К. Делавиня «Сыны Эдуарда» и старого цыгана в инсценировке пушкинских «Цыган». Глубина и сила переживания, умение передавать бремя сложных противоречивых чувств этих персонажей натолкнули критика Рымова на мысль, что Соленик мог бы быть весьма неплохим Гамлетом.

При всем разнообразии репертуара были у Соленика роли особенно ему близкие, и первое место в их ряду занимают герои пьес Гоголя. Соленик всей своей актерской сутью был подготовлен к воплощению образов великого русского комедиографа. Не случайно за три месяца до первого представления «Ревизора» Гоголь, искавший подходящего исполнителя на роль Хлестакова, писал своему приятелю Н. Д. Белозерскому: «...есть в одной кочующей труппе Штейна, под дирекцией Млотковского, один актер, по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? и, если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его ехать сюда. Скажите ему, что мы все будем стараться о нем. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант!»⁵⁷⁻⁵⁸ Желание Гоголя по какой-то неизвестной нам причине не осуществилось: Соленик в Петербург не приехал и здесь не играл. Но в Харькове, Одессе и в других городах Украины им были исполнены роли Хлестакова, Бобчинского и Осипа в «Ревизоре», Кочкарева в «Женитьбе».

Об исполнении Солеником роли Хлестакова отзывов, к сожалению, не сохранилось, но три другие его гоголевские роли встретили самое высокое одобрение современников. О Бобчинском — Соленике Кульчицкий писал как о большом театральном явлении: «Что за манеры, голос, костюм, физиономия, и это простосердечие, и эта наивность смешного! Вот кто постиг вполне свою роль».

В начале 50-х годов Соленик с не меньшим успехом сыграл третью свою роль в «Ревизоре» — Осипа. Об исполнении этой роли восторженно писал биограф артиста в журнале «Москвитянин»: «В «Ревизоре» Соленик иногда брал на себя исполнение роли Осипа, и был в ней превосходец; при появлении на сцену самая его физиономия ясно показывала зрителям характер Осипа. Без слов, по чертам лица, по игре физиономии, движениям и походке зрителю почти окончательно обрисовывался характер этого лакея, которому сильно надоел его барин и который от тревожностей столичной жизни, тревожений, доставленных ему его же безалаберным барином, желает успокоиться на лаврах, завалившись на печь в деревенской глуши. Недостает пределов письма выразить все тонкости игры Соленика в этой роли, сознательное понимание характера и безукоризненное ее исполнение»⁵⁹.

«Женитьба» была поставлена в театре Млотковского в бенефис и по инициативе Соленика в 1843 году. Бенефициант, по отзыву Рымова, в роли Кочкарева «был хорош. Быстрый, хлопотливый, рассыпая обильным потоком свои слова, он составлял резкий контраст с Бобровым (исполнителем роли Подколесина. — А. К.)». В той же рецензии Рымов указывает, что Кочкарев Соленика напоминал «молодого повесу», ему несколько не хватало грубоватости, неуклюжести⁶⁰. Отдельные неточности, отмеченные Рымовым в трактовке образа у Соленика объяснялись, скорее всего, премьерной спешкой, когда артист не успел даже как следует овладеть гоголевским текстом и порой прибегал к вызывавшим справедливую досаду рецензента отсебятинам. Впоследствии Соленик играл эту роль много раз в течение ряда лет, и она у него (как это было в гоголевских ролях и у Щепкина) постепенно полностью созрела, став, если воспользоваться выражением Гоголя, «перлом создания».

Судя по некоторым данным, «перлами создания» были у Соленика и грибоедовские роли — Фамусов и Репетилов. К сожалению, развернутых описаний этих ролей не сохранилось, по-видимому, из-за того, что ставилось «Горе от ума» в провинции без дозволения петербургских властей, в обход цензуры и потому всякая газетная огласка таких постановок не допускалась уже местными властями.

Значительное место в репертуаре Соленика занимают роли в бытовой украинской комедии. В разное время с неизменным успехом исполнял Соленик роли Макагоненко и Тетерваковского в «Наталке-Полтавке» и Чупруна в «Москале-чаривнике» Котля-

ревского, придурковатого парня Стецко в «Сватанье на Гончаровке» и ловкого, оборотистого солдата Шельменко в комедии «Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко.

Украинец по национальности, отдавший всю свою творческую жизнь Украине, безукоризненный знаток национального быта, Соленик создавал на сцене подлинно народные образы. О совершенстве игры Соленика в украинском репертуаре писали многие, но наиболее четко сказал об этом автор большой о нем статьи — Н. Д. Мизко: «И, конечно, согласятся видевшие все в этих ролях не одного, а нескольких малороссийских актеров... в игре каждого из них более или менее выражались отдельные черты национального характера; но в игре Соленика все эти черты соединялись, как в фокусе, и образовали полный законченный тип истинного украинца»⁶¹.

Самым замечательным актерским достижением Соленика, без сомнения, был Чупрун. По мнению Шевченко, Соленик был в этой роли «естественнее и изящнее неподражаемого Щепкина»⁶². Критик Н. И. М. (Мятлин) писал: «Необыкновенно хорош и строго верен действительности бывал Соленик в «Москале-чаривнике», в роли Чупруна, где он так полно и всесторонне, и художественно до совершенства, выражал характер малороссиянина, глубоко им изученный, понятый и усвоенный. Многие изображают Чупруна простачком-хохлом, вахлаком, у Соленика он выходил хитрым малороссиянином под оболочкой простоты, и эта-то простота была сама ирония»⁶³. Очень сходные соображения высказывал и Рымов, писавший: «У Щепкина Чупрун простофиля, верит всему, всего боится, у Соленика он простее по наружности, не хочет вывести солдата на чистую воду по лености, между тем смекает все очень хорошо... Чупрун — Щепкин таков, каким создал его Котляревский, Чупрун — Соленик — собственное создание нашего артиста, верная копия природы, или лучше — сама природа»⁶⁴.

«Естественность», «верность действительности», «верная копия природы, или лучше — сама природа» — подобные отзывы критики, варьируясь и повторяясь, позволяют говорить о Соленике как об актере, стремящемся к созданию жизненно достоверных, реалистических образов. Соленик был ярко выраженным представителем щепкинско-мочаловского направления в русском сценическом искусстве — искусстве переживания, его творчество было эмоциональным, непосредственным, заразительным. Об этом свидетельствует все тот же Рымов в уже цитировавшейся нами статье. «И в самом деле,— пишет он,— нельзя не увлечься его свободною, простодушною игрою, если иногда и недовольно обдуманною и разнообразною, то всегда живою, естественною, вдохновенною; да, вдохновенною! Начните одним холодным умом разбирать его игру в роли какого-нибудь деревенского простака или столичного франта повесы,— вы найдете недостатки, хоть и не важные; но доверьтесь в этом случае чувству — и оно в ту же минуту передаст вас на сторону артиста, сдружит вас с ним, вы полюбите его от души»⁶⁵.

Соленик был первым среди комиков труппы Млотковского, но не единственным, в чьем творчестве отчетливо выявлялись реалистические тенденции. Из актеров этого направления можно назвать Боброва, Домбровского, Микульского, Соколова, среди актрис — Боброву. Превосходное знание народной жизни и быта позволяло этим артистам создавать в пьесах Котляревского, Квитки, в некоторых бытовых водевилях жизненно убедительные, достоверные образы. Порой этим актерам удавалось подняться и до постижения комедийных образов Гоголя. Бобров в роли Подколесина успешно соперничал в «Женитьбе» с Солеником — Кочкаревым; Соколов, хотя внешне и мало подходил к образу Яичницы, создавал жизненно достоверный характер; Микульский долгое время считался в провинции непревзойденным Земляником в «Ревизоре».

Это не исключало, однако, того, что там, где драматургический материал не давал этим актерам достаточной творческой пищи, они прибегали к спасительным штампам, нажиму, грубым «фарсам», а в драматических ролях не были способны вдохнуть живую жизнь в сухие и надуманные схемы образов.

Сложная и острая борьба за художественную правду, за искусство, обращенное к действительности, основанное на живом и неподдельном чувстве, принесла свои плоды в творческой практике выдающихся актеров харьковской труппы — Л. И. Млотковской и Н. Х. Рыбакова.

7

Любовь Ивановна Млотковская (начало XIX века — 1866) родилась в Курске. Мать ее приходилась сестрой известным антрепренерам Барсовым. Отец ее, И. В. Колосов, учитель курского уездного училища и театрал, часто выполнял обязанности суфлера в театре. Около 1823 года Млотковская дебютировала на профессиональной сцене. В какой из тогдашних немногочисленных провинциальных трупп это произошло — неизвестно, но в 1829 году Млотковская под фамилией своего первого мужа — Острякова, играла в Воронеже у антрепренера П. А. Соколова. К этому времени она уже занимает ведущее положение в труппе.

Из стихотворения юного Н. В. Станкевича, датированного 1829 годом и посвященного Остряковой, мы узнаем о трех исполняемых ею в это время ролях:

Равно в Амалии, Аглаевой прелестна,
Как и свободы дочь в толпе цыган⁶⁶.

Роль Амалии есть в двух пьесах, шедших на сценах русских театров в тот год, когда было написано стихотворение, и завоевавших особенный успех в московском Малом театре благодаря выдающемуся исполнению центральных мужских ролей Мочаловым. Это «Разбойники» Шиллера и мелодрама Дюканжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Есть основания предполагать, что

Станкевич имеет в виду Амалию в мелодраме Дюканжа. На это (без приведения доказательств) указано в примечании к публикации стихотворения в издании 1880 года. Кроме того, известно, что роль Амалии в названной мелодраме исполнялась артисткой и позже — в Харькове. Никаких данных об исполнении ею в более поздние годы роли Амалии в «Разбойниках» в нашем распоряжении не имеется.

Несмотря на то, что эти пьесы весьма разнятся между собой и по своему содержанию и по художественным достоинствам, в ролях обеих Амалий есть много общего: обе они натуры идеальные, бесконечно преданные в любви и становящиеся жертвой злодейских интриг или неудержимых страстей окружающих их людей. Для полноценного воплощения той и другой роли необходимы женственность, обаяние, умение создать образ большой душевной чистоты и, наконец, глубокий и сильный драматизм. Для роли Амалии в мелодраме Дюканжа и Дино нужно, кроме того, еще одно качество — искусство перевоплощения, умение предстать на сцене в облике женщины разного возраста: Амалии в начале пьесы шестнадцать лет, в конце — сорок шесть. В начале это восторженная, чистая, влюбленная девушка, в конце — исстрадавшаяся, состарившаяся от лишений и мук женщина.

Впоследствии Млотковской не раз придется играть подобные драматические роли.

Аглаева — героиня водевиля Хмельницкого «Воздушные замки» — полная противоположность и той и другой Амалии. Роль молодой вдовы, владелицы богатого поместья, требовала от исполнительницы и точности бытового рисунка и тонкого чувства юмора.

Наконец, третья названная Станкевичем роль — «свободы дочь в толпе цыган», по-видимому, Земфира в инсценировке пушкинских «Цыган». Роль эта исполнялась артисткой с большим успехом и позже. Пылкая, вольнолюбивая, признающая один закон — закон чувства, Земфира была равно противоположна по своему характеру и кроткой нежной Амалии и кокетливой светской Аглаевой. Для этого образа требовались совершенно другие краски, другой эмоциональный накал. И, как явствует из стихотворения Станкевича, все эти краски нашлись в богатой творческой палитре молодой артистки.

Главное в ее творчестве — неподдельная искренность, теплота, сердечность.

Искусства ты постигла цель
И тайну сердца разгадала.
Ты обрела в природе талисман,
Неподражаемый, чудесный,—

пишет Станкевич.

Все эти отмеченные Станкевичем свойства артистического облика Млотковской с годами будут развиваться и обогащаться.

В начале 30-х годов Млотковская служила в Курске у Штейна, а с 1832 года, после раскола труппы Штейна, — в Курске, Киеве и Харькове в антрепризе своего второго мужа, Л. Ю. Млотковского. Подлинный расцвет ее таланта приходится на харьковский период ее деятельности.

Многолетняя совместная работа с Рыбаковым и Солеником, участие в гастрольных спектаклях Мочалова и Щепкина, общение с кругом прогрессивно мыслящей харьковской интеллигенции — все это оказало несомненное влияние на творчество Млотковской.

Становление артистической индивидуальности Млотковской происходило по преимуществу в водевильном и комедийном репертуаре. О том, какое место в ее творчестве занимал водевиль, можно судить хотя бы по тому, что из ста пятидесяти семи известных нам ее ролей восемьдесят восемь составляют роли в водевилях и комедиях. Подавляющее большинство этих ролей было сыграно ею в харьковском театре. Преобладание водевильных ролей в репертуаре артистки может быть объяснено не только особенностями ее дарования, но прежде всего общим состоянием русского театра. В годы, когда Млотковская блистала в Харькове, на всех сценических подмостках страны безраздельно господствовал водевиль.

Н. В. Беклемишев, видевший Млотковскую во многих водевильных ролях, отмечает главную особенность ее исполнения: «...несмотря на мнимую легкость исполнения водевиля, этот род игры также чрезвычайно труден, потому что точка сравнения всем доступна, и идеал ее, т. е. ежедневная жизнь, у всех перед глазами. Но талант г-жи Млотковской торжествует и над этою трудностью; смотря на ее игру, вы забываете, что смотрите на сцену; перед вами не актриса, но живое лицо, как будто бы знакомое. Эта естественность, а главное — благородство игры г-жи Млотковской, живо напоминает незабвенную Н. В. Релину, эту жемчужину московской сцены...»⁶⁷.

Характеристика Млотковской как исполнительницы водевильных ролей, данная Беклемишевым, находит полное подтверждение и в отзывах харьковских рецензентов. Буквально все, кто писал о ней, сходятся в одном: артистка умела одухотворять и наполнять жизненным содержанием даже бесцветный и невыразительный авторский текст, очеловечивать и наполнять трепетом жизни своих бестелесных героинь. Более или менее четко прочерченная действительная линия роли; то здесь, то там разбросанные блестящие юмора; где-то удачно подмеченная жизненная деталь — и этот весьма скудный материал становился для артистки той канвой, по которой она уже совершенно самостоятельно вышивала тонкие и свежие по краскам узоры. Сценическое обаяние, непосредственность, внутренняя наполненность помогали артистке в этом.

Виртуозность мастерства артистки, реалистическая направленность ее творчества особенно проявились в «ролях с переодеванием» и ролях, основанных на пантомиме, в которых у нее по-

ложительно не было соперниц на провинциальной сцене. «Водевиль с переодеваниями» были обычно крайне просты по сюжету и редко отличались сколько-нибудь значительным содержанием. Фабула их основывалась на том, что герой или героиня (а иногда и оба они вместе) для осуществления своей цели — добиться благословения родственников, противящихся браку влюбленных; убедить окружающих в своем актерском призвании; оттолкнуть ненавистного жениха; избавиться от наседающих кредиторов и пр. — прибегают к мистификации, выдавая себя каждый раз за новое лицо. Этот розыгрыш и составляет всю привлекательность такого рода водевилей, заключая в себе секрет успеха. При каждой новой трансформации актер, не вдаваясь в психологические тонкости, должен был с помощью удачно подмеченной характеристики набросать убедительный и выразительный контур образа, ничем не напоминающий портрет, созданный им несколько минут назад.

В период службы в харьковском театре Млотковская участвовала во многих подобных пьесах. Водевиль, требовавшие от исполнительницы центральной роли создания трех, а то и четырех совершенно различных сценических образов, — «Первый дебют, или Зритель поневоле», «Комедия с дядюшкой», наконец, особенно популярная в те годы «Дочь русского актера» — пользовались большим успехом у харьковского зрителя, когда в них участвовала Млотковская.

Выступая в этих спектаклях, Млотковская, разумеется, не могла создавать сколько-нибудь углубленные психологические образы, не могла показать их внутренней эволюции. Это полностью исключалось самим жанром пьесы. Героини «водевиля с переодеванием» требовали от исполнительницы нахождения четкого и яркого штриха, выявляющего их основную бытовую и национальную сущность. Вот это-то умение сразу и очень точно находить главную, определяющую черту было в высшей степени свойственно Млотковской. Артистка была наблюдательна и точна в передаче своих наблюдений. В каждом из этих образов-миниатюр ее привлекало не столько мастерство внешнего перевоплощения, сколько в каждом случае новое эмоциональное решение, обнаружение жизненного ритма, в наибольшей степени присущего воспроизводимому ею типу.

Если в «ролях с переодеванием» артистка использовала свое отточенное до виртуозного блеска мастерство для передачи правды жизни в ее наиболее резких внешних проявлениях, то в «водевиле с пантомимой» главным для нее становилось выявление жизненной правды в ее внутреннем, душевном течении. Именно к такому типу ролей и относилась исполненная Млотковской в Харькове заглавная роль в переводном водевиле «Сиротка Сусанна». По поводу этой пьесы Белинский заметил, что она принадлежит «к числу таких произведений легкой драматической литературы, которые, от нечего делать и от нечего читать, иногда и прочиты-

ваются не без удовольствия, но на сцене, при хорошей игре актеров, имеют положительное достоинство именно тем, что дают возможность даровитым артистам развернуть перед публикою свое дарование»⁶⁸.

Этой возможностью Млотковская воспользовалась в полной мере. Вся сложная гамма то искусно скрывааемых, то прорывающихся наружу чувств, которые на протяжении первого акта испытывает немая Сусанна, раскрывалась артисткой с помощью только лишь языка мимики и жестов. Ее легкие, выразительные движения, игра глаз, очарование мгновенно сменяющих друг друга улыбок и слез — все это было наполнено тонкой грацией и неотразимым обаянием.

Дар актрисы выявлять движения человеческой души, глубокие, подчас драматические переживания проявлялся повсюду, где только она находила острую сценическую ситуацию, даже при вялом, маловыразительном тексте. В слабых пьесах Млотковская, насыщая безжизненные реплики драматурга богатым подтекстом, использует весь арсенал своей выразительной мимики.

Так, по поводу роли Полины в весьма банальной переводной комедии «Отец и кум, или Тайна рождения» критик писал: «Г-жа Млотковская так вошла в свою роль, с таким увлечением высказала свою душу, потрясающее горе и вместе с тем свою радость дочери, нашедшей своего отца, что у всякого, кто внимательно следил за этою сценою, на глазах дрожали слезы. Вообще она передавала характер и чувства Полины не только такими, какими нашла их в пьесе, но с еще большею полнотою, с большею определенностью. Артистка... умела дополнить то, чего недоставало в Полине, созданной автором «Отца и кума», умела прочесть не только то, что заключалось в словах ее роли, но и то, что (выражаясь словами покойного профессора Кронеберга) было за ними и между ними, и все это передать художнически»⁶⁹.

Особое и, пожалуй, наиболее важное место в водевильном репертуаре Млотковской занимают роли с заметно проступающей в них бытовой окраской — роли, где хотя бы в очень ограниченном виде, но все же получила какое-то отражение современная артистке русская действительность. Из таких ролей в первую очередь следует назвать роль Надежды Петровны Камельской в водевиле П. И. Григорьева «Жена, каких много, или Муж, каких мало». Кульчицкий указывал, что в этой роли Млотковская «играла с большим искусством и была верна своей роли от пачала до конца, свободная и натуральная до возможного совершенства»⁷⁰.

В этом водевиле довольно точно и остроумно очерчен характер современной образованной светской женщины не без доброго сердца, но избалованной, пресыщенной, испорченной дворянским воспитанием и бездельем. В качестве исходного мотива поведения своей героини Млотковская подчеркнула ту пустоту души и отсутствие серьезной жизненной цели, которые она нередко наблюдала у «цариц большого тона», упражняющихся в лотереях в поль-

зу бедных и шитье душегреек для своих мосек. В Камельской наряду с привычными своими артистическими достоинствами — обаянием, грацией, изяществом сценического рисунка, тонким юмором — Млотковская проявила себя и как внимательный наблюдатель жизни, продемонстрировала умение точно и безошибочно схватить черты современницы, женщины светского круга.

Еще отчетливее, чем в Камельской, критическое отношение актрисы к современной светской женщине проявилось в другой ее роли — графини Полеска в комедии «Графиня-поселянка, или Медовый месяц». Ее сюжет строится на том, как некая своенравная, избалованная венгерская графиня была «укрошена» и «перевоспитана» мужем — благородным аристократом, объявившим себя для этой цели простолюдином, а свою высокородную супругу — крепостной крестьянкой, обязанной вести образ жизни, соответствующий ее новому положению. Действие этой французской комедии происходит в России начала XIX века, в имении некоего графа Воронкова. Авторы комедии довольно верно обрисовали, особенно в ее первом действии, русские крепостнические нравы. Антикрепостническая тенденция пьесы была еще больше усилена ее переводчиком — К. Барановым. Графиня Полеска наделена вполне конкретными чертами крепостницы, презирающей все «мужицкое». Она деспотична и заносчива с простым народом, считает безделье безусловной привилегией своего круга. Млотковская не только использовала элементы бытовой правды, имеющиеся в пьесе и в исполняемой ею роли, но сумела их еще более сгустить. «Признаюсь, что в эти минуты, когда в графине Полеска (которую г-жа Млотковская играла с таким успехом) мне представилась самая дурная черта нравов — слепая любовь к титулам и богатству, я невольно шепнул себе, закрывая глаза, как Гамлет: «Я не люблю людей, особливо женщин»... и в эту минуту я не умел вообразить себе ничего неприятнее молодой, прекрасной и образованной женщины с таким низким предрассудком... Это что-то слишком жестокое»⁷¹. Так писал о Млотковской — графине Полеска Кульчицкий.

Но актриса выступала в этой роли не только как обличительница. Во второй половине пьесы графиня, получив преподанный ей мужем урок, горько раскаивается в своей гордыне. Этот перелом в сознании ее героини Млотковская пыталась внутренне оправдать; раскаяние графини игралось ею с возможной психологической убедительностью и неподдельным драматизмом.

Еще более последовательно и определенно в игре Млотковской точность и достоверность жизненных зарисовок выявилась в роли Софьи Петровны в комедии-водевиле П. С. Федорова «Семнадцать и пятьдесят лет, или Две главы из жизни женщины».

Комедия Федорова, которую рецензент «Отечественных записок» (возможно, Белинский) назвал умной, занимательной пьесой, «в которой есть даже и содержание, и характеры»⁷², примечательна уже тем, что действие ее разворачивается не в условном воде-

вильном мире неизвестно на какие средства существующих чудачков и шалунов, но во вполне конкретной городской мещанской среде, где копейка правит людьми и корысть, безжалостно глуша лучшие порывы души, сушит ум и сердце человека.

В первом действии комедии наивная семнадцатилетняя мещаночка Сонечка Кочкина любит бедного молодого чиновника — Виктора Стрелкина. Мать противится их любви и уговаривает дочь выйти замуж за богатого старика Буракова. Идеальные мечты и практический расчет недолго борются в душе Сонечки, и победа остается за последним.

Во втором действии, которое отделяют от первого тридцать три года, Сонечка превратилась в жадную, равнодушную ко всему, кроме денег, мещанку — Софью Петровну Буракову. Теперь уже она сама противится любви своего сына к бедной воспитаннице Анне Федоровне. И вновь любовь должна была бы уступить место холодному расчету матери, если бы не заступничество неизвестного старика, пришедшего нанимать у Кочкиной квартиру. Старик этот оказался Виктором Стрелкиным. Не сразу может вспомнить его бывшая возлюбленная. Забыла она его внешний облик, забыла былые слова любви. И лишь звуки старой скрипки и романса, ранее служившие сигналом для их встреч, — «Приди в чертог ко мне золотой», топят лед ее сердца. Софья Петровна вспоминает былое, раскаивается и благословляет молодых.

Уже в первых эпизодах спектакля, играя семнадцатилетнюю девушку, Млотковская, видимо, сознательно подчеркивала кажущееся родство Сонечки Кочкиной с теми наивными и шаловливыми барышнями, которых ей так часто приходилось изображать в самых различных водевилях. Но, оттолкнувшись от традиционного представления о водевильной героине, актриса постепенно начинала вносить в эту привычную схему точные психологические (можно даже сказать — социально-психологические) поправки. И зритель незаметно для себя от чувства умиления прелестной молодой девушкой переходил к легкой иронии в ее адрес, а затем к прямому осуждению как ее самой, так и тех понятий и представлений, какие в юной, несформировавшейся душе развивает окружающая среда.

Перевоплощение артистки из юной живой девушки в увядшую пятидесятилетнюю женщину поражало современников своей достоверностью, безыскусственностью. «В обоих действиях она была решительно одинакова касательно выполнения роли: одинаково прекрасна и решительно не одинакова в отношении наружности, приемов, голоса»⁷³, — писал харьковский рецензент. Это преобразование было столь убедительно, что зрители нередко путали ее со «старухой» труппы Млотковского — артисткой Ладиной.

И все-таки успех Млотковской в этом спектакле был обеспечен далеко не одним только возрастным перевоплощением — эта сторона мастерства артистки раскрывалась и раньше в «ролях с переодеванием». Здесь место характерности заступил характер во

всей его жизненной подлинности и сложности, во внутренней динамике его развития.

Процесс морального растрения, который зритель в сцене сватовства Буракова мог наблюдать лишь в самой начальной стадии, к моменту последней встречи Софьи Петровны со Стрелкиным уже завершен и привел к поистине страшным результатам: «Сколь легка, жива, очаровательна была она в первом действии, столько жалкою, тяжелою, старою явилась она во втором», когда сердце ее «погружается в омут скучной, вялой прозы, мелких расчетов, холодного эгоизма, недоверчивости к людям... От прежнего у нее осталось одно только имя. Теперь она чрезвычайно нравственна, строго набожна; но, заботясь о благах небесных, не пренебрегает благами сего мира: она корыстолюбива и жадна»⁷⁴.

В полной мере обнажив перед зрителем душевную очерствелость своей героини, Млотковская, веря в добрые начала в человеке, и здесь оставляла за своей героиней возможность нравственного перерождения: «Звуки, когда-то ей столько милые, пробили ледяную кору ее сердца, все, что было в нем человеческого и спало около тридцати лет, проснулось, вызванное воспоминанием былой любви. Тусклые глаза старухи прояснели, и она увидела своего сына, грустного от безнадежной любви. Она берет его руку и соединяет ее с рукою воспитанницы...»⁷⁵

В водевильных ролях Млотковской проявлялось удивительное изящество ее искусства, представляющего собой сплав эмоциональности, непосредственности, тонкого безошибочного мастерства, чуткости к стилевым и жанровым особенностям произведения, в котором ей доводилось выступать. Нарисовав очень верные психологические и бытовые портреты своих современниц из среды высшего и среднего классов общества, Млотковская проявила не меньшую точность рисунка и мастерство в воссоздании характеров женщин и девушек из народной среды — героинь украинской бытовой комедии. Из ролей этого плана нам известны Тетяна и Наталка в «малороссийских операх» «Москаль-чаривник» и «Наталка-Полтавка» Котляревского, Настя и Ульяна в комедиях Квитки-Основьяненко «Бой-жинка» и «Сватанье на Гончаровке».

В этих центральных женских образах отразилось идеальное представление украинского народа о женщине — ее трудолюбию, чистоте, преданности в любви, ясном уме, юморе. Создавая полные жизнерадостности и комизма образы крестьянских женщин — Тетяны и Насти, весело разыгрывающих своих простоватых мужей, Млотковская, по свидетельству основателя Харьковского университета В. Н. Каразина, написавшего письмо Млотковской под непосредственным впечатлением спектакля «Бой-жинка», умела «живописать» своих героинь «до полного забвения зрителей», умела «фарсу» дать «достоинство комедии»⁷⁶. Играя роли Наталки и Ульяны, она усиливала имеющиеся в них элементы драматизма. Особенно явственно это обнаруживалось в роли Ульяны в «Сватанье на Гончаровке». Рисуя девушку, принадлежав-

шую к сословию харьковских мещан, но из любви к крепостному парню пожелавшую стать его женой и перейти в крепостное состояние, артистка показывала эволюцию образа: в начале пьесы Ульяна «простодушно веселая, живая щебетунья», а в конце — «грустная, убитая безнадежной любовью» девушка. Впрочем, как замечает критик, во всех эпизодах пьесы «она была невыразимо хороша»⁷⁷.

Суммируя отзывы критиков об исполнении Млотковской ролей в современном репертуаре, можно сделать вывод, что артистка даже в поверхностных, а иногда и откровенно фальшивых пьесах, опираясь на собственное воображение и знание жизни, демонстрировала редкое умение создавать правдивые сценические характеры, раскрывать искренние движения человеческой души. Вопреки автору, отбрасывая его куцую мораль, его банальную схему в построении образов, пользуясь отдельными правдивыми ситуациями и жанровыми чертами, Млотковская пересоздавала свою роль заново. В лучших же из современных пьес она наиболее полно осуществляла свое стремление к художественной правде. Современник, давая общую характеристику харьковской труппы, писал: «Из артисток первое место по справедливости принадлежит г-же Млотковской. Одаренная талантом прекрасным и разнообразным, она занимает и амплу весьма обширное. Гибкое и редкое дарование ее проявляется с разною прелестью и в драме, и в комедии, и в трагедии, и в водевиле. Игра Млотковской до того обворожительна; и вместе с тем до того естественна и натуральна, что не найдешь в ней ни натяжки, ни поддельного эффекта в драме, ни неуместных выходов и дерзости в водевиле, чем щеголяют другие наши артистки. Ее ж игра течет спокойно, ровно и вместе с тем блестит таким воодушевлением, такой артистической отделкой, что трудно в ней заметить какие-либо недостатки, недосмотры; все обдуманно, изучено — и с редкой прелестью передано зрителю»⁷⁸.

Однако подлинное призвание Млотковской обнаружилось в произведениях великих драматургов, среди которых первое место занимают Шиллер и Шекспир.

В трагедии учителем Млотковской был Мочалов. Млотковская выступала с ним на одних подмостках в Киеве в 1838 году, в Харькове в 1839 году, сценические встречи их состоялись и позже.

С Мочаловым — Чацким Млотковская исполняла роль Лизы в «Горе от ума»; с Мочаловым — Фердинандом она играла Луизу («Коварство и любовь» Шиллера); с Мочаловым — Гюгом Бидерманом она выступала в роли герцогини («Смерть или честь» Н. Полевого), и, наконец, в «Гамлете» она предстала перед харьковской и киевской публикой в роли Офелии.

Большой и принципиальной удачей Млотковской в трагическом репертуаре была роль шиллеровской Луизы. Уже при первом исполнении артисткой этой роли Кульчицкий отмечал простоту и благородство ее игры⁷⁹. Еще более высоко оценил он игру артист-

ки в этой роли спустя два года при возобновлении этого спектакля: «Второе действие и в особенности сцена в третьем с Вурмом разыгрались превосходно! Но лучшими местами были именно сцены ее с отцом. Здесь вся нежность, глубина и энергия любящей дочери высказывались с поразительной верностью. Нам показалось даже, что никогда голос г-жи Млотковской не был более трогателен и верен внутреннему движению, как в этот раз. Прекрасно!»⁸⁰

Можно полагать, что именно Луиза явилась для Млотковской важнейшим этапом на пути создания лучшей из ее ролей — шекспировской Офелии, где в еще более полной мере проявились присущие актрисе глубокая человечность, простота и благородство в передаче внутренних движений души, умение доносить со сцены «трогательность» и «нежность» юных, чистых девичьих характеров и в то же время «энергичность» таланта артистки, обнаруживавшаяся в трагические моменты жизни ее героинь.

Создав образ пленительно нежный, целомудренный, Млотковская тем не менее была далека от понимания Офелии как девушки с неразбуженной, дремлющей душой ребенка. Ее Офелия была существом глубоким и страстным, но привыкшим в силу воспитания и нравственных понятий ее времени таить свои чувства, радость и боль своей души в сокровенных уголках сердца. Офелия Млотковской — это живой и вместе с тем идеальный образ, близкий тем чудесным русским девушкам, которые вдохновили Пушкина на создание его Татьяны.

Описывая Млотковскую — Офелию в первых трех актах трагедии, Беклемишев пишет: «Она не позволяла себе ни одной выходки, которая могла бы противоречить характеру роли. В ее исполненной благородства игре ясно выражалась вся робость и скромность девушки, сознавшей себе в любви. Она не выступала с гордым видом, не подавала руки с величием и видом покровительства, подобно классической королеве... нет; в сцене с Лаэртом она была точно сестра с любимым братом; видно было, что она не верит словам, разрушающим ее лучшие мечты, но что сомнение уже закрадывается в душу. Полноию она отвечала печально и как бы нехотя (новое доказательство верного взгляда на свою роль): она не жеманилась, как стала бы жеманиться барышня XIX века, но точно была любящею девушкою, которая видит, как под холодным дыханием неумолимого рассудка и эгоизма вянут и облетают все цветки ее счастья. Это не внезапный удар, сперва оглушающий и потом производящий сильный взрыв страсти,— это постепенность разочарования. Присутствие отца укрощает порывы сердца, она его слушает и отвечает ему рассеянно, потому что в эту минуту она занята своим горем, слушает стоны своего сердца и видит свои радости, разлетающиеся дымом. А в сценах с Гамлетом? Как боязливо и принужденно отвечает она принцу... Ведь это любимец ее души, и он — сумасшедший! Она хотела бы высказать все, но грусть сжимает сердце и останавливает на устах речи; после этого, если кто надумает обвинять г-жу Млотковскую в принужденно-

сти, — что ему ответить? Одно только: м. г., вы не понимаете Офелии»⁸¹.

Как ни хороша была Млотковская в первых трех актах трагедии, но подлинной вершины искусства она достигла в четвертом акте — в сценах безумия Офелии. Именно здесь выявилось то новое, что внесла Млотковская в образ Офелии.

Чтобы понять, какие стороны творческой индивидуальности артистки помогли ей успешно справиться с этими труднейшими для любой исполнительницы сценами и дать им свое оригинальное решение, необходимо привести общую оценку дарования Млотковской, данную ей Беклемишевым: «Но кто изумил нас на харьковском театре, так это, конечно, г-жа Млотковская, которая могла бы быть украшением любого столичного театра. Отличительный характер ее игры заключается в простоте и естественности, первых условиях всякой красоты, всякого изящества... Игра г-жи Млотковской... течет ровно и тихо, но это есть доказательство не недостатка чувства, а спокойствия таланта, сознающего свои силы и умеющего оттенить всякий фаз драматизма. Мгновения, когда чувство увлекает из границ и восторженность заменяет обычное состояние духа, редки в природе и жизни; они должны быть редки и на сцене. Г-жа Млотковская очень хорошо это постигла; игра ее, как мы уже сказали, ровна и спокойна; но в тех местах, где чувство вырывается наружу, где не рассудок, а увлечение страсти характеризует роль, там вы невольно отдадите справедливость ее таланту. Там — вся одушевленная — она преобразается: спокойствие и ровность игры исчезают, и перед вами та же, но совершенно другая Млотковская... и вы, изумляясь, глядите на нее, как бы глядели на реку, которая за минуту текла спокойно и прозрачно — а теперь, под дыханием бури, кипит, пенится и с громом и шумом катит бунтующие волны»⁸².

Присущее артистке равное умение выявить человеческую душу в состоянии покоя или сдержанности и в состоянии аффекта, иступления, бурного и сокрушительного взрыва чувств помогло ей передать всю сложность пережитых Офелией страданий.

Однако предоставим опять слово Беклемишеву: «С громким криком: «Где она, где прекрасная датская владычица!» Офелия вбегает на сцену. Как! это она? не может быть! Где же ее девическая робость? Куда девалась ее насильственная холодность и принужденность? Безумие опустошающею грозой прошло по ее душе; прежнего нет и следа! Безумие расторгло все оковы, и Офелия при всех и всем говорит про свою любовь, хватает за руки короля и бросается на шею королеве. Слова ее дики и несвязны; все перемешано, как развалины после землетрясения; но над этими развалинами возвышаются два уцелевшие здания: любовь к Гамлету и грусть по отце. Перед ее глазами два призрака: статный воин в белых перьях и старик с белою бородою. Теперь в каждом движении, в каждом звуке голоса Офелии дышит и говорит страсть, изливающаяся в сокрушительных воплях и безумных — за душу

хватаяющих песнях. Как хороша тут игра г-жи Млотковской! Ее голос, льющийся прямо из души то жалобными, то пугливыми звуками; ее лицо — мгновенно отражающее то дикую неподвижность безумия, то сокрушительную думу отчаяния — все это верно понято и представлено»⁸³.

И Беклемишев горячо вступает за такую смелую и своеобразную трактовку артисткой своей роли. Он пишет: «...ее (Офелии) безумие — это глубоко верный и сокрушительный взгляд, брошенный Шекспиром в тайник человеческой души... И после этого удивляются, что робкая, скромная Офелия поет в безумии песню, вовсе не согласную с робостью и скромностью девушки! Тут-то и проявляется вся глубина создания; иначе быть не может. Когда все чувства, которые она так долго, так мучительно таила, чрез меру столпились в ее сердце; когда смерть отца переполнила их новою горечью — не должны ли они были уничтожить все, преграды и хлынуть вперед беспорядочно и разрушительно, не сохранив ни одного следа прежнего?»⁸⁴

В восторженной оценке исполнения Млотковской четвертого акта сходились буквально все, видевшие ее в этой роли. Сам Мочалов был глубоко удовлетворен своей харьковской партнершей, рисовавшей облик несчастной Офелии в полном соответствии с его пониманием шекспировской трагедии. Об этом говорит статья его друга Беклемишева. Но об этом же сохранилось и прямое свидетельство самого артиста. После первого представления «Гамлета» с участием Млотковской, которое состоялось в Киеве в 1838 году, Мочалов, восхищенный талантом, умом, артистической чуткостью своей партнерши, посвятил ей стихотворный экспромт:

Ты для чего ж его плевила,
Зачем в безумье хороша?
И для чего твоя душа
Так много сердцу говорила?⁸⁵

Думается, что если бы Млотковская за всю свою артистическую жизнь не создала ничего, кроме трепетной, нежной и вместе с тем способной на сильные душевные порывы, глубоко страдающей Офелии, имя ее все же имело полное право украшать собою летопись славных побед русского театра.

8

Третьим морифеем труппы Млотковского был Николай Христанфович Рыбаков (1811—1876). В раннем детстве потеряв отца (управляющего имениями одного из курских помещиков), будущий артист воспитывался матерью, содержавшей в Курске белошвейную мастерскую.

Четырнадцать лет Рыбаков окончил губернскую прогимназию и поступил чиновником в курскую казенную палату. В уныло однообразной жизни молодого «канцеляриста» единственным лучом света были посещения галерки курского театра, к которому он

пристрастился всей душой. Вскоре он предложил свои услуги Штейну в качестве статиста и 5 апреля 1826 году впервые выступил на сцене в крошечной роли римлянина в водевиле П. С. Федорова «Чудные встречи, или Суматоха в маскарade». В течение нескольких лет Рыбаков совмещал выступления в театре со службой в казенной палате, но в 1829 году, когда театр Штейна переехал в Киев, он окончательно избрал для себя артистическую дорогу.

Вспоминая свое знакомство с Рыбаковым, драматург и сотрудник журнала «Современник» С. И. Турбин писал: «В труппе Штейна в 1832 г. (раньше я ее не помню) был молодой актер из «канцеляристов»... Коля Рыбаков, называвшийся на афишах Львовым, почему — не знаю... Колю я помню, как теперь: это был очень высокий, красивый молодой человек, с вьющимися светлыми волосами и белым лицом. В труппе он занимал невидное место»⁸⁶. По-настоящему оценить и выдвинуть молодого артиста сумел не Штейн, а Млотковский. Вскоре после того как Млотковский стал содержателем театра, «Львов превратился в Рыбакова и занимал первые роли в трагедиях, иногда вместе, иногда чередуясь с Млотковским»⁸⁷.

Трудно предположить, чтобы Рыбаков, начавший свой сценический путь, когда еще не отжила свой век классицистская трагедия (он играл Тезея в «Эдипе в Афинах» и Фингала в одноименной трагедии Озерова), исполнявший не менее условный мелодраматический репертуар, не видевший перед собой актеров трагедии, способных послужить ему образцом и примером в поисках сценической правды, мог сразу в корне изменить бытовавший тогда стиль игры. «По своей величавой внешности Рыбаков должен был, по общему мнению того времени, изображать героев и вообще трагиков, *страшил*, по его собственному выражению, и хорошо изображал их, но душа его лежала к простоте и правде»⁸⁸, — вспоминал молодой Рыбакова один из его харьковских знакомых.

Природная наблюдательность, умение глубоко познавать и впитывать окружающую жизнь, органическое восприятие опыта наиболее талантливых его партнеров по харьковской сцене помогали Рыбакову искать и находить пути к настоящему, большому, правдивому искусству.

В 1840 году в «Литературной газете» была помещена большая статья, посвященная исполнению на харьковской сцене комедии «Графиня-поселянка, или Медовый месяц», автор которой, Кульчицкий, приравнивал исполнение Рыбаковым роли графа Алексея Воронцова к игре Мочалова в роли Гюга Бидермана в пьесе Полевого «Смерть или честь». «Рыбаков играл свою роль превосходно, верно, воодушевленно... Кто не видел Рыбакова в роли Алексея, тот решительно не имеет никакого понятия о его даровании... он стал на такую точку истины в искусстве, что это прямо можно назвать вдохновением, светлым, непомятым. Эта простая, неизысканная позиция, этот печальный, растроганный голос, этот

грустный, умоляющий взор, и смущенная преданность, и глубокая любовь — все, все столько благородно и просто, верно...»⁸⁹.

Сильным и плодотворным импульсом для развития дарования Рыбакова послужили гастроли Мочалова в спектаклях харьковской труппы.

В Харькове и во время поездок театра в Киев, Тулу и Воронеж Рыбаков принимал участие во всех почти гастрольных спектаклях московского трагика. Когда Мочалов был Гамлетом, Рыбаков — Гильденштерном или Тенью отца Гамлета; Мочалов играл Чацкого, Рыбаков — Репетилова; Мочалов был Фердинандом в «Коварстве и любви», Рыбаков — президентом. Во времена гастролей Мочалова в Харькове (1838) Рыбаков уже занимал видное положение в труппе, играя все значительные героические роли в драмах и трагедиях, шедших на харьковской сцене. В борьбе между декламацией и чувством, между эффектным позерством и стремлением проникнуть в самые глубины живой, страдающей и негодующей человеческой души происходило становление замечательного таланта артиста.

Многие актеры, игравшие с Мочаловым и увлеченные его вулканическим темпераментом, воспринимали в его игре лишь то, что было легче ухватить на поверхности, то, что прежде всего бросалось в глаза и то, что, в сущности, составляло не силу его, а слабость: неровность игры, ее зависимость от порывов вдохновения — короче говоря, то самое, что после Мочалова стали называть актерским «нутром». Но нечто другое, гораздо более важное и ценное, сумел уловить и усвоить в творчестве Мочалова его молодой и талантливый харьковский партнер. «Он был учеником Мочалова и работал над ролями, внося реализм даже в мелодраматические роли»⁹⁰, — говорил о нем впоследствии его сын, талантливый артист Малого театра К. Н. Рыбаков.

Но так же как и Мочалову, Рыбакову приходилось растрачивать свой огромный талант в пустых, ходульных ролях в бесчисленных низкопробных мелодрамах и трагедиях. О том, насколько трудным, мучительным и неблагодарным был для артиста процесс преодоления лживых и беспомощных ролей, можно судить по некоторым из дошедших до нас рецензий. Эти рецензии показывают, как в неравной борьбе с автором нередко терпел поражение даже такой яркий, реалистический талант, каким обладал молодой Рыбаков. Так было, например, при исполнении Рыбаковым центральных ролей в совсем уже нелепых и бездарных мелодрамах «Железная маска» и «Живая покойница» (Воронеж, 1840). «Хотя Рыбаков (Юлий) играл с особенной старательностью и даже с заметным воодушевлением, — писал рецензент о первом из этих спектаклей, — однако ж все не мог удержать от окончательного падения самой пьесы. Жаль, что Рыбаков не выбрал чего-нибудь лучшего для своего таланта и бенефиса»⁹¹. В «Живой покойнице», пьесе, которую, по отзыву рецензента, характеризуют «пустота содержания, неестественность характеров, пропасть лишних введ-

ных лиц, и при всем том трагическая возвышенная надутость», Рыбаков в роли Конрада был, «против обыкновения, странен; часто брался за горло, как бы стараясь задушить себя; говорил монотонно; в 5-м только действии он подложил несколько огня в свои слова и пробудил на минуту внимание»⁹².

И все же в большинстве случаев простота и правда, к которым уже в молодости лежала душа артиста, в конечном итоге одерживали в нем решительную победу. Об этом говорят и воспоминания людей, помнивших Рыбакова, и современные ему театральные рецензии. «Он сознательно приходил к убеждению, что в ходульной мелодраме и в трагедии необходимы человечность, правда, возвышенная простота. Он понизил, смягчил до некоторой степени тон трагика того времени и благодаря этому впоследствии быстро, отлично освоился сам с новым репертуаром Островского...»⁹³, — писал современник Рыбакова, игравший с ним на одной сцене. «В каждой его роли, — писал о Рыбакове в 1839 году Кульчицкий, — вы всегда найдете два-три места превосходные; иногда положения и выходы привлекательны, и даже выдаются целые роли, которые разыгрываются им постоянно хорошо и ровно. Так, например, кто не восхищался им в пьесе «Фрегат «Надежда»? И я помню, как он в другой пустой пьесе, «Поединок при кардинале Ришелье», взорвал меня и всю публику одним своим выходом. А роль Лефорта в «Дедушке русского флота»? О, посмотрели бы вы на этого гиганта, крепкого, сильного, бравого и так верно переносящего нас во время Великого Петра...»⁹⁴. «Рыбаков имеет редкую способность, — писал воропежский рецензент об исполнении им роли Болотникова в пьесе «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», — каждое слово из своей роли переложить ко вниманию зрителей... Он умный актер и редко ошибается в настоящем выражении роли, а потому и теперь он был хорош»⁹⁵.

И вслед за харьковским рецензентом, вторя ему, писал рецензент воропежский: «Перед ним (Мочаловым. — А. К.) еще был наш провинциальный талант — Рыбаков, и все это явление (сцена Гюга и графа Оттона. — А. К.) было исполнено высокой занимательности. Рыбаков был, кроме того, очень хорош во многих местах своей роли, да и вообще он играет просто, без восклицаний, без неуместных фарсов, отчего его редко оценивают наши доморощенные судьи»⁹⁶.

Играя в Воронеже роль Неизвестного в пьесе Полевого «Параша Сибирячка», Рыбаков, по отзыву того же рецензента, «был прост, благороден; одним словом, выказал все свои достоинства»⁹⁷.

Из рецензий и отзывов современников при всей их беглости и подчас неконкретности можно сделать все же неоспоримый вывод: Рыбаков был прост, «натурален» настолько, насколько это было возможно в условной, трескучей мелодраме, он закигался и жил ролью или отдельной сценой там, где хотя бы отдельные правдоподобные ситуации или реплики в целом слабой или фальшивой пьесы могли возбудить к творчеству его глубоко жизненный, реа-

листический талант. В 1840 году петербургский журнал как бы суммировал творческий облик Рыбакова харьковского периода: «Пальму первенства на харьковской сцене можно отдать драматическому актеру Рыбакову. Этот актер одарен истинным дарованием, которое стоит много выше посредственности, конечно, талант его еще не выработан и, так сказать, еще не утвердился. С каждым представлением замечаешь в Рыбакове что-то новое, чисто оригинальное: он видимо совершенствуется. Игра его всегда обдуманна, мимика соответствует словам, с которыми соглашено выражение лица. Нет утрированных жестов и восклицаний. В патетических сценах он невольно увлекает и заставляет зрителя забыть себя. Его благородный, мужественный вид, одушевленное лицо, голос, полный страсти и чувства, действуют на душу и нередко исторгают слезы. От него многого можно ожидать в будущем»⁹⁸.

Решающее значение в формировании артистического таланта Рыбакова имели те произведения мировой и русской драматургии, в каких довелось ему выступать во время гастролей Мочалова и непосредственно вслед за ними.

Важнейшим событием в творческой жизни Рыбакова в рассматриваемый период стала, как и для Млотковской, постановка в 1838 году (специально для гастролей Мочалова) харьковской труппой «Гамлета» в переводе Полевого. Рыбаков исполнял в этом спектакле роль Гильденштерна. После его отъезда Млотковский, учитывая огромный успех трагедии у публики, сохранил ее в репертуаре своего театра. Роль Гамлета была поручена теперь Рыбакову.

О выступлении Рыбакова в роли Гамлета уже в конце 1838 года во время гастролей труппы в Полтаве М. Жданов писал: «Рыбаков... обладает несомненным дарованием; он постиг довольно хорошо характер лица, им представляемого, изучил его и с благородством выполняет свою роль... Рыбаков играл отчетливо, с неподдельным чувством; в некоторых местах, особенно в сцене, в которой он уличает в преступлении мать, он был очень хорош. К Офелии он был несколько холоден; но это очень естественно: им преобладала уже одна мысль — мщение. Переходы от ума к безумию в нем были очень естественны»⁹⁹.

Даже из этого краткого отзыва становится ясным, что Рыбаков на первых представлениях «Гамлета» пытался следовать замыслу Мочалова, толкуя образ датского принца как натуру волевою, охваченную чувством гнева и мести против зла, царящего в Датском королевстве, активно обличая это зло. Вместе с тем есть основания полагать, что, стремясь вслед за Мочаловым создать образ волевого Гамлета, Рыбаков воспринял эту задачу на первых порах несколько прямолинейно, лишив шекспировский образ философской глубины, придав ему определенный налет мелодраматизма.

Но, играя Гамлета в течение многих лет, вплоть до 60-х годов, и сохранив верность общему замыслу, Рыбаков постепенно осво-

бождался от мелодраматической одноплановости и искал блее сложного решения стоящих перед ним художественных задач.

«Я видел Рыбакова в этой роли четыре года тому назад, — пишет рецензент столичного журнала в 1843 году, — и нашел большую перемену в пользу его. Таков всегда истинный артист: он непременно должен идти *вперед*: он идет назад, если стоит на одной точке, ибо искусство безгранично»¹⁰⁰.

Еще более интересное свидетельство творческой эволюции Рыбакова в роли Гамлета мы находим у рецензента «Харьковских губернских ведомостей». Указав на подражательность и в то же время на некоторую однокрасочность первых выступлений Рыбакова в «Гамлете», он говорит о переломном характере его исполнения той же роли на харьковской сцене 29 мая 1841 года. «В этот раз Рыбаков сыграл Гамлета от начала до конца так хорошо, как никогда еще не играл. Не говоря об успехе целой роли, были многие места, которые понравились бы самому взыскательному ценителю... Надо было видеть, какими глазами смотрел Гамлет на короля и какое странное душевное волнение выражалось у него на лице, когда он объяснял королю содержание пьесы. Такая игра не могла быть следствием подражания... Рыбаков целой роли дал иное направление, чем прежде. Колорит глубокой грусти, необходимый для такого человека, как Гамлет, проглядывал у Рыбакова почти везде. А этого прежде мы не замечали, и это-то самое помогло ему быть более естественным и человеческим»¹⁰¹.

Гамлет в исполнении Рыбакова не был слабым, безвольным человеком, не способным на решительные действия. Он был жертвой безвременья, «мучеником разительных людских слабостей». Несправедливость и неправда существующего порядка — вот причина душевного недуга Гамлета, убедительно раскрывавшаяся Рыбаковым. Главной чертой в его Гамлете была глубокая скорбь о человеке, противоречие между гуманистическими представлениями Гамлета о мире и тем человеческим падением, которое он видел вокруг себя, или, говоря словами Белинского, «несообразность действительности с его идеалом жизни»¹⁰².

Уже в 30—40-е годы, выступая в шекспировских ролях, и в особенности в Гамлете, Рыбаков сумел найти верный подход к Шекспиру. Вопреки установившимся традициям, он понял, что исполнителю его произведений не нужно вещать зычным голосом, «рвать страсти в клочья», что главное — глубоко проникнуть в характер героя, выявить в нем черты общечеловеческие, роднящие его с современниками артиста. На провинциальной сцене он явился наиболее последовательным проводником мочаловского направления романтизма в театральном искусстве. В таком же ключе исполнял он в трагедиях Шиллера, драматурга, внутренне ему необычайно близкого, роли Паулетта в «Марии Стюарт», Карла Моора в «Разбойниках», президента и Вурма в «Юварстве и любви». Отсутствие сколько-нибудь конкретных отзывов современников не позволяет составить представление о том, как Рыбаков иг-

рал эти роли, по этой же причине мало что мы можем узнать об исполнении им в этот период ролей Репетилова и Чацкого, Хлестакова и Ляпкина-Тяпкина. Правда, относительно роли Чацкого мы располагаем любопытным свидетельством современника, видевшего Рыбакова в этой роли где-то в конце 30-х годов: «По тогдашним понятиям роль Чацкого в «Горе от ума» должен был исполнять трагический актер; почему в Петербурге Чацким являлся Каратыгин, в Москве — Мочалов; на этом основании в Курске, Харькове, Ромне в Ильинскую (ярмарку.— А. К.) являлся в роли Чацкого Рыбаков. По-теперешнему, он был нелеп, но тогда производил решительный фурор. Даже самые завзятые москвичи находили, что Рыбаков в Чацком лучше Мочалова, что и не мудрено; тогда декламация предпочиталась простому чтению... Тогда же в приятельском разговоре Николай Хрисанфович говорил: «Какой я Чацкий? Я в самом деле похож на сумасшедшего... Это не сплетня... это не выдумка Софьи Павловны... Я Скалозуб, черт возьми!» Действительно, он был лучший из всех известных мне Скалозубов»¹⁰³. На основании этих строк трудно, конечно, составить полное представление о том, как играл Рыбаков Чацкого. Можно, однако, предположить, что в его трактовке преобладала героико-обличительная линия, но приемы исполнения несли на себе сильный отпечаток традиционных, чисто условных, мелодраматических штампов. Характерно, что сам Рыбаков уже понимал несостоятельность подобного подхода к реалистической драматургии. Подлинный успех в русском репертуаре приходит к нему в пору его творческой зрелости, когда, покинув труппу Млотковского, он колесит по многочисленным городам русской провинции, неся свое искусство широким массам демократического зрителя. Этот успех артиста будет прочно связан с именами Гоголя и Островского.

9

Театр Млотковского по актерскому составу, по основному направлению сценического искусства, по репертуару несомненно был наиболее творчески интересным коллективом русской провинции 30-х — начала 40-х годов.

Вскоре после окончания гастролей Мочалова театр, созданный Млотковским, распался. Непомерные расходы по постройке нового театрального здания, притеснения со стороны кредиторов разорили этого деятельного и предприимчивого человека. На место уехавшего из Харькова Млотковского во главе созданного им театра с начала 40-х годов становится так называемая дирекция — группа дельцов и предпринимателей из представителей местной знати и богатого купечества. Харьковский театр и в дальнейшем неоднократно собирал у себя яркую и талантливую труппу, афиши его порой блистали славными именами лучших провинциальных и столичных актеров, но тот живой дух творчества, который царил здесь в 30-х годах, на многие годы был безвозвратно утерян.

Хотя театра, подобного театру Млотковскому, в провинции тех лет не существовало, в других театрах больших и малых городов страны было немало одаренных артистов, искавших и находивших пути правды в искусстве. Несмотря на то, что играли эти артисты в разных городах, а многие из них вообще не засиживались долго на одном месте, их творчество в большинстве случаев начиналось от двух главных источников: если это были выходцы из вольных сословий, то их «колыбелью» был знакомый нам театр Штейна; если же они в прошлом были крепостными, то начинали свою деятельность чаще всего в труппах Н. Г. Шаховского или же С. М. Каменского.

Среди «штейновцев» необходимо отметить одного из патриархов провинциальной сцены, комедийного по преимуществу актера Ивана Христиановича Дрейсига (1791—1888), верно прослужившего искусству в течение шестидесяти двух лет и игравшего на подмостках Харькова, Таганрога, Ростова, Ставрополя, Тифлиса, Киева, Полтавы, Кишинева, Кременчуга и многих других городов. Дрейсиг начал свой сценический путь в 1815 году в труппе Штейна, где служил в эти годы и Щепкин, чье влияние несомненно испытал на себе артист.

Немец по национальности, сын силезского портного, Дрейсиг всю жизнь провел на Украине. Он в совершенстве знал украинский язык, быт и характер украинского народа. Обладая от природы мягким юмором и тонкой наблюдательностью, Дрейсиг успешно выступал в пьесах Котляревского и Квитки-Основьяненко. К его наибольшим творческим удачам следует отнести роли Чупруна, Выборного («Москаль-чаривник» и «Наталка-Полтавка»), Потапа Лавруда («Бой-жинка» Квитки-Основьяненко) и в особенности Шельменко в комедии Квитки-Основьяненко «Шельменко-денщик». В этой последней роли Дрейсиг, по свидетельству современников, вообще не знал себе равных. Хорошо играл он и довольно часто встречавшиеся в тогдашних водевилях роли немец-учителей и ремесленников, освобождая их от налета карикатурности и наделяя чертами бытовой достоверности.

Кроме Дрейсига из труппы Штейна вышло и еще несколько талантливых актеров на так называемые «малороссийские» роли. Часть из них играла затем у Млотковского. Некоторые из этих актеров впоследствии вступили на путь самостоятельного антрепренерства и в своих театрах продолжали выступать в излюбленных ролях. Самыми известными из них были севастопольский антрепренер Д. Д. Жураховский и ставропольский антрепренер, тесть Н. Х. Рыбакова, К. М. Зелинский, деятельность которых оставила заметный след в истории провинциальной сцены рассматриваемого периода.

Крепостной театр также дал в это время целую группу талантливых актеров, влившихся во многие провинциальные труппы.

Освобождение из крепостной неволи, даже если актерам приходилось еще в течение ряда лет отрабатывать антрепренеру вы-

купные деньги, имело большие творческие последствия. Избавленные от бессмысленной муштры, от повседневного вмешательства вельможного антрепренера в творческий процесс, в личную жизнь, теперь, получив хотя бы относительную свободу, актеры расправили крылья. Так, бывшая крепостная труппа князя Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде, став «вольной» и пополнившись несколькими способными вольнонаемными актерами, смогла творчески более плодотворно наладить свое существование. Это дало основание летописцу театра утверждать, что второй период в жизни Нижегородского театра, охватывающий с 1827 по 1838 год, был в его истории «самым блестящим»¹⁰⁴.

Среди актеров нижегородского театра выделялись своими дарованиями А. К. Ершов (игравший еще в крепостной труппе), И. М. Немчинов, М. П. Соколов и в особенности сестры Вышеславцевы — Елизавета и Анна Агафоновны.

Сестры Вышеславцевы родились в семье крепостных актеров князя Шаховского и сами в начале своей деятельности были крепостными. Младшая сестра — Елизавета (по первому мужу, брату московского трагика, она носила фамилию Мочалова, по второму мужу, известному нижегородскому актеру, — Трусова) безвыездно проработала в Нижнем с конца 20-х годов и до своей смерти в 1859 году.

Это была по преимуществу водевильная артистка, игравшая роли молодых героинь и субреток. Впоследствии она перешла на амплуа гранд-кокет и светских интриганок. В этих ролях проявились ироничность, обличительное начало дарования артистки. «У нее есть талант — это неоспоримо, — писал о Вышеславцевой-Трусовой корреспондент журнала «Пантеон». — Роли умных, насмешливых женщин ею выполняются мастерски. Нельзя хладнокровно выслушать злую насмешку, которая вырывается из ее тонких, сжатых губ»¹⁰⁵.

Несравненно более значительную роль в истории театра русской провинции довелось сыграть ее старшей сестре — А. А. Вышеславцевой (начало XIX века — 1895). Это была актриса выдающегося дарования, стоявшая на передовых творческих позициях своего времени. Хрупкая, слабая и болезненная на вид, на сцене она была способна на высочайший эмоциональный подъем, когда роль несла в себе хотя бы искру горячего, протестующего чувства.

Многое в даровании Вышеславцевой роднило ее с другой выдающейся крепостной актрисой — героиней театра Каменского — Кузьминой. По счастью, однако, жизнь Вышеславцевой сложилась более благоприятно, чем жизнь орловской актрисы. Вышеславцева была выкуплена на волю, и хотя по контракту в течение десяти лет — до 1837 года — служила почти бесплатно, тем не менее сам воздух свободы оказался для нее благотворным.

Первый, кто оказал на Вышеславцеву большое творческое влияние, был артист Ширяев. Он около двух лет служил на московской сцене, где его увидел такой искушенный зритель, как

С. П. Жихарев, и был покорен его талантом, дикцией, чувством, благородством и естественностью.

Впоследствии сценическими партнерами Вышеславцевой были П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, А. Н. Рамазанов, А. М. Сабуров, П. И. Григорьев, В. И. Живокини, П. Г. Степанов, Н. О. Дюр, М. Д. Львова-Синецкая, П. И. Орлова и другие выдающиеся русские артисты, приезжавшие на гастроли в Нижний Новгород. Выступления на одних подмостках с именитыми гастролерами не прошли для Вышеславцевой бесследно. Нижегородская артистка, щедро наделенная от природы чувством и талантом, теперь овладевала еще и мастерством, которое помогло ей заметно расширить рамки своего амплуа. Начав с ролей героинь в мелодраме (Тереза — «Женевская сирота», Амалия — «Тридцать лет, или Жизнь игрока», Екатерина — «Иоанн, герцог финляндский» и т. д.), она постепенно расширила круг своих ролей. «Первая во всем, в драме, в комедии и в водевиле, она умеет каждую роль выдвинуть вперед, на первый план... Царица ли она, или простенькая крестьянка, старушка ли какая, или резвое дитя — новичок в жизни, новичок в любви, — вы всегда увидите в игре ее естественность самую истинную, самую точную, со всеми возможными оттенками характеров и страстей»¹⁰⁶, — писал о Вышеславцевой рецензент.

О разнообразии художественных средств и возможностей Вышеславцевой говорит то, что к числу ее больших творческих удач отнесли герцогиню в пьесе «Смерть или честь» Полевого, Изору в мелодраме «Изора, или Бешеная», Дездемону в «Отелло», дочь Симона в «Матросе» (роль эту она играла с Щепкиным), Лизу в «Льве Гурыче Спичкине», Надежку в водевиле «Хороша и дурна, и глупа и умна». Петербургская «Литературная газета» так характеризовала Вышеславцеву: «Главное амплуа ее заключается в драмах. Энергия чувства в высшей степени развития есть преобладающее свойство в ее исполнении. Посмотрите на это слабое, почти болезненное тело, готовое занемочь при первом потрясении патетического чувства, вслушайтесь в эти дрожащие, чуть слышные звуки голоса, едва исторгаемого из болезненной груди... и вдруг глаза горят восторгом, каждый нерв дрожит под электрическим ударом одушевленной страсти. Вам не верится, чтобы такое изменение могло совершиться перед глазами вашими»¹⁰⁷.

Самыми прославленными созданиями Вышеславцевой были роли Луизы в шиллеровской «мещанской трагедии» «Коварство и любовь» и Гудулы — матери Эсмеральды («Эсмеральда, или Четыре рода любви» — инсценировка романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери»). При всем различии характеров скромной и самоотверженной немецкой девушки и пламенной, жаждущей мести матери-цыганки их объединяла одна, но чрезвычайно важная черта: обе они были жертвами социального неравенства, обе погибали в результате коварства и произвола сильных мира сего. «И теперь еще раздаются, — пишет рецензент по поводу выступления Вышеславцевой в роли Гудулы, — в ушах моих вопли ее убийст-

венного отчаяния, то были нечеловеческие звуки, в которых слышалась скорбь без надежды, отчаяние без границ. Потом, в последнем действии, сумасшедшая, с дикими блуждающими взорами она сохраняет еще одну мысль в помешанном уме, мысль — вечно мстить ненавистному племени, похитившему у беспредельной пламенной любви матери ее... единственную дочь...»¹⁰⁸.

Вышеславцева была настолько любима нижегородскими зрителями, что, как только в 1837 году кончился срок ее отработки выкупных денег, антрепренер Распутин предложил ей вместо ранее получаемых ста семидесяти рублей ассигнациями в год — три тысячи рублей и два полных бенефиса. Положение не имеющей соперниц премьерши нижегородского театра Вышеславцева сохраняла и в последующие годы, когда антрепренерство в Нижнем держали братья В. И. и М. И. Живокини (1838) и когда оно перешло к Никольскому (1839—1847). Несколько раз пыталась она работать в других городах (в 1839 году дебютировала в московском Малом театре, в 1843—1844 годах играла в Саратове), но каждый раз вновь возвращалась в родной город, где ее знали и любили.

Встретившая ее здесь в середине 60-х годов уже старушкой, отошедшей от театра, молодая П. А. Стрепетова на основе личных впечатлений и рассказов своей матери, также артистки и певицы, так определила значение Вышеславцевой для русской провинциальной сцены: «Мать говорила мне, что ей редко приходилось впоследствии видеть актрис с таким сильным дарованием. Многие из старых театралов до сих пор еще помнят Вышеславцеву в шиллеровской Луизе, которую она исполняла, как говорят, от начала до конца с неподражаемым совершенством. Главным же образом она замечательна была тем, что, служа безвыездно в Нижнем, окруженная актерами-рутинерами, завывающими на разные голоса «эффектные» монологи излюбленных ролей, она неуклонно следовала дорогой великого Щепкина и, несмотря ни на какие протесты товарищей, первая на нижегородской сцене заговорила просто и естественно. Теперь это назвали бы заслугой, тогда это было подвигом. Устоять против насмешек товарищей, выдержат в течение, быть может, многих лет холодное недоумение зрителей, привыкших восторгаться в трагедии необузданным ревом трагиков, в комедии — бессмысленным клоунством тогдашних комиков, и, в заключение, заставить тех же зрителей не только признать талант там, где они его отрицали в простодушном ослеплении, но, больше, — заставить их полюбить этот талант и восхищаться им, почуввав в нем правду и истину, — чтоб совершить такое дело, повторяю, нужно было иметь железный характер и огромный запас любви к искусству»¹⁰⁹.

Эти слова Стрепетовой не только определяют место Вышеславцевой в истории нижегородского театра, но могут быть в какой-то мере отнесены и ко всем другим большим артистам провинции, выдвинувшимся во второй четверти XIX века, — и к Млотковской, и к Соленику, и к Рыбакову, и к Дрейсигу.

Двадцатилетие — короткий исторический этап. И тем не менее на протяжении рассматриваемого времени в театре произошли многие важнейшие события, оказавшие воздействие на все дальнейшее его развитие.

Несмотря на все попытки реакционных сил превратить театр в пропагандиста идей самодержавия, православия и официальной народности или хотя бы видеть его учреждением только развлекательным, уводящим от жгучих проблем современности, театр в своих лучших образцах ставит важнейшие вопросы времени, решая их с прогрессивных демократических позиций.

Данный исторический период выдвинул в качестве одного из основных стилевых направлений революционный романтизм. Такими художниками, как Лермонтов и Мочалов, были созданы величайшие образцы романтического искусства.

В то же время романтизм с его культом исключительной личности сталкивается с реализмом. Обращающийся к рядовым людям и в них видящий героев, стремящийся изображать типические характеры в типических обстоятельствах при широком разнообразии индивидуальных характеров, реализм найдет свое высшее выражение в «Горе от ума» Грибоедова, впервые в это время поставленном на сцене, в пьесах Пушкина и Гоголя, в актерском искусстве Щепкина. Реализм получает все большее распространение как в столичных, так и в провинциальных театрах.

Театр, будучи великой школой народной, оказывается в центре внимания лучшей части общества, к нему обращаются Герцен, Белинский и другие представители передовой эстетики, добиваясь того, чтобы театр воспитывал своих зрителей в принципах прогрессивной общественной мысли.

На следующем этапе развития русского театра все то передовое, что в рассматриваемое время в нем утверждается, получает свое дальнейшее развитие.

ПРИМЕЧАНИЯ
РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 261.
- ² Цит. по кн.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951, с. 244.
- ³ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1960. Т. 8, с. 59.
- ⁴ Там же, т. 7, с. 209, 211.
- ⁵ Цит. по кн.: Предтеченский А. В. Волнения рабочих в крепостническую эпоху. М., 1934, с. 108—109.
- ⁶ Герцен А. И., т. 8, с. 117.
- ⁷ Цит. по кн.: Крестьянское движение 1827—1869 годов, вып. 1. М., 1931, с. 31.
- ⁸ Герцен А. И., т. 2, с. 50—51.
- ⁹ Цит. по кн.: История Москвы, т. 3. М., 1953, с. 168.
- ¹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-ти т., т. 8. М., 1953—1959, с. 534.
- ¹¹ «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 11, с. 19.
- ¹² Нек. Ник. [Некрасов Н. А.]. Выдержка из записок старого театра.— «Лит. газ.», 1845, № 1. См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., т. 1. М., 1948, с. 507.
- ¹³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 11. М., 1937—1952, с. 45—46.
- ¹⁴ Цит. по кн.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох (1825—1881). М., 1905, с. 33.
- ¹⁵ Там же, с. 7.
- ¹⁶ «Рус. старина», 1898, сент., с. 517.
- ¹⁷ Герцен А. И., т. 7, с. 121.
- ¹⁸ Остафьевский архив, т. 2. Спб., 1889, с. 171.
- ¹⁹ Марлинский А. [Бестужев А. А.]. Второе полн. собр. соч., изд. 4-е, т. 4, ч. 11. Спб., 1847, с. 165.
- ²⁰ Мечтатель [Глинка С. Н.]. Разговор о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина.— «Дамский журнал», 1831, № 10, с. 154.
- ²¹ Танеев И. О трагедии вообще, о ее началах, происхождении, качествах и усовершенствованиях у новейших народов. Спб., 1827, с. 62.
- ²² «Вестн. Европы», 1829, № 15, с. 205.
- ²³ Р. М. З. [Зотов Р. М.]. Русский театр.— «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1833, № 8, с. 62.
- ²⁴ Яковлевский Н. Театр во Франции. Спб., 1840, с. 142.
- ²⁵ Герцен А. И., т. 7, с. 216.
- ²⁶ «Моск. телеграф», 1829, № 9, с. 140.
- ²⁷ Цит. по кн.: Погожев В. П. Столетие организации императорских театров. Спб., 1908, кн. 3, с. 179.
- ²⁸ В кн.: Михаил Семенович Щепкин. М., 1952, с. 161.
- ²⁹ Сборник высочайших повелений, т. 3. Спб., 1900, с. 50.

- ³⁰ См.: Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах, т. 3. Спб., 1900, с. 316.
- ³¹ ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 26, л. 2.
- ³² См.: Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах, т. 3, с. 361.
- ³³ Соловьев С. П. 25 лет из жизни московского театра.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1902/03. Приложение 1, с. 92, 93.
- ³⁴ ЦГАЛИ, ф. 658, оп. 4, ед. хр., 118, л. 3.
- ³⁵ См.: Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах, т. 3, с. 345—346.
- ³⁶ Там же, с. 345.
- ³⁷ В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 189.
- ³⁸ Герцен А. И., т. 7, с. 211.
- ³⁹ Там же, с. 214.
- ⁴⁰ «Рус. архив», 1877, кн. 2, с. 160.
- ⁴¹ «Моск. ведомости», 1829, 6 марта.
- ⁴² «Сев. пчела», 1829, 21 февр.
- ⁴³ Герцен А. И., т. 17, с. 96.
- ⁴⁴ ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 109/946. Приложение к д. 42, л. 333.
- ⁴⁵ Там же, л. 334.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

- ¹ «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 8, с. 12, 22.
- ² «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1833, № 18, с. 143.
- ³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М., 1956—1958. Т. 7, с. 217.
- ⁴ См.: Столпянский П. Одна из переделок произведений А. С. Пушкина для сцены.— «Ежегодник имп. театров», вып. 3, 1911, с. 15.
- ⁵ Цит. по кн.: Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т. М.—Л., 1954—1957. Т. 5, с. 741.
- ⁶ Белинский В. Г., т. 1, с. 80.
- ⁷ Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санктпетербургских театров.— «Текущий репертуар рус. сцены», 1841, кн. 2, с. 57.
«Параша Сибирячка», «Дедушка русского флота», «Иголкин — купец новгородский» — пьесы Н. А. Полевого; «Иван Рябов — рыбак архангелогородский» — пьеса П. В. Кукольника.
- ⁸ Белинский В. Г., т. 6, с. 577.
- ⁹ Гоголь Н. В., т. 5, с. 154.
- ¹⁰ Гозенпуд А. Л. А. А. Шаховской.— В кн.: Шаховской А. Л. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 69.
- ¹¹ Белинский В. Г., т. 1, с. 402.
- ¹² Пушкин А. С., т. 7, с. 70.
- ¹³ «Моск. телеграф», 1828, № 19, с. 339.
- ¹⁴ Аксаков С. Т. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1956—1958. Т. 4, с. 100.
- ¹⁵ Герцен А. И., т. 8, с. 84.
- ¹⁶ «Моск. вестн.», 1827, № 3, с. 217.
- ¹⁷ В кн.: Павел Степанович Мочалов. М., 1953, с. 117.
- ¹⁸ «Моск. телеграф», 1833, № 9, с. 155.
- ¹⁹ «Библиотека для чтения», 1841, т. 58, с. 16.
- ²⁰ Белинский В. Г., т. 1, с. 80.
- ²¹ «Сев. пчела», 1835, 28 дек.
- ²² Герцен А. И., т. 5, с. 34.
- ²³ Гоголь Н. В., т. 8, с. 186.
- ²⁴ «Дамский журнал», 1828, № 4, с. 208.
- ²⁵ «Сев. пчела», 1837, 11 февр.
- ²⁶ «Молва», 1832, № 7, с. 26.
- ²⁷ «Моск. телеграф», 1825, № 24, с. 383.

- ²⁸ См.: Арденс Н. Н. *Драматургия и театр А. С. Пушкина*. М., 1939. О драматургии Пушкина см. также: Благой Д. Д. *Творческий путь Пушкина*. М.—Л., 1950; Бонди С. *Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в.*— В кн.: *Пушкин — родоначальник новой русской литературы*. М.—Л., 1941; Городецкий Б. П. *Драматургия Пушкина*. М.—Л., 1953; Загорский М. Д. *Пушкин и театр*. М.—Л., 1940; Дурылин С. Н. *Пушкин на сцене*. М., 1951; Лапкина Г. А. *На афише — Пушкин*. Л., 1965; Литвиенко Н. *Пушкин и театр*. М., 1974; Фельдман О. *Судьба драматургии Пушкина*. М., 1975.
- ²⁹ Пушкин А. С., т. 7, с. 116.
- ³⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 11. Л., 1949, с. 142.
- ³¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 175.
- ³² Там же, т. 10, с. 814.
- ³³ Там же, т. 7, с. 212, 214.
- ³⁴ Там же, с. 214.
- ³⁵ Там же, с. 625.
- ³⁶ Там же, с. 263.
- ³⁷ Там же, с. 53.
- ³⁸ Лермонтов М. Ю., т. 5, с. 380.
- ³⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., т. 14. М.—Л., 1967, с. 80.
- ⁴⁰ «Сев. Меркурий», 1830, 10 февр.
- ⁴¹ Журн. «Бирюч», 1919, № 15—16, с. 234.
- ⁴² Цит. по кн.: Лермонтов М. Ю., т. 5, с. 746.
- ⁴³ О творчестве Белинского см.: Кастилья М. А. *Белинский — театраль- ный критик*. М., 1950; в кн.: *Белинский о драме и театре*. М.—Л., 1948.
- ⁴⁴ О творчестве Кукольника см.: Кони Ф. *Русские театры — «Пантеон рус. и всех европ. театров»*, 1844, кн. 2; Давылов С. С. *Очерки по истории русского драматического театра*. М.—Л., 1948, Белинский В. Г., т. 2.
- ⁴⁵ «Библиотека для чтения», 1835, т. 9, с. 47.
- ⁴⁶ Белинский В. Г., т. 8, с. 68.
- ⁴⁷ Игнатов И. Н. *Театр и зритель*. М., 1916, с. 292.
- ⁴⁸ «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1, с. 31.
- ⁴⁹ «Отеч. записки», 1844, № 9, с. 96.
- ⁵⁰ «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 5, с. 86.
- ⁵¹ О творчестве Полевого см.: Белинский о драме в театре. М.—Л., 1948; Чернышевский Н. Г. *Очерки гоголевского периода русской ли- тературы*. Статья третья.— Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3. М.—Л., 1957; Козьмин Н. К. *Очерки из истории русского романтизма*. Спб., 1903.
- ⁵² Белинский В. Г., т. 9, с. 687.
- ⁵³ «Моск. телеграф», 1829, № 19, с. 362.
Мясник нижегородский — Козьма Захарьевич Мийши.
- ⁵⁴ Герцен А. И., т. 7, с. 215.
- ⁵⁵ Там же, с. 216.
- ⁵⁶ Там же, с. 219.
- ⁵⁷ В кн.: Николай Полевой. Л., 1934, с. 75.
- ⁵⁸ Журн. «Искусство», 1883, № 7, с. 72.
- ⁵⁹ «Моск. наблюдатель», 1837, ч. 10, кн. 1, с. 123—125.
- ⁶⁰ Журн. «Искусство», 1883, № 7, с. 72.
- ⁶¹ См.: Белинский В. Г., т. 2, с. 437—438.
- ⁶² См.: Полевой Н. *Взгляд на русскую литературу 1838 и 1839 годов.*— «Сын отечества», 1840, т. 1, с. 444.
- ⁶³ Белинский В. Г., т. 12, с. 8.
- ⁶⁴ Полевой К. А. *Записки*. Спб., 1888, с. 546.
- ⁶⁵ Полевой Н. А. *Драматич. соч. и переводы в 4-х ч., ч. 2*. Спб., 1842—1843, с. IV.
- ⁶⁶ «Сев. пчела», 1845, 18 дек.

- 67 Белинский В. Г., т. 1, с. 406—407.
- 68 Там же, с. 137—138.
- 69 О драматургии Ленского см.: Горбунов И. Ф., Каратыгин П. А. Д. Т. Ленский.— «Рус. старина», 1880, т. 29, кн. 10; Михайловский В. Д. Т. Ленский.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1910, кн. 3; Брудный Д. Л. Демократические тенденции в русском водевиле 30—40-х гг. XIX в. М., 1952 (автореферат диссертации).
- 70 «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 1, с. 9.
- 71 О творчестве Кони см.: Измайлов А. [Смоленский]. Федор Кони и старый водевиль.— «Ежегодник имп. театров», 1909, вып. 3; Успенский В. Русский классический водевиль.— В кн.: Русский водевиль. Л.— М., 1959.
- 72 Белинский В. Г., т. 1, с. 144.
- 73 См.: Каратыгин П. А. Записки, т. 1 и 2. Л., 1929—1930.
- 74 Шоловой Н. Очерк русской литературы за 1838 год.— «Сын отечества», 1838, т. 3, с. 45—46.
- 75 О драматургии Некрасова см.: Марков П. А. О театре в 4-х т., т. 1. М., 1974; Белкина М. Водевиль Некрасова.— В кн.: Творчество Некрасова. М., 1939; Евгеньев-Максимов В. Е. и др. Некрасов и театр. Л.— М., 1948; Гин М. М., Успенский В. В. Некрасов — драматург и театральный критик. Л.— М., 1948.
- 76 Белинский В. Г., т. 7, с. 442.
- 77 S. Горь от ума, производящего всеобщий революционный дух. Философско-умозрительное рассуждение. М., 1831, с. 10, 24.
- 78 «Европеец», 1832, № 1, с. 136.
- 79 «Библиотека для чтения», 1836, т. 16, с. 9.
- 80 См.: «Библиотека для чтения», 1839, т. 30, с. 15.
- 81 Белинский В. Г., т. 3, с. 485.
- 82 Там же, т. 7, с. 441—442.
- 83 О драматургии Гоголя см.: Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма. М., 1949; Данилов С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934; его же. Гоголь и театр. Л., 1958, его же. Гоголь. Указатель материалов к постановке произведений Н. В. Гоголя. Л., 1930; Щигунов П. Т. Н. В. Гоголь. Л.— М., 1949 (серия «Русские драматурги»); Храпченко М. Творчество Гоголя. М., 1959; Степанов Н. Н. В. Гоголь. Творческий путь. М., 1959.
- 84 Аксаков С. Т., т. 3, с. 147.
- 85 Плетнев П. А. Соч. и переписка, т. 3. Спб., 1885, с. 522.
- 86 Гоголь Н. В., т. 10, с. 262.
- 87 Там же.
- 88 Там же, с. 255.
- 89 Там же, с. 375.
- 90 Там же, с. 379.
- 91 Там же, т. 11, с. 38.
- 92 Герцен А. И., т. 13, с. 174—175.
- 93 Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 81—82.
- 94 Тихонравов Н. С. Первое представление «Ревизора» на московской сцене.— Соч., т. 3, ч. 1. М., 1898, с. 578.
- 95 «Сев. пчела», 1836, 1 мая.
- 96 «Библиотека для чтения», 1836, т. 16, с. 4.
- 97 «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 3, с. 22.
- 98 «Сев. пчела», 1842, 16 дек.
- 99 Белинский В. Г., т. 13, с. 30.
- 100 «Моск. наблюдатель», 1836, ч. 7, кн. 1, с. 120—131.
- 101 См.: «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1836, № 50—60, с. 475.
- 102 «Современник», 1836, т. 2, с. 296.
- 103 Белинский В. Г., т. 8, с. 416.
- 104 Гоголь Н. В., т. 4, с. 99.
- 105 Там же, т. 5, с. 142.
- 106 Там же, т. 11, с. 38.

- 107 Тихонравов Н. С. Соч., т. 3, ч. 1, с. 557—558.
 108 Белинский В. Г., т. 6, с. 578.
 109 Щеглов И. Подвижник слова. Спб., 1909, с. 147.
 110 Вольф А. И. Хроника петербургских театров, ч. 2. Спб., 1877, с. 104.
 111 Белинский В. Г., т. 12, с. 125.
 112 «Сев. пчела», 1842, 12 дек.
 113 «Репертуар рус. и Пантеон всех европ. театров», 1842, кн. 24, с. 17.
 114 О творчестве Щепкина см.: Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., 1952; Алперс Б. Михаил Семенович Щепкин. М.—Л., 1948; Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966; Данилов С. С. М. С. Щепкин. М.—Л., 1938; Дерман А. Б. Московского Малого театра актер Щепкин. М., 1951; Клиничин А. П. Михаил Семенович Щепкин. М., 1964; Соболев Ю. М. С. Щепкин. М., 1933; Тальников Д. Л. Система Щепкина. М.—Л., 1939; Филиппов В. А. М. С. Щепкин и его роль в развитии русского театра. М.—Л., 1938; Эфрос Н. Е. М. С. Щепкин. Пг., 1920.
 115 Цит. по кн.: Данилов С. Гоголь и театр. Л., 1936, с. 172.
 116 Белинский В. Г., т. 7, с. 83.
 117 «Сев. пчела», 1843, 3 мая.
 118 См.: Белинский В. Г., т. 8, с. 373.
 119 «Лит. газ.», 1844, 19 окт.
 120 Гоголь Н. В., т. 5, с. 169.
 121 Там же, т. 8, с. 562.
 122 Там же, с. 181.
 123 Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. Пг., 1918, с. 143.
 124 Гоголь Н. В. т. 5, с. 143—144.
 125 Там же, т. 8, с. 186.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- 1 «Молва», 1831, № 8, с. 6.
 2 Белинский В. Г., т. 1, с. 185.
 3 См.: «Сын отечества», 1833, т. 23, с. 89.
 4 «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1833, № 89—90, с. 717.
 5 См.: «Молва», 1831, № 21, с. 7.
 6 Белинский В. Г., т. 3, с. 316.
 7 Гоголь Н. В., т. 8, с. 400.
 8 Там же, т. 4, с. 112.
 9 Там же, с. 113.
 10 Там же, т. 8, с. 273.
 11 Там же, с. 272—273.
 12 Там же, с. 270.
 13 Там же, т. 4, с. 103—104.
 14 Там же, с. 119—120.
 15 Там же, с. 103—104.
 16 Там же, т. 8, с. 270.
 17 «Молва», 1832, № 33, с. 131.
 18 Аксаков С. Т., т. 4, с. 105.
 19 «Молва», 1832, № 82, с. 326.
 20 «Москвитянин», 1842, № 2, с. 705.
 21 См.: «Дамский журнал», 1828, № 17, с. 201.
 22 См.: «Моск. вестн.», 1828, № 18, с. 203.
 23 См.: ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 83, л. 33.
 24 См.: ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 19, л. 9—13.
 25 См.: Русские песни Н. Цыганова. М., 1834.

- 26 Шуберт А. И. Моя жизнь. Л., 1929, с. 48.
- 27 Леонидов Л. Л. Воспоминания.— «Рус. старица», 1888, т. 58, с. 230.
- 28 См.: Куликов Н. И. Театральные воспоминания.— Журн. «Искусство», 1883, № 1, с. 9.
- 29 Драматический альбом для любителей театра и музыки. М., 1826, кн. 1, с. 144—145.
- 30 «Сев. Меркурий», 1830, 1 окт.
- 31 «Сын отечества», 1835, т. 30, с. 178, 179.
- 32 См.: Опыт словаря театрального.— В кн.: Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год. М., 1829, с. 307.
- 33 Аксаков С. Т., т. 4, с. 12.
- 34 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1, с. 229, 230.
- 35 Гоголь Н. В., т. 4, с. 113.
- 36 Белинский В. Г., т. 11, с. 418—419.
- 37 О творчестве Мочалова см.: Белинский о драме и театре. М.—Л., 1948; Соболев Ю. В. Павел Мочалов. М., 1937; Дмитриев Ю. Павел Степанович Мочалов. М.—Л., 1949; его же. Мочалов — актер-романтик. М., 1961; Марков П. А. О театре в 4-х т., т. 1. М., 1974.
- 38 Аксаков С. Т., т. 4, с. 74.
- 39 Цит. по статье: Куликов Н. И. Театральные воспоминания.— Журн. «Искусство», 1883, № 8, с. 86.
- 40 Григорьев А. Представления классических произведений русской драматургии.— «Москвитянин», 1852, № 8, с. 157.
- 41 Герцен А. И., т. 9, с. 139.
- 42 Белинский В. Г., т. 2, с. 254.
- 43 Там же, с. 293.
- 44 Там же.
- 45 Там же, с. 316.
- 46 Там же, с. 317.
- 47 Там же, с. 321.
- 48 Там же, с. 322.
- 49 Там же, с. 326.
- 50 Там же, с. 328.
- 51 Там же, с. 341.
- 52 Там же, т. 3, с. 94.
- 53 См.: Родиславский В. И. Московские театры доброго старого времени.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1900/01. Приложение 2, с. 29.
- 54 Орлова П. И. Отрывки из дневника.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 361—362.
- 55 Запись беседы А. А. Ярцева с Н. В. Рыкаловой. ГЦТМ, ф. 324 А. А. Ярцева, ед. хр. 139837.
- 56 Белинский В. Г., т. 3, с. 321.
- 57 Там же, с. 320.
- 58-59 Григорьев А. А. Великий трагик.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 329—330.
- 60 Григорьев А. А. Великий трагик.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 330.
- 61 «Москвитянин», 1841. № 2, с. 599.
- 62 Кублицкий М. Е. Павел Степанович Мочалов.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 341—342.
- 63 Вейнберг П. И. Из моих театральных воспоминаний.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95. Приложение 1, с. 84.
- 64 Шумилова-Мочалова Е. П. Воспоминания.— «Истор. вестн.», 1896, т. 66, № 10—11, с. 113.
Речь идет о роли Кремнева в пьесе И. Н. Скобелева «Кремнев, русский солдат».
- 65 Такую точку зрения высказал, в частности, Д. Л. Тальников в кн.: Театральная эстетика Белинского. М., 1962, с. 274—340.

- 66 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 69.
- 67 Белинский В. Г., т. 8, с. 522.
- 68 О творчестве Каратыгина см.: Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина.— Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1; Долгов Н. Каратыгин и Мочалов.— «Аполлон», 1914, № 1—2; Карпинская Е., Финкельштейн Е. О Каратыгине.— «Театр», 1941, № 5; Родина Т. Русские романтические актеры. П. Мочалов, В. Каратыгин.— Театральный альманах, кн. 8, М., 1948.
- 69 Аксаков С. Т., т. 4, с. 58—59.
- 70 Белинский В. Г., т. 1, с. 188, 187.
- 71 Герцен А. И., т. 17, с. 269.
- 72 «Пантеон и репертуар рус. сцены», 1851, кн. 1, с. 3.
- 73 «Сев. пчела», 1841, 28 апр.
- 74 Станкевич Н. В. Переписка. М., 1914, с. 319.
- 75 Панаев И. И. Собр. соч., т. 6, М., 1912, с. 349.
- 76 См.: Куликов Н. И. Театральные воспоминания.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 354, 355.
- 77 Белинский В. Г., т. 3, с. 320—321.
- 78 Там же, т. 2, с. 184.
- 79 Там же, т. 3, с. 93.
- 80 Кольцов А. В. Из письма В. Г. Белинскому.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 251.
- 81 Белинский В. Г., т. 3, с. 321.
- 82 Там же.
- 83 Максимов Г. М. Воспоминания.— В кн.: Каратыгин П. А. Записки, т. 2, с. 336.
- 84 Григорьев А. Александринский театр.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9, с. 68.
- 85 Вольф А. И. Хроника петербургских театров, ч. 1. Спб., 1877, с. 51.
- 86 Там же.
- 87 «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1837, 12 июня.
- 88 См.: Григорович Д. Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 98.
- 89 См.: Панаев В. А. Из воспоминаний.— В кн.: Каратыгин П. А. Записки, т. 2, с. 388.
- 90 «Моск. телеграф», 1829, № 2, с. 270.
- 91 «Молва», 1833, № 82, с. 325.
- 92 Куликов Н. И. Театральные воспоминания.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 352.
- 93 «Молва», 1833, № 81, с. 323—324.
- 94 «Сев. пчела», 1828, 31 янв.
- 95 «Пантеон», 1851, кн. 6, с. 9.
- 96 «Сев. пчела», 1830, 7 окт.
- 97 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 6, с. 122.
- 98 См.: «Молва», 1831, № 41, с. 233.
- 99 «Моск. телеграф», 1831, № 4, с. 572.
- 100 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 6, с. 126.
- 101 «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 11, с. 208.
- 102 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 1, с. 25.
- 103 См.: Белинский В. Г., т. 3, с. 377—378.
- 104 «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 11, с. 54.
- 105 Жандр А. А. О переводах комедии.— «Сын отечества», 1829, т. 13, с. 357.
- 106 «Сев. пчела», 1832, 29 февр.
- 107 «Сев. пчела», 1828, 20 сент.
- 108 Родиславский В. Надежда Васильевна Верстовская (Репина).— Журн. «Искусство», 1883, № 9, с. 93.
- 109 Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 31—32.
- 110 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 3, с. 103.
- 111 Белинский В. Г., т. 2, с. 339.
- 112 «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 7, с. 17.

- 113 «Молва», 1832, № 92, с. 366.
- 114 «Моск. телеграф», 1830, № 10, с. 268.
- 115 Куликов Н. И. Театральные воспоминания.— Журн. «Искусство», 1883, № 9, с. 97.
- 116 «Москвитянин», 1853, № 10, с. 48—49.
- 117 ЦГАЛИ, ф. 1939, оп. 1, ед. хр. 27.
- 118 Герцен А. И., т. 18, с. 12.
- 119 Белинский В. Г., т. 11, с. 133.
- 120 В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 179.
- 121 Аксаков С. Т., т. 4, с. 210.
- 122 Аксаков С. Т., т. 4, с. 407.
- 123 Белинский В. Г., т. 8, с. 532.
- 124 См. в кн.: М. С. Щепкин. Спб., 1914, с. 286—287.
- 125 Чаев Н. М. С. Щепкин в моих воспоминаниях.— В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 357.
Речь идет о роли Чупруна в пьесе И. П. Котляревского «Москаль-чаривник».
- 126 «Сев. пчела», 1838, 7 мая.
- 127 Аксаков С. Т., т. 4, с. 65.
- 128 В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 303.
- 129 Белинский В. Г., т. 8, с. 374.
- 130 Кротошкин Н. А. Письмо к А. И. Южину.— В кн.: Южин-Сумбатов. Запiski. Статьи. Письма. М., 1951, с. 567.
- 131 Стахович А. А. Ключки воспоминаний.— В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 344—346.
- 132 В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 175, 176.
- 133 См.: Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 276.
- 134 Стахович А. А. Ключки воспоминаний.— В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 341.
- 135 Панаев И. И. Литературные воспоминания, с. 277.
- 136 Гоголь Н. В., т. 12, с. 12.
- 137 Аксаков С. Т., т. 3, с. 244.
- 138 Григорьев А. Летопись московского театра.— «Москвитянин», 1852, № 8, с. 152—153.
- 139 Белинский В. Г., т. 8, с. 373.
- 140 Там же.
- 141 Чаев Н. М. С. Щепкин в моих воспоминаниях.— В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 358.
- 142 «Москвитянин», 1841, № 8, с. 537, 539.
- 143 «Репертуар рус. и Пантеон всех европ. театров», 1842, кн. 13, с. 27.
- 144 В кн.: Михаил Семенович Щепкин, с. 284.
- 145 Белинский В. Г., т. 3, с. 372—373.
- 146 О творчестве Сосницкого см.: Сосницкий И. И. Биография. Спб., 1861; Бертезон С. Дед русской сцены. Пг., 1916; Дурцын С. Щепкин и Сосницкий.— «Театр», 1938, № 8.
- 147 «Лит. прибавления к Рус. шивалиду», 1837, 23 янв.
- 148 «Сев. пчела», 1832, 31 мая.
- 149 «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 4, с. 22.
- 150 Там же.
- 151 «Сев. пчела», 1830, 11 февр.
- 152 «Молва», 1832, № 34, с. 134.
- 153 Белинский В. Г., т. 2, с. 395.
- 154 Аксаков С. Т., т. 4, с. 58.
- 155 Там же.
- 156 Кольцов А. В. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1961, с. 44.
- 157 Гоголь Н. В., т. 4, с. 101—102.
- 158 О творчестве Живокины см.: Дмитриев Ю. А. Московского Малого театра артист Живокина.— «Театр», 1960, № 9.
- 159 Живокина В. И. Из моих воспоминаний.— «Библиотека театра и искусства», 1914, кн. 2, с. 26.

- 160 Журн. «Искусство», 1883, № 20, с. 231.
 161 «Театральная газ.», 1876, 4 июня.
 162 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1, с. 33.
 163 «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1833, № 81, с. 648.
 164 Там же.
 165 См.: «Атены», 1829, № 17, с. 499.
 166 Белинский В. Г., т. 2, с. 339.
 167 «Моск. ведомости», 1862, 6 мая.
 168 Белинский В. Г., т. 2, с. 365.
 169 Там же, т. 8, с. 533; т. 2, с. 529, 395; т. 3, с. 289.
 170 «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 12, с. 72.
 171 Белинский В. Г., т. 3, с. 367.
 172 Там же.
 173 «Сев. пчела», 1837, 24 авг.
 174 «Сев. пчела», 1833, 7 ноября.
 175 О творчестве Асенковой см.: Сушков Д. В. Н. Асенкова.— «Репертуар рус. театра», 1841, кн. 1; Брянский А. М. В. Н. Асенкова. Л., 1947; Родина Т. В. Н. Асенкова. М., 1952.
 176 Каратыгин П. А. В. Н. Асенкова и ее роли.— «Рус. старина», 1880, т. 29, с. 305.
 177 «Лит. прибавления к Рус. инвалиду», 1837, 26 июня.
 178 О творчестве Самойлова см.: Свободин П. В. В. Самойлов.— «Рус. старина», 1887, т. 54; Березарк И. Б. В. В. Самойлов. Л., 1948.
 179 «Сев. пчела», 1840, 23 июля.
 180 О творчестве Мартынова см.: Горбунов И. Ф. Александр Евстафьевич Мартынов.— «Рус. старина», 1891, т. 10; Долгов Н. Н. Александр Евстафьевич Мартынов. Спб., 1910; Брянский А. М. Александр Евстафьевич Мартынов. Л.—М., 1941; Асеев Б. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., 1946; Альтшуллер А. Александр Евстафьевич Мартынов. Л.—М., 1959.
 181 См.: Белинский В. Г., т. 11, с. 419.
 182 См.: «Пантеон и репертуар рус. сцены», 1851, кн. 1, с. 4.
 183 Там же.
 184 О творчестве Самарина см.: Карнеев М. В. Пятьдесят лет из жизни артиста. И. В. Самарин и критики его сценической деятельности. М., 1882; Эфрос Н. Е. И. В. Самарин.— «Рампа и жизнь», 1917, № 3; Рогачевский М. Иван Васильевич Самарин. М.—Л., 1948.
 185 См.: Белинский В. Г., т. 2, с. 341.
 186 Там же, т. 3, с. 95.
 187 См.: там же, т. 2, с. 365.
 188 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 5, с. 36, 37.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- 1 Подробнее об этом см.: «Русский архив», 1898, № 8, с. 649—651; Соколов В. Законопротивные стихи.— «Лит. наследство», № 47—48, с. 297—299; Курочкин Ю. М. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957, с. 68—71.
 2 См. в кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 73.
 3 Воспоминания Александры Владимировны Щепкиной. Сергиев Посад, 1915, с. 245.
 4 Лавров И. И. [Барсуков]. Автобиография.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 378.
 5 Данинберг К. Казанский театр.— «Пантеон рус. и всех европ. театров», 1840, кн. 3, с. 104.
 6 Лавров И. И. [Барсуков]. Автобиография.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 379.

- 7 Лохвицкий И. В. Михаил Семенович Щепкин.— «Рус. старина», 1880, т. 29, с. 338.
- 8 «Репертуар рус. и всех европ. театров», 1842, кн. 13, с. 29.
- 9 «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 8, с. 14.
- 10 Кольцов А. В., т. 2, с. 118.
- 11 Лермонтов М. Ю., т. 6, с. 455.
- 12 Белинский В. Г., т. 11, с. 131.
- 13 Жданов М., Путевые записки по России в двадцати губерниях. Спб., 1843, с. 194.
- 14 Белинский В. Г., т. 11, с. 131.
- 15 «Пантеон», 1853, кн. 3, с. 1.
- 16 А. К. [Кульчицкий А. Я.]. Харьковский театр и Мочалов на харьковской сцене.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 263.
- 17 «Пантеон», 1853, кн. 3, с. 1.
- 18 Турбин С. Н. Х. Рыбаков.— «Театральная газ.», 1876, 28 ноября.
- 19 И. Крути в книге «Русский театр в Казани» (М., 1958), уделяющей большое внимание деятельности Соколова, фамилия последнего дается с неточными инициалами — П. И. О Соколове и его театре см. также в кн.: Курочкин Ю. М. Из театрального прошлого Урала. Свердловск. 1957.
- 20 Цит. по кн.: Крути И. Русский театр в Казани, с. 43.
- 21 Там же, с. 54, 55.
- 22 «Москвитянин», 1841, № 2, с. 624.
- 23 «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 8, с. 14.
- 24 Там же, с. 12.
- 25 См.: Соловьев С. Воспоминания о П. М. Садовском.— «Рус. архив», 1873, № 2, с. 149—155.
- 26 Историк харьковского театра Н. Черняев сообщает в харьковской газете «Южный край» (1893, № 4227): «Из официальных бумаг, оставшихся после Млотковского, видно, что он был дворянин Киевской губернии. В Харькове его называли Людвигом Юрьевичем, но в этих бумагах он именуется Людвигом Войтеховичем».
- 27 ГЦТМ, ф. 229 Е. А. Розена, ед. хр. 148 127, тетрадь 15.
- 28 «Южный край», 1893, 24 апр. (6 мая).
- 29 Белинский В. Г., т. 7, с. 88.
- 30 Харьковский филлал ЦГИАЛ, ф. 751 (С. Л. Геевского), д. 14.
- 31 Там же.
- 32 Там же.
- 33 Там же.
- 34 Там же.
- 35 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 113.
- 36 Цит. по кн.: Плетнев А. У истоков харьковского театра. Харьков, 1960, с. 43.
- 37 Белинский В. Г. Письма, т. 2. Спб., 1914, с. 384.
- 38 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 73.
- 39 Там же, т. 11, с. 554.
- 40 В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, с. 152.
- 41 Там же, с. 134.
- 42 Там же, с. 130.
- 43 «Харьк. губ. ведомости», 1862, 1 сент.
- 44 «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 8, с. 163.
- 45 Костомаров Н. И. Литературное наследие. Спб., 1890, с. 43.
- 46 Жданов М. Путевые записки по России в двадцати губерниях, с. 145.
- 47 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 286.
- 48 Лавров И. И. [Барсуков]. Автобиография.— В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 378—379.
- 49 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 286.
- 50 «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1842, 1 сент.
- 51 ГЦТМ, ф. 229 Е. А. Розена, ед. хр. 148 126, тетрадь 15.

- 52 Рымов [Барымов К.]. Бенефис г-на Соленика 27 августа.— «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1843, 1 сент.
- 53 «Южный край», 1888, 1 мая.
- 54 «Пантеон», 1852, кн. 1, с. 34.
- 55 «Москвитянин», 1852, № 1, с. 28.
- 56 Там же.
- 57-58 Гоголь Н. В., т. 11, с. 34.
- 59 «Москвитянин», 1852, № 1, с. 27.
- 60 «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1843, 1 мая.
- 61 Журн. «Основа», 1861, февр., с. 183.
- 62 Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1956, с. 80.
- 63 «Москвитянин», 1852, № 1, с. 28.
- 64 «Харьк. губ. ведомости», 1851, 1 мая.
- 65 Там же.
- 66 Станкевич Н. В. На игру г-жи Остряковой.— В кн.: Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.— Л., 1964, с. 83—84.
- 67 Беклемишев Н. В. Харьковский театр.— «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 8, с. 168.
- 68 Белинский В. Г., т. 4, с. 190.
- 69 Рымов [Барымов К.]. Бенефис г-жи Млотковской 31 октября.— «Харьк. губ. ведомости», 1848, 1 мая.
- 70 «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1840, 1 марта.
- 71 «Лит. газ.», 1840, 27 янв.
- 72 Белинский В. Г., т. 13, с. 95.
- 73 «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1842, 5 янв.
- 74 Там же.
- 75 Там же.
- 76 «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 5, с. 102.
- 77 «Харьк. губ. ведомости», 1848, 1 марта.
- 78 «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 5, с. 103.
- 79 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 265.
- 80 А. К. [Жульчицкий А. Я.]. Харьковский театр.— «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1840, 1 мая.
- 81 «Репертуар и Пантеон», 1843, кн. 8, с. 166—167.
- 82 Там же, с. 164—165.
- 83 Там же, с. 167.
- 84 Там же, с. 165—166.
- 85 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 87.
- 86 Турбин С. Н. Х. Рыбаков.— «Театральная газ.», 1876, 28 ноября.
- 87 Там же.
- 88 «Суфлер», 1880, 12 июня.
- 89 «Лит. газ.», 1840, 20 янв.
- 90 «Моск. газ.», 1911, 29 авг.
- 91 Дацков И. Воронежский театр.— «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 7, с. 10—11.
- 92 Там же, с. 9.
- 93 Плещеев А. А. Что вспомнилось. Спб., 1914, с. 183—184.
- 94 В кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 263.
- 95 Дацков И. Воронежский театр.— «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 8, с. 4.
- 96 Там же, с. 7.
- 97 Там же, с. 10.
- 98 Мятлиев Н. Харьковский театр.— «Пантеон рус. и всех европ. театров», 1840, кн. 3, с. 106.
- 99 Жданов М. Путевые записки по России в двадцати губерниях, с. 143—144.
- 100 «Репертуар рус. и Пантеон иностр. театров», 1843, кн. 10, с. 6.
- 101 «Прибавления к Харьк. губ. ведомостям», 1841, 1 февр.
- 102 Белинский В. Г., т. 2, с. 293.
- 103 Турбин С. Н. Х. Рыбаков.— «Театральная газ.», 1876, 28 ноября.

- ¹⁰⁴ У с о л ь с к и й И. Нижегородский театр.— «Пантеон и репертуар рус. сцены», 1848, кн. 12, с. 26.
- ¹⁰⁵ Там же, с. 34.
- ¹⁰⁶ «Репертуар рус. театра», 1840, кн. 9, с. 58.
- ¹⁰⁷ «Лит. газ.», 1840, 26 июня.
- ¹⁰⁸ Там же.
- ¹⁰⁹ В кн.: П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.— М., 1959, с. 146.

РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА

РЕПЕРТУАР ДРАМАТИЧЕСКИХ ТРУПП ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ

1826—1845

Перечень спектаклей драматических трупп Петербурга и Москвы в 1826—1845 годы составлен на основании подневного репертуара этих трупп. Репертуар драматических спектаклей петербургской труппы с 1826 года до открытия Александринского театра 31 августа 1832 года содержится в принадлежащей Ленинградскому Институту театра, музыки и кинематографии рукописи М. П. Троянского «Подневный репертуар петербургских театров 1756—1832». Репертуар 1826—1832 годов взят М. П. Троянским из «Журнала театрального» А. В. Каратыгина, из афиш и газетных объявлений о спектаклях. Последние тетради «Журнала» Каратыгина, хранящиеся в Пушкинском доме, указывают репертуар петербургской труппы от возобновления представлений после траура по Александру I в августе 1826 года до середины февраля 1827 года и с апреля 1830 года до 20 декабря 1831 года. Пропуски восполнены М. П. Троянским по афишам Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (1827 год), Центрального государственного исторического архива (1828—1830 годы) и по театральным объявлениям в «С.-Петербургских ведомостях» (1831—1832 годы). Все сведения, имеющиеся в рукописи, проверены нами по указанным источникам. Спектакли с конца декабря 1831 года до открытия Александринского театра проверены также по книгам сборов, находящимся в ЦГИА. Сведения М. П. Троянского дополнены данными о спектаклях 1827 года по хранящимся в ЦГИА афишам и книге сборов за сезон 1827/28 года. По всем перечисленным выше источникам нами составлены сведения о представлениях — с начала 1826 года до конца августа 1832 года — комических опер и опер-водевилей, исполнявшихся петербургской драматической труппой.

Репертуар петербургской труппы после открытия Александринского театра дается в соответствии с принадлежащим Ленинградскому театральному музею рукописным подневным перечнем спектаклей петербургских театров (1832—1917), составленным на основании афиш и книг сборов того времени.

Репертуар московской труппы установлен по объявлениям в газете «Московские ведомости» и по хранящимся в ЦГИА московским афишам (с 26 декабря 1839 года по 1 марта 1842 года и за 1843—1845 годы).

В основу содержащейся в репертуарной сводке информации о представленных пьесах положены сведения, публиковавшиеся в афишах и театральных объявлениях. Они дополнены и уточнены на основании изданных пьес, цензурных, режиссерских и суфлерских рукописных экземпляров Ленинградской театральной библиотеки и библиотеки Малого театра, рецензий на спектакли, воспоминаний современников, русских и иностранных справочников. Обращение к такого рода источникам позволило в ряде слу-

чаев уточнить сведения, встречающиеся в «Хронике петербургских театров» А. И. Вольфа и других изданиях.

Приведем несколько примеров. Принято считать, что П. С. Мочалов играл роль Торквато Тассо в «драматической фантазии» Н. В. Кукольника. Однако хранящаяся в Музее Малого театра рукопись пьесы под этим названием, исполнявшейся в 1833—1834 годах с участием Мочалова, соответствует драме М. Д. Киреева, изданной в 1833 году. Пьеса Кукольника в Москве не ставилась. В Петербурге в 1833 году в бенефис Я. Г. Брянского была также представлена драма Киреева. «Торквато Тассо» Кукольника впервые был поставлен в Петербурге с участием В. А. Каратыгина только в 1835 году, уже после представления «Руки всевышнего». На ошибку А. И. Вольфа, считавшего «Торквато Тассо», сыгранного в 1833 году, первой пьесой Кукольника на петербургской сцене, указано в рецензии на «Хронику петербургского театра», помещенной в «Русской старине», 1877, кн. 10.

Трагедия Шиллера «Коварство и любовь» была представлена в Петербурге в 1827 году в переводе С. А. Смирнова, изданном в 1806 году и с 1810 года шедшем в Москве. Указание Вольфа на то, что в Александринском театре шел перевод Н. Н. Сандунова — переводчика «Разбойников», — очевидно, следует считать ошибочным.

«Мария Стюарт» Шиллера в переводе А. А. Шишкова была впервые поставлена в Петербурге не в 1829 году, как утверждает Вольф, а в октябре 1834 года, в бенефис актера Толченова. Рецензия на спектакль, состоявшийся 16 декабря 1829 года, когда в бенефис актера Борецкого была представлена «Мария Стюарт», помещена в газете «Северная пчела» от 24 декабря 1829 года. Эта рецензия является убедительным свидетельством того, что представленная трагедия не имела отношения ни к драме Шиллера, ни к ее французской перделке, переведенной Н. Ф. Павловым и поставленной в Москве. Спектакль 1829 года был возобновлением шедшей на петербургской сцене с 1810 года пьесы «Мария Стюарт, королева Шотландская», переделанной А. И. Шеллером из немецкой трагедии Х.-Г. Шписа.

Статьи в «Северной пчеле» дают также возможность дополнить и уточнить сведения о переведенных В. А. Каратыгиным трагедиях — «Елизавета и граф Эссекс» («Северная пчела», 1832, № 47) и «Еврей, или Слава и позор» («Северная пчела», 1845, № 38). Последнюю пьесу Вольф необоснованно приписывает Э. Сю.

«Отелло» в переводе И. И. Панаева был объявлен как перевод с английского. Сведения театральных афиш должны быть в этом случае исправлены, поскольку сам Панаев писал, что перевел трагедию Шекспира с французского (Панаев в И. И. Литературные воспоминания. М., 1950, с. 57).

Сводка представляет собой перечень пьес, расположенных по алфавиту названий, соответствующих названиям, приведенным в афишах и театральных объявлениях. При этом с возможной полнотой указаны жанр пьесы, количество действий, автор, а для переводного репертуара название пьесы в подлиннике, язык, с которого сделан перевод, и переводчик. За датами первых или наиболее ранних из известных представлений каждой пьесы в Петербурге и Москве, выделенных в тексте курсивом, следуют даты всех других известных нам спектаклей, шедших в 1826—1845 годах. Все даты даны по старому стилю. Сведения об изданиях пьес и отрывков из них по возможности сопровождаются ссылкой на место и год первой публикации. Для установления сведений об отдельных изданиях использованы «Роспись российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина» (Спб., 1828 с прибавлениями 1829 и 1831 годов); «Каталог книгопродавца А. Смирдина (сына) и К^о» (Спб., 1858); «Систематический каталог русских книг, продающихся в книжном магазине А. Ф. Базунова» (Спб., 1869); «Систематический реестр русских книг с 1831 по 1846 год. Издание М. Д. Ольхина» (Спб., 1846), а также каталоги библиотек. Разыскать публикации пьес в журналах в ряде случаев помогает известный «Библиографический указатель» А. В. Мезьер (т. 2. Русская словесность XVIII и XIX ст. Спб., 1902), а также картотека Библиографического кабинета ВТО в Москве и картотека

В. Н. Всеволодского-Гернгросса в Ленинградской театральной библиотеке. Идания пьес и отрывков в альманахах и сборниках установлены по книге Н. Н. Смирнова-Сокольского «Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв.» (М., 1965).

Если пьеса не была издана, но сохранилась рукопись, принадлежащая театру, это указано в ссылке на Ленинградскую театральную библиотеку (ЛТБ) и на московский Малый театр (МТ).

Аббат Лепе, или Основатель института глухонемых. Драма в 5 д. А. Коцебу (Der Taubstumme, oder Der Abbé de l'Érée). Пер. с нем. Изд. под назв. «Аббат Л'Епе». — Театр Августа фон Коцебу, ч. 9, М., 1803.
М.: 1816 февр. 7; 1827 янв. 26.

Абелино, страшный атаман разбойников. Мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура (Abelino le grand bandit, ou L'homme à trois visages). Пер. с франц. А. П. Рукопись. МТ.
М.: 1830 июль 25, 31; 1831 май 29.

Авось! или Сцены в книжной лавке. Шутка-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 1.
Пб.: 1840 ноябрь 7, 8, 11, 14, 20, 28, дек. 10, 17, 23; 1841 янв. 29, дек. 9.

Адвокат, или Любовь-живописец. Водевиль в 2 д. с хорами и танцами, переделанный 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.
М.: 1820 дек. 30; 1827 апр. 22, 26, сент. 19, окт. 24.

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. Далейрака.
Пб.: 1812 май 13; 1827 янв. 26, февр. 11.
М.: 1811 сент. 18; 1827 июнь 6, 19.

Адольф и Клара, или Два арестанта. Комедия в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1832 февр. 8, 12, 19, сент. 12, 16, окт. 4; 1833 май 31, окт. 20; 1834 янв. 9, июнь 12, июль 20, сент. 19; 1835 февр. 10, 11, 14, апр. 14; 1836 май 27, 31, июль 24, авг. 31, сент. 23, окт. 2; 1837 февр. 10, 28, дек. 7; 1838 апр. 18; 1843 дек. 31; 1844 янв. 2, 16, 31 (утро), апр. 11, авг. 22, окт. 8.
М.: 1832 май 11.

Актер. Водевиль в 1 д. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 8. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».
Пб.: 1841 окт. 13, 21, 27, ноябрь 4, 30, дек. 30; 1842 февр. 8; 1843 июль 26, сент. 30, ноябрь 29; 1844 янв. 21; 1845 май 25, 29.
М.: 1842 июнь 26; 1843 июль 23, 30, авг. 19.

Актер-доктор. Эпизод из жизни Д. Гаррика. Комедия в 1 д. Ж. Премаре (Le docteur Robin). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1843 ноябрь 1, 3.
М.: 1843 ноябрь 19, 22.

Актер и музыкант, или Любовь всему научит. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1831.
Пб.: 1830 дек. 19; 1831 февр. 16, 28, май 26; 1835 май 20.
М.: 1831 ноябрь 6; 1834 июль 9, авг. 21, ноябрь 28; 1835 янв. 22.

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 nocce interrompue, ou Les comédiens en voyage». Изд.— Спб., 1822.
М.: 1820 ноябрь 4; 1828 апр. 11; 1832 июль 20, 28.

Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской. Опера-водевиль в 1 д. 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; 1826 сент. 10; 1827 янв. 14, окт. 11; 1828 апр. 4, май 15, авг. 24; 1829 янв. 15, июль 14, ноябрь 12; 1837 май 4, июнь 2, июль 4; 1843 апр. 26, 28, 29, 30.

М.: 1821 сент. 9; 1826 сент. 8; 1827 янв. 20, февр. 13 (утро), июнь 1, июль 24, окт. 31, ноябрь 4, дек. 4; 1828 янв. 22, июнь 10, авг. 24; 1829 янв. 3, 23, февр. 19 (утро); 1830 июль 13 (?); 1832 дек. 9, 18; 1833 февр. 12, июль 2, 9; 1842 июнь 26, июль 12, авг. 24, дек. 29.

Актриса, певица и танцовщица. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 2, М., 1835.

Пб.: 1832 дек. 12, 15; 1833 янв. 11.
М.: 1832 окт. 7, 11; 1834 февр. 22, 25.

Александр Македонский. Историческое представление в 5 д. в стихах М. М., с хорами и военными маршами.

Пб.: 1840 дек. 3, 4; 1841 февр. 6.

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.

М.: 1824 янв. 3; 1828 апр. 30.

Алхимик, или Средство делать золото. Драма в 5 д. А. Дюма и Жерара де Нерваля (L'alchimiste). Пер. с франц. в стихах. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 янв. 10, 16.

Альбом-обличитель. Оперетта в 2 д. (Le roman de la pension). Переделка с франц. Н. И. Куликовым комедии-водевиля Ж.-Ф.-А. Баяра и Сен-Лорана (Ш. Помбре). Музыка В. М. Кажинского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 8.

Пб.: 1845 дек. 13, 17, 19, 30.

Андромаха. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Andromaque). Пер. с франц. в стихах Д. И. Хвостова. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1810 сент. 16; 1826 окт. 15; 1836 окт. 2.

Андромаха. Трагедия в 5 д. в стихах П. А. Катенина. Изд.— Спб., 1827.

Пб.: 1827 февр. 3, апр. 25.

Антиевропеец. Шутка-водевиль в 1 д. М. Теолона и А. Шокара (Claude Bélissan). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 сент. 21, 24, окт. 1, 21.

Антоний. Трагедия в 5 д. Пер. с франц. В. А. Каратыгиным драмы А. Дюма «Antony». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 янв. 11, 14, 28; февр. 16; авг. 25, ноябрь 1, 25, дек. 28; 1833 янв. 15, июнь 4, сент. 28, дек. 8; 1834 янв. 11, май 18.

М.: 1833 янв. 13, 22, апр. 19, авг. 18, сент. 28, дек. 20; 1834 янв. 9.

Арестант на бале. Комедия-водевиль в 3 д. Деверже (А. Шапо), Эт. Араго и Ш. Варена (Casanova au Fort St. André). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 сент. 12, 20, 28, окт. 10, дек. 30.

М.: 1843 сент. 3, 6.

Аристомен. Трагедия в 5 д. в стихах Р. М. Зотова. Сюжет взят из «Истории» Павзания и из романа А. Лафонтена «Аристомен и Горг». Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.
Пб.: 1827 сент. 12.

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; 1826 сент. 15, 29, ноябрь 10, дек. 6; 1827 янв. 11.
М.: 1826 сент. 10, ноябрь 21; 1827 янв. 3, апр. 24; 1828 апр. 4, сент. 11; 1830 май 5; 1832 авг. 30.

Артист. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и А. Перле (L'artiste). Вольный пер. с франц. А. И. Булгакова. Музыка аранжирована Н. О. Дюром. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1833 окт. 30, ноябрь 3, 23, дек. 19; 1834 янв. 1, 18, февр. 7, 20, май 2, 23, сент. 4, 28; 1835 янв. 1, 28, февр. 11, июнь 10, ноябрь 24; 1836 янв. 3, 17, май 15, окт. 6, ноябрь 8; 1837 янв. 7, 19, май 14, сент. 6, окт. 14, 29, ноябрь 29, дек. 21; 1838 янв. 14, февр. 8, 13 (утро), апр. 24; 1839 сент. 29, окт. 8, 13, 24, ноябрь 7, 13; 1840 янв. 23, 29, февр. 9, 25, апр. 21, 29, июль 29, авг. 19, 27, ноябрь 19, дек. 6; 1841 янв. 3, 31, февр. 7, июль 31, ноябрь 27; 1842 янв. 23, февр. 17; 1843 янв. 6, май 21, окт. 5, 25, дек. 22.

М.: 1835 сент. 27, окт. 3, 14, 29, ноябрь 12, дек. 4, 31; 1836 февр. 6 (утро), май 12, июнь 4, июль 10, авг. 25, окт. 27; 1837 февр. 3, июнь 27, авг. 17, окт. 28; 1838 июнь 10; 1839 янв. 11, май 26, июль 9; 1840 июль 28, сент. 23, дек. 5, 13; 1841 июль 28; 1842 янв. 15, июнь 18, 25; 1843 янв. 9, февр. 19, июнь 4, дек. 22; 1844 июнь 18, ноябрь 13; 1845 февр. 21, июнь 25.

Артур, или Шестнадцать лет спустя. Драма в 2 д. Ш.-Д. Дюпети, Л.-М. Фонтана и Ж. д'Авриньи (Arthur, ou Seize ans après). Пер. с франц. Л. Л. (В. С. Межевича). Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 12.

Пб.: 1839 окт. 16, 19, 27.
М.: 1839 янв. 20, 24; 1842 июнь 28.

Арфистка, или Материнское проклятие — см. *Проклятие матери, или Арфистка*.

Архивариус. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1837 июль 19, 25, 28, авг. 17, сент. 12, 27, окт. 15, 22, ноябрь 3, 19, дек. 7, 27; 1838 янв. 14, февр. 11, апр. 13, 30, июль 17, 27, авг. 18, сент. 25, ноябрь 18; 1839 янв. 15, февр. 4, апр. 2, май 3, июль 20, авг. 16, 21, сент. 13, окт. 24, ноябрь 23; 1840 янв. 15, 24, 30, июль 25, авг. 23, ноябрь 1; 1841 янв. 12, июль 3, 30, дек. 11; 1842 июль 5; 1843 апр. 25, сент. 7; 1844 янв. 20, июнь 9.

М.: 1840 окт. 4, 10, 29, дек. 17; 1841 янв. 1, 28, июнь 22, сент. 9, ноябрь 30; 1842 июнь 23; 1843 янв. 27, июнь 10, ноябрь 10; 1844 апр. 28, авг. 24; 1845 апр. 25.

Астрономические бредни, или Комета в 1832 году. Водевиль в 1 д. 3 карт. Т.-М. Дюмерсана и Ш. Оноре (Ш.-О. Ремп) (La comète de 1832). Переделка с франц. Н. Ф. Павлова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 окт. 9, 17.
М.: 1833 янв. 20, 31.

Атрей и Фивст. Трагедия в 5 д. П. Кребийона (Atrée et Thyeste). Пер. с франц. М. П. Сорокина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 ноябрь 30, дек. 3.

Бабушка и внучка, или Волшебный напиток Калиостро. Комедия-водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа, Ф.-Ф. Диومانуара и Э.-Л.-А. Бризбарра (La fiole de Cagliostro). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 июнь 21, 28, июль 29, сент. 6, 29; 1838 дек. 29; 1839 янв. 12, 22, февр. 2, июнь 16, авг. 20, сент. 3, ноябрь 1, 30, дек. 17; 1840 май 30, дек. 27.

М.: 1837 окт. 15, 21.

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 Philirre». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.

Пб.: 1819 июль 29; 1826 сент. 8, окт. 12, дек. 1; 1827 янв. 24, апр. 22, май 30, авг. 22; 1828 июнь 19; 1829 февр. 1, ноябрь 28; 1830 янв. 19; 1835 сент. 2, 6, 11, окт. 6, ноябрь 1, 21, 27; 1836 янв. 28, февр. 4, 9, май 5, июль 14, 31, окт. 8; 1837 февр. 12, 26 (утро), май 12, окт. 24, дек. 12; 1838 янв. 12.

М.: 1821 май 25; 1827 апр. 18, июнь 13; 1829 май 15; 1830 июль 17 (?); 1832 июнь 19; 1833 янв. 11; 1834 март 4; 1835 июнь 16; 1836 янв. 1, февр. 6, май 31; 1837 февр. 21.

Баклавр 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.

М.: 1821 дек. 8; 1826 дек. 5; 1828 май 22, окт. 2, 25.

Бал в загородном саду, или Полька как она есть. Водевиль в 1 д. П. Сиродена и Ш. Фолиге (Le bal Mabilille). Пер. с франц. А. Асенкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 ноябрь 29, дек. 5.

Бал у банкира. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Э. Монне (Un bal du grand monde). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра». 1840, кн. 10.

Пб.: 1837 май 3, 6, 30, июнь 20, авг. 25; 1840 окт. 2.

М.: 1837 дек. 10, 16.

Бальный букет. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Денуайе (Le bouquet de bal). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 авг. 24, 28.

Бандит, или Разбойник на балу. Романтическая комедия-водевиль в 2 д. М. Теолона, Сен Лорана (Ш. Номбре) и Теодора (Т. Анна) (Le bandit). Переделка с франц. А. А. Шаховского (?), Н. Титова (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 ноябрь 3, 6, 19.

М.: 1831 февр. 19.

Барабанщик. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. И. И. Руссо. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 18.

Пб.: 1842 июль 29, авг. 16, 31, окт. 14, ноябрь 6, дек. 4; 1843 сент. 7.

М.: 1842 ноябрь 23; 1843 янв. 13, апр. 23, май 21, июнь 27, июль 27, авг. 26, окт. 15, 18; 1844 янв. 17.

Барон фон Тренк. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня (Le baron de Trenck). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 3, М., 1836.

Пб.: 1832 май 2, 9.

М.: 1829 дек. 30; 1830 янв. 20, 22; 1833 окт. 30, ноябрь 14, 28 (?).

Баронесса де Вальер, или Кто прав, кто виноват. Комедия в 3 д. Э. Мазера (Chacun de son côté). Пер. с франц. А. Г. Ротчева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 окт. 27, ноябрь 4, дек. 9; 1833 окт. 4, 8; 1834 февр. 19; 1837 авг. 17.

Барская спесь и Анютини глазки. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (La marquise de Prétintaille). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 7.

Пб.: 1842 май 4; 1843 ноябрь 9, 15, дек. 10.

М.: 1842 янв. 16, 21, февр. 6, 28, май 5, 24, июль 6, 20, авг. 20, окт. 1, ноябрь 6,

декабрь 26; 1843 янв. 9, февр. 15 (утро), 19 (утро), июнь 6, июль 1, 20, сент. 2,

окт. 4, 27; 1844 янв. 1, февр. 4 (утро), май 25, июль 3, авг. 28, окт. 9; 1845 янв. 15, февр. 8, 21, май 10, сент. 28, дек. 27.

Барышня-крестьянка. Водсвилль в 2 д. П. А. Коровкина. Содержание заимствовано из повести А. С. Пушкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 18839, кн. 6.

Пб.: 1839 май 5, 8, 16, июнь 13, июль 6, авг. 25, сент. 11, дек. 1; 1840 янв. . 21, май 9, дек. 10; 1841 авг. 18, окт. 22; 1842 июль 19, 31, дек. 16; 1843 авг. . 19. М.: 1839 окт. 27, ноябрь 9, 27; 1840 февр. 19, июль 21; 1842 июль 16, 28.

Багый в Рязани. Трагедия в 4 д. в стихах К. А. Бахтурина. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1839 май 3, 7.

Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень. Комедия-балет в 3 д. А. А. Шаховского на сюжет комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». ! Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 янв. 27, февр. 6, май 27, дек. 16; 1828 авг. 23; 1829 май 15, дек. . 19; 1830 сент. 23; 1831 июнь 22, сент. 2; 1832 май 24, сент. 23, окт. 18, ноябрь 10; 1833 июль 10, окт. 3, 6; 1834 февр. 26 (утро), авг. 31; 1835 янв. . 31, сент. 26, дек. 26; 1836 янв. 9, сент. 29; 1837 май 4, авг. 24; 1843 феврр. 9, авг. 24.

Беверлей. Мещанская трагедия в 5 д. Б.-Ж. Сорена (Beverley). Переделка трагедии Э. Мура «The Gamester». Пер. с франц. И. А. Дмитревского. Изд.— Спб., 1773.

Пб.: 1772 май 11; 1827 июль 19, ноябрь 29; 1828 июль 6; 1829 апр. 30; 1843 окт. 4, 6, 8.

Беда от буквы ять. Комедия-водевиль в 1 д. К. К-на [князя Кропоткина?]. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 июль 15, 21.

Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина. Комедия в 4 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ. Сцены из комедии изд.— Шаховской Ал. А. Комедии. Стихотворения, Л., 1961.

Пб.: 1832 янв. 27, февр. 1.

Безумная. Драматическое происшествие в 1 д., взятое Д. А. Шепелевым из повести И. И. Козлова с сохранением стихов подлинника. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 авг. 27, сент. 5.

М.: 1841 ноябрь 28; 1842 янв. 7.

Безымянное письмо. Драма в 3 д. В. М. Строева. Сюжет взят из повести О. Арну. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 10.

Пб.: 1840 сент. 3, 5.

Бенефициант. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолон и Этьена (Э. Кретю) (Le bénéficiaire). Пер. с франц. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1826 ноябрь 11, 16, 1828 сент. 17; 1829 янв. 29, май 13, 16; 1831 май 11, 15, 24, июнь 26; 1832 янв. 3, февр. 9; 1833 янв. 1, июнь 19, июль 28, окт. 12; 1834 ноябрь 29, дек. 11.

М.: 1827 май 20, 24, июнь 10.

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; 1827 апр. 15.

Билет пятиклассной лотереи. Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 сент. 24, окт. 4.

Битва при Тивериаде. Трагедия в 5 д. в стихах А. Н. Муравьева. Изд. под назв. «Битва при Тивериаде, или Падение крестоносцев в Палестине». Киев, 1874.

Пб.: 1832 окт. 9, 13, 16, 20, ноябрь 20.

Благородный театр. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1828.
Пб.: 1829 янв. 1, 8, 25, май 24, июль 7, 30, сент. 19, 27, дек. 19; 1830 февр. 15,
дек. 29; 1831 май 3, 19; 1832 янв. 10, февр. 10, май 26; 1833 сент. 12; 1834
окт. 16, 31, ноябрь 28, дек. 26; 1837 февр. 21, май 4.
М.: 1827 дек. 28; 1828 янв. 11, 17, февр. 1, апр. 27, июль 11, авг. 20, сент. 3,
26; 1829 февр. 15, 20 (утро), 24, апр. 23, июнь 5, авг. 20, сент. 18, окт. 29,
ноябрь 14; 1830 янв. 21, февр. 15; 1832 апр. 26, май 5, июль 18, окт. 4,
дек. 20; 1833 февр. 8, сент. 4, 12; 1834 февр. 11, 26, окт. 9, ноябрь 1; 1835
сент. 10; 1837 февр. 24; 1838 июнь 24, ноябрь 22; 1839 ноябрь 19, дек. 3,
17; 1840 ноябрь 18; 1841 сент. 2, 22, дек. 9.

Блаженство безумия. Драма в 2 д. Пер. с франц. М. Е. Кублицким комедии-
водевила Н. Фурнье «Davis, ou Le bonheur d'être fou». Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1843 окт. 8, 24; 1844 июль 21; 1845 май 13.

Бланка и Гвискард, или Брак из мщениа. Трагедия в 5 д. Б.-Ж. Сорена
(Blanche et Guiscard). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись
ЛТБ.

Пб.: 1826 дек. 13, 20; 1827 сент. 16; 1828 сент. 6.

Близнецы, или Счастье несчастливца. Комедия в 2 д. Вольный пер. с франц.
А. И. Булгакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 май 29, июнь 4.

Бобыль. Комедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1792.

М.: 1793 май 19; 1827 февр. 12; 1830 июнь 29 (?), июль 6 (?), сент. 29; 1831
февр. 24 (утро); 1832 янв. 3, февр. 19 (утро), июнь 29, ноябрь 20; 1833
июнь 11, дек. 31; 1834 март 3 (утро), июнь 17; 1836 февр. 8 (утро).

Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе. Комедия в 4 д. М. Н. Загос-
кина. Изд.— М., 1826.

Пб.: 1822 янв. 18; 1826 сент. 21, дек. 5.

Бомарше в Испании, или Брат-мститель. Драма в 3 д. Л. Галеви (Beaumar-
chais à Madrid). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 ноябрь 9, 12, 17.

Бонар в луне, или Астрономические бредни. Шутка-водевиль в 1 д. Ш. Оно-
ре (Ш.-О. Ремп) (Bonardin dans la lune, ou La monomanie astronomique).
Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 февр. 19, 27, май 10.

М.: 1833 ноябрь 3, 7.

Бот, или Англиской купец. Комедия в 3 д. Эрнеста (Ж.-Э. Клонара) и
Ж. Сервьера (Monsieur Botte, ou Le négociant anglais) по роману Ш.-А.-Г.
Пюго-Лебрена. Пер. с франц. П. Долгорукого. Изд.— М., 1804.

Пб.: 1804 авг. 24; 1838 апр. 24.

М.: 1804 февр. 5; 1826 дек. 13; 1831 авг. 27, окт. 8.

Боярин Матвеев, или Дар от народа. Историческая драма в 2 д. с хорами
Б. М. Федорова. Изд.— «Отечественные записки», 1823, № 40, 41.

Пб.: 1826 сент. 2, 8.

Боярин Федор Васильевич Басенок. Трагедия в 5 д. в стихах Н. В. Куколь-
ника. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 4.

Пб.: 1844 апр. 3, 4, 7, 10, 14, 20, 26, май 17, авг. 25, ноябрь 12; 1845 янв. 28.
М.: 1844 апр. 3, 14, 24, 30, май 28, авг. 17, ноябрь 12; 1845 сент. 2, ноябрь 23.

Боярское слово, или Ярославская кружевница. Драма в 2 д. П. Г. Ободов-
ского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 5.

Пб.: 1841 апр. 14, 18, 20, 23, май 30, сент. 19, дек. 30; 1842 июль 19.

М.: 1841 окт. 3, 7, ноябрь 30; 1842 июнь 18.

Брат за брата, или Нет правил без исключения. Комедия-водевиль в 1 д.
П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1830 май 15, 29, июнь 26, июль 4, авг. 27, сент. 30; 1831 янв. 21, февр. 24, июнь 4, 9.

Брат по случаю и друг поневоле. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Т.-М.-Ф. Соважа (Les trois beaux-frères). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 май 6, 8, 12.

Братский пир на бывшем рубеже, или Свой своему поневоле друг. Дивертисмент-водевиль, составленный из русских, малороссийских, цыганских песен, хоров и разных плясок А. А. Шаховским (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 янв. 11, 14.

Братья-враги, или Мессинская невеста. Трагедия в 3 д. Ф. Шиллера (Die Braut von Messina). Пер. с нем. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 янв. 23, 25, 29, февр. 5 (утро).

М.: 1841 май 9.

Братья-купцы, или Игра счастья. Драма в 5 д. К. Тенфера (Gebrüder Foster, oder Das Glück mit seinen Launen). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 2.

Пб.: 1843 янв. 7, 12, 18.

М.: 1843 апр. 30, май 3, сент. 17.

Братья матросы, или Отец поневоле. Опера-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Сюжет заимствован с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1831 июнь 11.

Брачное свидетельство. Драма в 5 д. Ш. Бирх-Пфейффер (Nacht und Morgen). Содержание заимствовано из романа Э.-Дж. Бульвера-Литтона «Night and Morning». Переделка с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 дек. 4, 8, 13, 20, 31.

Бригадир. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— «Российский феатр», ч. 33, СПб., 1790.

М.: 1784 июль 31 (не в 1-й раз); 1833 май 30, сент. 17.

Бриллиант. Комедия в 2 д. М. Теолона (Le diamant). Пер. с франц. А. Ж. [Жандра?]. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 окт. 7, 9.

Брюзга, или Максим Петрович Недоволин. Комедия-водевиль в 1 д. Ш.-Д. Дюпети, Анри (Ж.-А. Тюлли) и Ф.-Ж.-Д. Бюри (L'humoriste). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 12.

Пб.: 1842 май 19, 21, ноябрь 6; 1843 янв. 4, июнь 6, сент. 30.

М.: 1844 окт. 11, 16, ноябрь 3; 1845 янв. 9, июнь 8, июль 1, 22.

Будьте здоровы! или Табакерка из С.-Петербурга. Водевиль в 1 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и П. Дюпора (Dieu vous bénisse). Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1839 май 29, июнь 2, 14, 22, июль 2, авг. 21.

М.: 1842 окт. 2, 5, дек. 2.

Букеты, или Петербургское цветобесие. Шутка в 1 д. с куплетами В. А. Соллогуба. Изд.— СПб., 1845.

Пб.: 1845 ноябрь 1, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 21, 28, дек. 5.

М.: 1845 ноябрь 5, 8, 13, 27, дек. 3, 18.

Булаг-Темир, татарский богатырь, или Донская битва. Национальное представление в 5 д. в стихах Р. М. Зотова. Музыка А. Е. Варламова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1839 апр. 24, 30.

Булочная, или Петербургский немец. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1843.

Пб.: 1843 окт. 26, 29, ноябрь 2, 4, 5, 8, 10, 12, 15, 18, 25, 29, дек. 3, 7, 13, 16, 21, 27, 29; 1844 янв. 4, 10, 14, 19, 21, 26, 28, февр. 1 (утро), 2, 5, апр. 6, 13, 18, 24, май 2, 12, 31, июнь 18, июль 14, авг. 24, 28, сент. 4, 22, 26, окт. 2, 29, ноябрь 16, 24, дек. 3, 11, 19, 27; 1845 янв. 10, 18, февр. 5, апр. 23, май 25, 29, июль 1, авг. 20, сент. 10, окт. 23, 26.

М.: 1843 дек. 3, 5, 12, 27; 1844 янв. 3, 11, 25, февр. 5 (утро), апр. 16, июнь 11, июль 16, окт. 5, ноябрь 30, дек. 26; 1845 янв. 22, февр. 19 (утро), апр. 24, июнь 15.

Буря. Волшебно-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 на 1828 год», Спб., 1828. Пб.: 1821 сент. 28; 1829 сент. 9.

М.: 1827 апр. 22, 26, сент. 29.

Буря прошла. Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. Мартынова. Рукопись МТ.

М.: 1845 сент. 24, ноябрь 7.

В людях ангел — не жена! Дома с мужем — сатана! Комедия в 3 д. Ф. де Курси и Ш.-Д. Дюпети (L'ange dans le monde et le diable à la maison). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 7.

Пб.: 1841 май 14, 20, 28, июнь 1, 18, июль 3, сент. 29, дек. 3; 1842 янв. 3, февр. 11, март 1, май 12, июнь 11, окт. 2, ноябрь 16; 1843 май 20, сент. 7; 1845 июнь 24, июль 27, авг. 23, окт. 9, ноябрь 6.

М.: 1841 янв. 3, 21, февр. 8, сент. 12; 1842 янв. 20, май 12, авг. 23; 1843 июнь 15, ноябрь 26; 1844 апр. 18; 1845 янв. 18, май 8, 21, авг. 23.

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; 1828 апр. 8, 25, сент. 12; 1829 февр. 15.

В тихом омуте черти водятся. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. комедий-водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варнера «Madame de Sainte Agnès». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1835 янв. 14, 22, 27, февр. 14, май 6, авг. 27, окт. 27, дек. 4, 17; 1836 янв. 4, февр. 2, май 14, авг. 21, окт. 23, дек. 13; 1837 февр. 11, сент. 27, ноябрь 18; 1843 сент. 15, ноябрь 21.

М.: 1834 сент. 28, окт. 4; 1835 янв. 4, февр. 13, май 13, июнь 25, авг. 23, окт. 3, ноябрь 7; 1836 апр. 20, июль 9, авг. 25, дек. 28; 1837 май 30, июль 4, ноябрь 15; 1839 апр. 28; 1840 янв. 23; 1841 авг. 19; 1842 янв. 27; 1844 сент. 21.

Валерия, или Слепая. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Valérie). Пер. с франц. В. А. Жуковского. Изд.— Полн. собр. соч. В. А. Жуковского в 12-ти т., т. 11, Спб., 1902.

Пб.: 1823 дек. 17; 1826 окт. 4, дек. 10; 1827 апр. 29, май 16, авг. 26; 1828 апр. 16, июнь 19; 1829 янв. 22, окт. 3; 1830 янв. 4, февр. 16, май 4, июнь 18, окт. 9; 1831 ноябрь 23, 26; 1832 окт. 11; 1833 сент. 18; 1834 февр. 23, июнь 13, окт. 29; 1835 янв. 8, июль 4, окт. 22; 1836 ноябрь 18; 1838 февр. 13.

М.: 1824 ноябрь 17; 1826 авг. 20; 1833 май 2, 4; 1834 апр. 16; 1835 апр. 16, 30; 1840 май 3, 6.

Ватель, или Потомок великого человека. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Э. Мазера (Vatel, ou Le petit fils d'un grand homme). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— М., 1827.

М.: 1827 ноябрь 3, 7, 15.

Вдова или торьма, или Не рой другому яму, сам в нее ввалишься. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. А. Жандра. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 февр. 4, 6, 20, 28, май 3.
М.: 1842 май 29.

Вдова-чиновница. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Слб., 1834.

Пб.: 1834 февр. 12, 15.

М.: 1834 ноябрь 2, 7, дек. 2, 30; 1835 февр. 5, июль 14, окт. 13, 20, дек. 11;
1836 янв. 12, ноябрь 1; 1837 ноябрь 14; 1839 ноябрь 19.

Вдовец на час, или Шутка за шутку. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. М. А. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 сент. 5, 9, 26; 1828 янв. 10, авг. 17.

Велизарий. Драма в 5 д. Э. Шенка (Belisar). Переделка с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 1.

Пб.: 1839 окт. 31, ноябрь 1, 3, 6, 9, 13, 16, 23, 30, дек. 5, 7, 21; 1840 янв. 3, 11, 18, 24, февр. 9, 14, 21 (утро) 23, апр. 24, авг. 27, окт. 6, дек. 8; 1841 янв. 12, февр. 9 (утро), июль 6, окт. 5, ноябрь 23; 1842 янв. 2, февр. 2, 27, ноябрь 13; 1843 янв. 2, сент. 1, дек. 19; 1844 февр. 2, ноябрь 8, 21; 1845 апр. 24, ноябрь 30.

М.: 1841 апр. 11, 27, май 12; 1844 янв. 9, апр. 9; 1845 ноябрь 25.

Великий актер, или Любовь дебютантки. Драма в 3 д., 5 отд. П. П. Каменского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 сент. 9, 11, 13, 18, 20, 27.

М.: 1843 янв. 8.

Великий князь Александр Михайлович Тверской. Драматический опыт в 3 д. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 дек. 7, 10, 22; 1837 февр. 9.

Великодушие, или Рекрутской набор. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1804.

Пб.: 1803 ноябрь 13; 1826 окт. 5; 1827 янв. 14, апр. 22, окт. 9; 1828 июнь 24, авг. 27, сент. 18; 1829 янв. 13, июнь 9, окт. 1; 1830 февр. 7, май 9, июль 29, ноябрь 26, дек. 30; 1831 янв. 21, февр. 28, июль 1, ноябрь 10, дек. 8; 1832 февр. 2, июль 1; 1833 май 14, июль 4, окт. 2, ноябрь 6, дек. 17; 1834 янв. 2, февр. 27, июль 9, авг. 31, дек. 11; 1835 февр. 16, дек. 31; 1836 июнь 28, ноябрь 20; 1837 ноябрь 15; 1838 февр. 11; 1841 окт. 30, ноябрь 9, дек. 31; 1845 ноябрь 18, 25.

М.: 1804 февр. 28; 1827 февр. 10 (утро), июнь 25, ноябрь 23; 1828 янв. 6; 1829 сент. 26; 1830 сент. 15 (?), окт. 12; 1832 июль 31, авг. 22; 1834 июль 29; 1837 сент. 17.

Венец — всему делу конец. Комедия в 1 д. А.-С. Баур (La suite d'un bal masqué). Переделка с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 янв. 30, февр. 4; 1834 сент. 18, окт. 17.

Венецианская актриса. Драма в 3 сутках, 4 отд. В. Гюго (Angelo, tyran de Padoue). Пер. с франц. М. В. Самойловой. Изд.— Слб., 1835.

Пб.: 1835 ноябрь 11, 15, 20, 26, дек. 4, 15, 27; 1836 февр. 2, 6 (утро), апр. 10; 1837 янв. 28, февр. 5, 25; 1838 апр. 14, июнь 5.

М.: 1836 апр. 10.

Венецианский купец. Драма в 5 д. В. Шекспира (The Merchant of Venice). Пер. в стихах и прозе А. П. С-на [Славина?] с немецкого перевода А.-В. Шлегеля. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 дек. 9.

Венецианский купец. Драма в 5 д. В. Шекспира (The Merchant of Venice). Пер. с англ. Н. Ф. Павлова. Изд.— «Отечественные записки», 1839, № 9.

М.: 1835 февр. 8, 14 (утро), сент. 20, окт. 22.

Вер-вер. Водевиль в 3 д. А. Левена и Ф.-О. Питто Дефоржа (Vert-vert). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 янв. 11, 16.

М.: 1834 май 25, июль 9, дек. 20; 1838 сент. 20, 29.

Вернер, или Сердце и свет. Драма в 5 д. К. Гуцкова (Werner, oder Herz und Welt). Пер. с нем. Н. П. М. [Мундта?]. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 17.

Пб.: 1843 июнь 4, 14.

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. Офросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июнь 9; 1826 сент. 16, окт. 13, дек. 10; 1827 янв. 6, 25, май 19, июль 5, авг. 17, сент. 27, окт. 14, ноябрь 4, дек. 4; 1828 янв. 29, май 23, сент. 6, 20, окт. 11; 1829 янв. 17, июнь 23, ноябрь 14; 1830 июнь 10; 1831 янв. 4, февр. 11, ноябрь 10; 1832 янв. 21; 1833 июль 9, ноябрь 30; 1834 янв. 3.

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; 1827 май 26; 1835 май 19, июнь 16; 1836 дек. 20; 1837 янв. 24.

Вечер на хуторе близ Диканьки. Интермедия-водевиль в 1 д., взятая из повестей Н. В. Гоголя.

Пб.: 1833 янв. 9, 20.

М.: 1833 май 19, 23.

Вечная любовь, или Будущность сына. Комедия в 2 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Toujours, ou L'avenir d'un fils). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 июль 15, 21, дек. 31.

М.: 1843 июль 30, авг. 23; 1844 авг. 18, окт. 6.

Взаимные испытания. Комедия 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, т. 2, Спб., 1829.

Пб.: 1829 ноябрь 18, 22; 1830 янв. 4.

М.: 1834 дек. 28; 1835 янв. 7, 21, февр. 5.

Визитный билет, или Трубка табаку. Комедия в 1 д. К. Тетфера (Nehmt ein Exempl d'ran). Пер. с нем. в стихах. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 февр. 11, 14, май 23, июнь 22.

Викторина, или Утро вечера мудренее. Драма в 5 д. Т.-М. Дюмерсана, Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Ш.-Д. Дюпети (Victorine, ou La nuit porte conseil). Пер. с франц. Р.М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 июнь 21.

Вильгельм Тель — освободитель Швейцарии. Трагедия в 4 д. Ф. Шиллера (Wilhelm Tell). Пер. с нем. в стихах А. Г. Ротчева. Изд.— М., 1829.

Пб.: 1830 янв. 10.

Вина. Драма в 2 д. Э. Скриба (Une faute). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 янв. 29, авг. 26.

Виндзорские кумушки. Комедия в 5 д. В. Шекспира (The merry Wives of Windsor). Пер. Н. С. Селивановского с франц. перевода Ф.-П.-Г. Гизо и нем. перевода А.-В. Шлегеля. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1838 апр. 29.

М.: 1838 февр. 4, 7.

Виц-мундир. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1845 ноябрь 15, 19, 21, 23, 26, дек. 4.

Влюбленный брат. Драма в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Rodolphe, ou Frère et soeur). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 8.

Пб.: 1838 янв. 10, 13, 18, сент. 12, ноябрь 25, дек. 16.

М.: 1836 ноябрь 27; 1837 февр. 3, 26, окт. 10.

Влюбленный лев. Комедия в 2 д. с куплетами Э. Скриба (Cicily, ou Le lion amoureux). Пер. с франц. С. П. Соловьева.

М.: 1842 авг. 31, сент. 4.

Влюбленный рекрут, или Поддельная Швейцария. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-А. Сен-Жоржа, А. Левена и Э.-Л. Вандербурха (La Suisse à Trianon). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 окт. 12, 21, 25, ноябрь 3, 14, 24, дек. 7, 28; 1839 янв. 21, февр. 3 (утро), апр. 27, май 12, сент. 5, 26, окт. 18, ноябрь 7, 27, дек. 30; 1840 февр. 22, май 22, дек. 26; 1841 февр. 7 (утро); 1842 авг. 21, сент. 4, окт. 28; 1843 янв. 22; 1844 июль 7, авг. 23.

М.: 1839 янв. 27.

Влюбленный Шекспир. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Shakéspear amoureux, ou La pièce à l'étude). Пер. с франц. Д. И. Языкова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 ноябрь 29; 1826 авг. 27, сент. 30, ноябрь 16; 1827 февр. 11, июль 10, авг. 30; 1829 янв. 2; 1831 февр. 9, 13; 1832 май 16, 24, дек. 16; 1833 янв. 8, 13, сент. 5, дек. 6, 29; 1834 янв. 26, июль 12; 1842 июль 21, дек. 21.

М.: 1808 окт. 22; 1827 май 4; 1832 окт. 7; 1833 апр. 24; 1834 февр. 8, 15.

Внучатный племянник, или Остановка дилижанса. Комедия в 5 д. Л.-Б. Пикара (Le collatéral, ou La diligence à Joigny). Пер. с франц. А. И. Писарева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 янв. 16, 30.

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; 1826 дек. 2; 1827 ноябрь 8; 1828 авг. 16; 1829 февр. 8, май 28, июль 24, окт. 16; 1830 февр. 13, апр. 21, июнь 22, авг. 26; 1831 янв. 11, февр. 12, 27, июнь 25, ноябрь 24; 1833 янв. 22, окт. 5; 1834 янв. 2, март 4, окт. 28; 1835 сент. 30.

М.: 1804 май 22; 1826 окт. 31; 1827 июнь 17, сент. 23; 1828 июль 18, авг. 24; 1830 сент. 5, 18; 1832 май 13; 1833 июнь 12.

Военные граждане, или Русские в гостях. Анекдотический водевиль в 1 д. Г. А. Пасынова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 ноябрь 19, 21, 26, дек. 6, 11; 1842 янв. 29, апр. 26; 1843 авг. 31.

Возвращение из турецкого похода, или Награда храбрости. Национальная опера-водевиль в 1 д. с дивертисментом. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 дек. 9, 15; 1830 февр. 4, май 12.

Возвращение из Франции, или Русский воин на родине. Драматическое представление в 1 д. А. С. Титова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1842 янв. 16, 21.

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; 1826 сент. 7, окт. 29; 1827 янв. 28, окт. 7, ноябрь 1; 1828 июнь 12; 1829 янв. 18, февр. 5, апр. 25, авг. 26, ноябрь 8; 1830 янв. 31, февр. 16; 1831 янв. 22, февр. 15, дек. 13; 1832 февр. 18, июнь 2, июль 15, окт. 6, ноябрь 3, 4, 16; 1833 янв. 10, 24, февр. 11, июль 7, дек. 3; 1834 март 3, июнь 21, авг. 24, окт. 16; 1835 сент. 12, дек. 6, 20; 1836 янв. 19, 31; 1839 май 28.

М.: 1819 апр. 24; 1826 окт. 20, ноябрь 22, дек. 26; 1827 янв. 31, окт. 4, ноябрь 13; 1828 сент. 6; 1829 февр. 21; 1831 окт. 13; 1832 сент. 12; 1834 май 24; 1839 янв. 17, февр. 3 (утро).

Война с дворником, или Парижские проказы. Комедия-водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр, П. Деланда и Дидье (Н. Вожьена) (Portier, je veux de tes cheveux). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 июнь 19, 23, 28, июль 3, сент. 7, ноябрь 2.

М.: 1844 ноябрь 1, 6.

Война с тещей, или Насилу за ум взялись. Комедия в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи (Le mari à la campagne). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845. кн. 7.

Пб.: 1845 июль 30, авг. 16, 21, 23, окт. 1.

М.: 1844 ноябрь 15, 23; 1845 янв. 6, сент. 4.

Волки в овчарне. Комедия-водевиль в 2 д. Пер. с франц. М. А. Маркова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 май 6, 9, 25, ноябрь 23.

Волшебная лампадка, или Кашемирские пирожники. Волшебно-комическая опера-водевиль 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.

М.: 1829 янв. 4, 11.

Волшебница Сидония. Драма в 4 д. Г. Цшокке (Die Zauberin Sidonia). Переделка с нем. П. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1805 февр. 13; 1827 дек. 20; 1829 май 14; 1837 июнь 27, сент. 12.

М.: 1810 февр. 10; 1828 апр. 12.

Волшебное кокорикю, или Бабушкина курочка. Водевиль в 5 д. Т.-Ф. Вильнева, М. Массона и Сент-Ива (Э. Деадде) (Cocoricco, ou La roule à ma tante). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (П. А. Некрасова) и И. Ше-ъ. [И. А. Шемаева?]. Музыка А. С. Гурьянова. Изд.— Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 4, М., 1950.

Пб.: 1843 окт. 4, 6, 8, 17, 24, ноябрь 7, дек. 29; 1844 янв. 28, февр. 4 (утро), 6, май 26, июнь 12, сент. 17; 1845 сент. 4, окт. 3.

М.: 1842 дек. 4, 13; 1843 янв. 11, 18; 1844 окт. 1.

Волшебный бочонок, или Сон наяву. Старинная немецкая сказка в 2 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 10.

Пб.: 1843 сент. 20, 23, 26, окт. 1.

М.: 1843 ноябрь 25, 29.

Волшебный нос, или Талисманы и финики. Волшебная опера-водевиль в 5 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Изд.— М., 1825.

Пб.: 1842 июль 29, 31.

Вольные судьи, или Времена варварства. Историческое представление в 4 д. Ж.-А.-Ф. Ламартельера (Les francs-juges, ou Les temps de barbarie). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1831 окт. 9.

Воля за гробом. Драма в 2 д. И. Александрова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 11.

Пб.: 1845 сент. 25, 27, 30, окт. 18, ноябрь 11.

М.: 1845 ноябрь 9, дек. 4.

Вор. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ш. Дюверье (Clifford le voleur). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 сент. 28, окт. 20.

М.: 1837 янв. 29, февр. 3.

Ворожея, или Танцы духов. Комедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Русская Галия», Спб., 1825.

Пб.: 1820 сент. 22; 1827 июль 25; 1831 ноябрь 9, 12, 19, дек. 15; 1832 янв. 10, май 13; 1833 янв. 3; 1841 дек. 1, 4, 11.

М.: 1821 ноябрь 11; 1826 окт. 4, дек. 13; 1827 янв. 28, май 5, 15, июль 11, ноябрь 16, дек. 16; 1829 янв. 14, февр. 15, апр. 23, июль 12, сент. 18, окт. 30; 1837 сент. 3.

Восковые фигуры, или Волшебная механика. Интермедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 июнь 2, 7, окт. 2; 1836 ноябрь 17, дек. 16.

Воспитание, или Вот приданое! Комедия в 4 д. в стихах Ф. Ф. Кокоткина. Изд.— М., 1824.

М.: 1824 янв. 24; 1827 май 31; 1830 апр. 27, авг. 21.

Воспитанник любви, или Как он переменялся. Комедия-водевиль в 4 д. М. Теолона и А. Синьоля (Jean, ou Le pouvoir de l'éducation). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1830.

Пб.: 1831 май 21, 29, июнь 5, ноябрь 3; 1832 янв. 1, февр. 12, июнь 27, июль 8; 1833 янв. 13, февр. 3, сент. 29, дек. 1; 1834 февр. 26, дек. 4; 1837 окт. 1, дек. 20; 1839 дек. 1; 1840 янв. 2, ноябрь 6, дек. 19; 1841 ноябрь 2.

М.: 1829 июль 5, 11, 30, сент. 10, окт. 9; 1835 ноябрь 22, 28; 1836 янв. 7, май 22, 28, июль 13; 1837 май 23; 1840 сент. 12; 1842 авг. 20.

Воспитанница и пансионерка, или Вечная любовь и супружеское счастье. Комедия-водевиль в 2 д. А. И. Булгакова. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1835 янв. 7, 10.

Вот каковы корнеты. Водевиль в 1 д. В. А. Дьяченко. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 июнь 7, 9.

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; 1827 май 24, июнь 12; 1828 апр. 2.

Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо! Волшебная опера-водевиль в 3 д., 12 карт. Д. Т. Ленского с хорами, танцами, машинами, беспрестанными превращениями и великолепным спектаклем. Переделка с франц. водевиля Ф. Лалу, О. Анисе-Буржуа и Лорана «Les pilules du diable». Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 20.

М.: 1842 янв. 30, февр. 2, 4, 5, 8, 9, 15, 17, 18, 19, 23 (утро), 24 (утро), 26, 28 (утро), апр. 27, май 26, дек. 27; 1843 янв. 17, февр. 7, 20, 21 (утро), дек. 29; 1844 февр. 1; 1845 ноябрь 11.

Вот что значит влюбиться в актрису! Комедия-водевиль в 1 д. Н. Фурнье (Tiridate, ou Comédie et tragédie). Переделка с франц. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 12.

Пб.: 1841 ноябрь 10, 12, 17, 20, 24, дек. 22; 1842 янв. 16, сент. 4, 25, дек. 3; 1843 янв. 26, сент. 3; 1844 янв. 17.

М.: 1842 янв. 9, 14, февр. 10, июнь 14; 1843 янв. 14, май 24, окт. 11.

Вот что иногда бывает за кулисами. Фарс-водевиль для окончания спектакля в 1 д. Поль де Кока (La concierge du théâtre). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 июль 10, 14.

М.: 1841 апр. 18, 30, июнь 1.

Вотур, или Хозяин за печатню. Водевиль в 1 д. М.-А. Дезожье, М.-Ж.-Б. Турнея и Ж. Дюваля (Monsieur Vautour, ou Le propriétaire sous le scellé). Пер. с франц. П. И. Хотяинцова. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1838 авг. 24, 28.

Все горе, или Беда за бедой. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ф.-О. Варнера (La veste et la livrée). Пер. с франц. И. Несмеянова.

Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 окт. 29, ноябрь 4.

Все для девочек и ничего для мальчиков. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Филимоновым водевиля в 2 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Т.-Ф. Вильнева «Tout pour les filles, rien pour les garçons». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 апр. 14.

Все для дочери. Драма в 3 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и П. Фуше (Une rivale). Пер. с франц. В. А. Каратыгина (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 июль 26, 30, окт. 14.

Все или ничего. Драма в 3 д. Поль де Кока (Tout ou rien). Пер. с франц. В. А. Каратыгина (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 май 14, 27, июнь 23.

М.: 1837 окт. 15, 19.

Все кончилось благополучно. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, Бронсвика (Л. Лери) и Анри (Ж.-А. Тюлли) (La mère et l'enfant se portent bien). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 окт. 29, ноябрь 3, 14; 1842 февр. 2, март. 1.

Встарь и ныне. Опера в 1 д. (Jadis et aujourd'hui). Текст Ш.-О. Севрена. Переделка с франц. Музыка Р. Крейцера. Рукопись ЛТБ.

М.: 1827 дек. 15.

Встреча в гавани, или Сердце делу не поможет. Комедия-водевиль в 1 д. А.-В. Сент-Илера и Полена (П. Дюпора) (L'insouciant, ou La rencontre au port). Переделка с франц. А. М. Редкина. Изд.— М., 1827.

М.: 1826 дек. 31; 1827 янв. 10.

Вся беда, что плохо объяснились. Комедия в 1 д. Ш. Дюверье (Faute de s'entendre). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 12.

Пб.: 1842 ноябрь 19, 29, дек. 23.

М.: 1841 ноябрь 14, 18, дек. 16; 1842 дек. 21; 1843 февр. 21; 1844 апр. 4; 1845 авг. 28.

Вторник на Фоминой неделе, или Продажа дешевых товаров. Московская картина в 1 д. П. С. Соколова. Изд.— М., 1839.

М.: 1839 ноябрь 17, 28; 1840 янв. 7, 21, апр. 23.

Выборы, или За спором дело стало. Водевиль в 1 д. Н. А. Полевого. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 июль 13, 15.

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; 1826 окт. 1, дек. 31; 1827 июль 13, сент. 13, ноябрь 25.

Выжигин, или Всем кум и брат и друг и сват. Комедия-водевиль в 1 д. Л.-Б. Пикара (Le cousin de tout le monde). Переделка с франц. Л. Л. (В. С. Межевича). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 сент. 3.

Выкуп Барда, или Сила песнопения. Драматическая картина в 2 сценах М. А. Дмитриева, взятая из поэмы Мильвуа «La rançon d'Égill». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

М.: 1827 ноябрь 25, 29.

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; 1828 авг. 17, 31, окт. 18.

М.: 1830 июнь 27, сент. 24.

Габриель, или Адъютанты. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и П. Дюпора (Gabrielle, ou Les aides de camp). Пер. с франц. П. С. Федорова. Музыка составлена К. Н. Лядовым. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 5. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1841 апр. 14, 18, 27, май 13.

Гаврила Иванович Михляев, казанский купец и фабрикант. Русская быль в 1 д. с прологом А. П. Славина «из времен Петра Великого» с песнями и плясками. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1845 дек. 7, 10, 12, 14.

Галерные невольники. Мелодрама в 3 д. Э. Буари, П.-Ф.-А. Кармуша и А. Пужоля (Les deux forçats, ou La meunière du Pay-de-Dôme). Пер. с франц. А. П. Рукопись. ЛТБ.

М.: 1831 дек. 11.

Гамлет. Трагедия в 5 д. в стихах С. И. Висковатова. Подражание Шекспиру. Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1810 ноябрь 28; 1827 сент. 5, окт. 7, 31; 1828 июль 18, сент. 20; 1829 янв. 31, апр. 26, июнь 19, сент. 27, окт. 17; 1830 янв. 26, июнь 3; 1831 февр. 3, июнь 2, ноябрь 2, 5, дек. 10; 1832 май 27, июль 14, ноябрь 29; 1833 май 5, 19, июнь 15, авг. 25, окт. 18, дек. 26; 1834 февр. 24, дек. 4; 1835 янв. 20, окт. 16; 1836 февр. 9; 1837 февр. 26.

М.: 1811 дек. 4; 1827 ноябрь 17, 24; 1828 апр. 30; 1829 сент. 25, дек. 12; 1831 июнь 2, дек. 30; 1832 сент. 4; 1833 апр. 17; 1834 дек. 29; 1836 янв. 12.

Гамлет, принц Датский. Драматическое представление в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд.— М., 1837.

Пб.: 1837 окт. 4, 7, 11, ноябрь 2; 1838 янв. 11, февр. 3, 12 (утро), июнь 1, 27, сент. 2, 26, окт. 24, ноябрь 10, 29; 1839 янв. 21, февр. 5 (утро), апр. 4, июнь 26 (сцена из 4-го д.), 28 (сцена из 4-го д.), сент. 1, окт. 10, дек. 18; 1840 апр. 28, сент. 15, дек. 11; 1841 февр. 4, июнь 3, авг. 25, сент. 28, ноябрь 25; 1842 янв. 17, июнь 5, июль 30, окт. 26, дек. 10; 1843 апр. 27, сент. 16; 1844 янв. 26, февр. 4, авг. 17, сент. 19; 1845 янв. 16, июль 13, авг. 17, сент. 16, окт. 10, ноябрь 29, дек. 3, 11.

М.: 1837 янв. 22, 27, февр. 4, 10, 14, февр. 23 (утро), апр. 27, авг. 27, сент. 12, 26, ноябрь 2, 30, дек. 2, 31; 1838 янв. 19, февр. 10 (утро), апр. 22, сент. 23, дек. 13, 21; 1839 янв. 31 (утро), май 18, ноябрь 12; 1840 янв. 14, февр. 13, окт. 8, дек. 1; 1841 янв. 26, апр. 24, июль 24, окт. 5, дек. 17; 1842 февр. 23, июнь 12, июль 9, окт. 11; 1843 янв. 3, февр. 10, май 6, ноябрь 7; 1844 янв. 2, февр. 3 (утро), май 18, сент. 7, дек. 5; 1845 янв. 1, май 11, 16, сент. 23, ноябрь 4, дек. 9.

Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна. Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Indiana et Charlemagne). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 5, Спб.— М., 1874.

Пб.: 1844 июнь 19, 23, 28, июль 7, 19, авг. 20, сент. 3, 13, 20, 29.

М.: 1843 ноябрь 5, 8, 28, дек. 28; 1844 февр. 1 (утро), апр. 18, июль 23, ноябрь 16; 1845 июнь 7.

Генеральша, или Домашние дела. Комедия в 1 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Les aides de camp). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 11.

Пб.: 1843 окт. 26, 28, 29, ноябрь 2, 4, 8, 10, дек. 13, 29; 1844 янв. 10, 24, апр. 6, июль 17, окт. 6; 1845 сент. 20, дек. 2.

М.: 1843 дек. 17, 19; 1844 апр. 13, ноябрь 19.

Генриетта, или Мщение через два года. Драма в 4 карт. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (Henriette, ou Deux ans après). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 окт. 15, 19, 24, ноябрь 7, 14, 21, 27, дек. 7, 28; 1835 янв. 18, 25, февр. 8, июль 3, окт. 11; 1836 янв. 21, дек. 8.

М.: 1834 янв. 26, 29; 1835 апр. 28.

Генрих III и его двор. Историческая драма в 5 д. А. Дюма (Henri III et sa cour). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Изд.— Спб., 1829.

Пб.: 1829 окт. 14, ноябрь 12, 26; 1830 май 20, окт. 7.

М.: 1830 июль 11.

Герои преферанса, или Душа общества. Комедия с куплетами в 3 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1844.

Пб.: 1844 ноябрь 7, 9, 10, 13, 15, 17, 20, 23, 27, дек. 1, 5, 11, 15, 19, 21, 27, 28, 29, 30; 1845 янв. 12, 18, 24, 29, февр. 9, 22, апр. 23, 27, май 25, июнь 22, окт. 3, ноябрь 28.

М.: 1844 дек. 8, 12; 1845 янв. 8, февр. 8, июль 15, сент. 16.

Герцогиня и паж. Комедия в 3 д. А.-Н. Бери (La duchesse et le page). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 окт. 12, 21.

Герцогская корона, или Любовь и честолюбие. Комедия в 2 д. Коломба (Т. Перно де Коломбея) (Duchesse). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 ноябрь 15, 17.

Гильом и Лоретта, или Возвращение Станислава. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1833 янв. 27.

Глупому сыну не в помощь богатство. Комедия-водевиль в 1 д. М.-Ж. Жан-тиля де Шаваньяка и М.-А. Дезожье (Le petit enfant prodigue). Пер. с франц. М. А. О. [Офросимова?].

Пб.: 1826 ноябрь 22, 28.

Глупость, или Тщетная предосторожность — см. Шалость, или Тщетная предосторожность.

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; 1830 янв. 9; 1833 дек. 13, 17; 1834 янв. 1, 21, июль 13, авг. 31 (утро), ноябрь 2; 1835 янв. 4, февр. 15; 1836 февр. 6; 1837 ноябрь 8, 18, 28, дек. 27; 1838 февр. 13; 1842 февр. 9, 25.

М.: 1814 окт. 29; 1827 янв. 30, июль 24, окт. 28, дек. 31; 1829 янв. 2, февр. 23 (утро), окт. 22; 1830 янв. 2, февр. 3, 16; 1834 март 4; 1838 сент. 18.

Говорить правду, потерять дружбу. Комедия в 1 д. П. Мариво (Les sincères). Пер. с франц. П. А. Катенина. Изд.— «Булет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра», Спб., 1829.

Пб.: 1826 дек. 13, 17; 1829 янв. 29; 1840 июль 2, 15.

Говорун. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Л. Буасси «Le babillard». Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 май 7; 1826 сент. 16, окт. 12; 1827 май 6, сент. 19, ноябрь 15, дек. 13; 1829 янв. 3, окт. 31; 1836 сент. 21, окт. 1.

М.: 1817 дек. 28; 1826 окт. 3, ноябрь 2; 1827 янв. 24, окт. 7; 1830 апр. 14; 1832 сент. 19; 1835 янв. 4.

Год после свадьбы, или Очень счастлива. Водевиль в 1 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и И. Леру (Trop heureuse, ou Un jeune ménage). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 авг. 23, 26.

Голубой ток. Комедия в 1 д. А. Дюпена и Ф.-Ф. Дюмануара (La toque bleu). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 5.

Пб.: 1839 апр. 12, 14, 17, 25, май 7, окт. 3, дек. 19; 1840 июнь 27, сент. 1, 16;
1841 авг. 19, окт. 24; 1844 июнь 4.
М.: 1845 апр. 30, май 3, 14, 27, июль 30.

Горбуны в модной лавке. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 дек. 14, 16; 1828 февр. 5, июль 8; 1844 апр. 12, 16.
М.: 1825 ноябрь 19; 1829 окт. 24.

Горе без ума. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 май 25, 29, июнь 4, 9, 12, 18, 26, окт. 9, 15, ноябрь 4, дек. 4; 1832
май 31.
М.: 1831 окт. 16; 1834 ноябрь 13, 16, 23.

Горе от тещи, или Женись да оглядывайся. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1835.

Пб.: 1835 янв. 30, февр. 1, 8, 10, 14 (утро), апр. 17, май 21, июнь 9, июль 12,
авг. 31, окт. 11, ноябрь 14, дек. 20; 1836 февр. 5, апр. 8, май 10, 29, июль
26, сент. 1, 17, ноябрь 27; 1837 янв. 19; февр. 22, май 18, окт. 3, 25, дек. 7;
1838 июль 12, сент. 8; 1839 янв. 6, авг. 17.
М.: 1835 апр. 26, май 21.

Горе от ума. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова. Изд.— М., 1833.

Пб.: Сцена из 1-го д.: 1829 дек. 2, 5, 11. 3-е д.— Московский бал: 1830 февр. 5,
8, 11, май 4, 12, 19. 3-е и 4-е д.— Московский бал и Разъезд после бала:
1830 июнь 16, 20, 25, авг. 30, сент. 4, 16, окт. 28, ноябрь 13, 21, 25, 30,
дек. 9, 16, 30. Сцена из 1-го д., Московский бал и Разъезд после бала:
1830 окт. 9, 21; 1831 янв. 8, 15.

1831 янв. 26, 30, февр. 2, 5, 9, 16, 19, 26, 28, май 8, 28, июнь 23, окт. 9, 15,
27, ноябрь 19; 1832 янв. 13, 20, февр. 11, 21, май 6, 25, июнь 3, июль 3,
авг. 16, окт. 21; 1833 янв. 8, февр. 1, 12, апр. 20, июль 27, сент. 13, но-
ябрь 7, 23; 1834 янв. 10, март 1, май 11, июнь 18, июль 18, сент. 28, но-
ябрь 6, дек. 5, 13, 27; 1835 февр. 12, апр. 23, июнь 19, июль 16, авг. 18,
сент. 11, окт. 30, дек. 11; 1836 май 24, авг. 17, ноябрь 25; 1837 янв. 27,
февр. 22 (утро), окт. 17, ноябрь 16; 1838 янв. 12; 1839 июнь 26 (2-е и
3-е д.), 28 (2-е и 3-е д.); 1841 янв. 16, 19, 26, февр. 5, окт. 22, ноябрь 20;
1842 дек. 3, 26; 1843 янв. 26, февр. 18, май 6, сент. 28; 1844 янв. 1, 22,
февр. 3, апр. 28, май 19, окт. 22, июль 3, сент. 11, 17, 25, окт. 11, 16, 27; 1845
февр. 24 (утро), авг. 26, окт. 30.

М.: Сцена из 1-го д.: 1830 янв. 31. 3-е д.— Московский бал: 1830 май 23, 30,
июль 11. 3-е и 4-е д.— Московский бал и Разъезд после бала: 1831 февр. 25
(утро), март 1 (утро).

1831 ноябрь 27, дек. 22; 1832 янв. 4, 26, февр. 9, 14 (утро), 18, апр. 21, 28,
июль 4, сент. 27, окт. 25, дек. 14; 1833 янв. 4, апр. 28, июнь 9, сент. 21,
ноябрь 9; 1834 май 2, сент. 4, дек. 31; 1835 июнь 21, июль 19, авг. 25,
окт. 29, дек. 31; 1836 февр. 3, май 5, авг. 23, окт. 27, ноябрь 3, дек. 7;
1837 янв. 31, февр. 17, окт. 3, ноябрь 9, дек. 22; 1838 февр. 1, май 27,
авг. 22; 1839 янв. 15, июнь 30, июль 30; 1840 авг. 30, ноябрь 11; 1841
июнь 29, сент. 21; 1842 ноябрь 2; 1843 янв. 15, авг. 27, сент. 26; 1844
янв. 20, апр. 27, май 9 (3-е и 4-е д.), 29 (3-е и 4-е д.), июль 17 (3-е и
4-е д.), авг. 25, ноябрь 8, дек. 28; 1845 янв. 29, февр. 23, июль 2, 5 (3-е д.),
окт. 2, ноябрь 2.

Городская почта, или Вечеринка у заимодавца. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Подражание комедии Э. Скриба и Ж. Делавиня «L'avare en goguettes». Изд. под назв. «По городской почте, или Вечеринка у заимодавца».— Театр П. И. Григорьева, т. 4, Спб.— М., 1869.

Пб.: 1839 апр. 24, 27.
М.: 1845 ноябрь 14, 22.

Городские слухи, или Сцены из современной жизни москвичей. Комедия в 1 д. М. Н. Загоскина. Изд.— «Москва и москвичи. Записки Богдана Ильича Бельского, издаваемые М. Н. Загоскиным», Выход второй, М., 1844.

Пб.: 1844 окт. 31, ноябрь 2, 6.
М.: 1845 сент. 24, ноябрь 7, 28.

Г-н Богатонов, или Провинциал в столице. Комедия в 5 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 июнь 27; 1827 янв. 18, май 15; 1828 июнь 3, июль 15; 1831 окт. 16.
М.: 1818 янв. 17; 1827 июль 11, окт. 21; 1829 авг. 23; 1843 янв. 2.

Господин Дюрозо, или Куда дунет, туда и гнется. Водевиль в 1 д. Н. Бразье и П.-Ф.-А. Кармуша (Monsieur Duroseau, ou L'homme flexible). Пер. с франц. Н. К. Милославского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 янв. 18.

Господин Пик-Асьет, или Сытый голодного не разумеет. Водевиль в 1 д. М. Теолопа, Ф.-В.-А. Дартуа и Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) (Monsieur Pique-assiette). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Рукопись ЛТБ; рукопись МТ под назв. «Господин Пик-Асьет, или Новый искатель обедов».

Пб.: 1836 авг. 20, 24, сент. 1.

Господин слуга, или Игра счастья. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1830.

М.: 1829 май 16; 1833 янв. 17, май 30, июнь 15.

Гостеприимство русского барина. Национальный водевиль в 2 д. С. И. Висковатова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1828 авг. 22.

Гостиница, или Средство жить без денег. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 окт. 26, ноябрь 1.

Гость не вовремя, или Мещанский обед. Шуточный водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1828 окт. 11, 15.

Гостья-покойница, или Женатый жених. Интермедия-водевиль в 1 д. с танцами П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 авг. 20, 24.

Государь избавитель, или Бедный сирота. Русская драматическая быль в 3 д. Д. А. Горева (Тарасенкова). Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 12.

Пб.: 1843 ноябрь 30, дек. 2, 8.

Граф Вальтрон, или Военная подчиненность. Драма в 5 д. П. А. Плавильщикова. Содержание взято из драмы Г.-Ф. Меллера «Der Graf von Waltron, oder Die Subordination». Изд.— Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 3, Спб., 1816.

М.: 1796 февр. 11; 1829 окт. 24, ноябрь 13.

Граф-литограф, или Честолюбивая штопальщица. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 11—12. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 янв. 17, 23.

М.: 1839 ноябрь 10, дек. 10; 1840 фев. 15.

Графиня-поселянка, или Медовый месяц. Комедия в 2 д. Э. Скриба, Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (La lune de miel). Пер. с франц. К. Н. Баранова. Изд.— М., 1834.

М.: 1832 май 20, июнь 7.

Гризельда. (Предст. в Москве под назв. «Гризельда и Парсиваль».) Трагедия в 5 д. Ф. Гальма (Griseldis). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 7.

Пб.: 1840 июнь 17, 23, 28, сент. 11, окт. 24, 30, ноябрь 17, дек. 1; 1841 янв. 8, фев. 5, июнь 6, ноябрь 13.

М.: 1841 апр. 25, май 6, сент. 4.

Гроза, или Три условия. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1827 апр. 20, 29.

Громкая слава жене не нужна. Комедия в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 2, Спб.— М., 1870.
Пб.: 1840 окт. 25, 28, ноябрь 5.

Гувернер в хлопотах, или И на мудреца довольно бывает простоты. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le précepteur dans l'embaras). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1824 сент. 1; 1826 окт. 5.

Гуенот. Комедия в 3 д. Пер. с франц. Г. П. драмы-водевиля в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (La grande dame). (Предст. в России франц. труппой под назв. «M-me Sauve et M-me de Nangis».) Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1839 июнь 7, 9.

Гусар-невеста, или Ломбардные билеты. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. М. А. Яковлева. Изд. под назв. «Гусар-невеста», Спб., 1827.
Пб.: 1826 окт. 31, ноябрь 14.

Гусар Фельзгейма. Комедия-водевиль в 3 д. Ш.-Д. Дюпети, Т.-Ф. Вильнева и А.-В. Сент-Илера (Le hussard de Felsheim), взятая из романа Ш.-А.-Г. Пиго-Лебрена «Les barons de Felsheim». Пер. с франц. А. И. Шлихтера. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1828 сент. 28.

Гусарская стоянка, или Еще подмосковные проказы. Комедия-водевиль в 1 д. В. И. Орлова. Изд. под назв. «Гусарская стоянка, или Плата тою же монетою», Спб., 1836.

Пб.: 1835 дек. 30; 1836 янв. 2, 6, 15, 19, 22, 26, февр. 3, 7 (утро), 9 (утро), апр. 26, май 24, июль 5, авг. 30, сент. 22, окт. 23, ноябрь 4, дек. 1; 1837 янв. 12, 29, февр. 19, 27 (утро), май 10, июнь 9, окт. 1, 12; 1838 янв. 4, окт. 4; 1839 янв. 28, сент. 3, окт. 30, дек. 1; 1840 сент. 27; 1841 янв. 4, февр. 5; 1842 дек. 9, 11; 1844 май 10.

М.: 1837 май 14, 18, июль 2, авг. 20, окт. 24; 1838 апр. 13, июль 15, сент. 8, окт. 25; 1839 янв. 22, апр. 16, май 21, июль 21, сент. 7, окт. 29, ноябрь 28; 1840 окт. 29; 1841 июль 18, окт. 14; 1842 янв. 13, июнь 19, июль 27; 1843 февр. 19 (утро), июнь 25; 1844 янв. 13, июнь 19, ноябрь 24.

Гусман д'Альфараши, или Голь хитра на выдумки. Водевиль в 2 д. А. Дюпена и Э. Скриба (Gusman d'Alfarache). Пер. с франц. А. Л. Неваховича. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1829 ноябрь 25, 27.

Гусситы 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; 1833 окт. 9, 17; 1834 ноябрь 1.
М.: 1807 сент. 22; 1827 сент. 9; 1831 авг. 16.

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.

М.: 1829 февр. 7.

Давид Кленгор, шут Марии Стюарт. Драма в 3 д. П. П. Каменского. Изд.— «Русский вестник», 1843, № 7—9.
Пб.: 1844 ноябрь 7, 9, 10, 13, 15, 17, 27.

Давид Теньер, живописец. Анекдотическая комедия-водевиль в 1 д. Н. В. Сушкова и П. А. Корсакова. Изд.— «Драматический альбом», М., 1850.
М.: 1832 февр. 5, 8, май 3, сент. 16, ноябрь 8, дек. 27; 1833 ноябрь 19; 1834 февр. 14, сент. 27, окт. 11, ноябрь 6; 1835 дек. 18; 1840 окт. 18; 1845 ноябрь 16, дек. 4.

Дамский доктор. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le médecin des dames). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Спб., 1836.
Пб.: 1837 февр. 2.
М.: 1836 окт. 30.

Дамский тайный советник. (Предст. в Москве под назв. «Зеркало, или Дамский тайный советник».) Комедия в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Спб., 1838.
Пб.: 1838 июль 4, 8.
М.: 1837 дек. 29; 1838 янв. 6.

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; 1827 янв. 10, апр. 19, июнь 22, окт. 11, дек. 28; 1828 июнь 22, окт. 16; 1829 июль 11; 1830 янв. 28; 1837 май 30.
М.: 1824 май 23; 1826 сент. 6, 20, ноябрь 8, дек. 8; 1827 февр. 3, июнь 6, июль 22, сент. 5; 1828 янв. 19, апр. 2, авг. 17; 1829 янв. 21, февр. 12, сент. 12, ноябрь 7; 1830 окт. 19, 26; 1832 июнь 24; 1833 июль 20; 1834 янв. 14, июль 1; 1844 июнь 19.

Два венца. Комедия в 1 д. Э. Моро (Les deux couronnes). Пер. с франц. А. А. Жандра. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 окт. 2, 4.

Два вора. Комическая опера в 1 д. (Les deux voleurs). Текст А. Левена и Бренсвика (Л. Лери). Пер. с франц. П. С. Федорова. Музыка Л. В. Маурера. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1842 ноябрь 19, 21, 23, 29.

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; 1829 апр. 24, май 3.

Два гусара, или Жених в халате. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1829 июнь 7, 10, 26.

Два купца и два отца. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи (Moïroud et compagnie). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 7.
Пб.: 1837 июль 26, 30; 1841 янв. 31, февр. 3 (утро), 6 (утро), 9, апр. 6, 20, июнь 8, 24, окт. 9, дек. 2, 8; 1842 янв. 13, февр. 21, июнь 21, июль 7, дек. 1; 1843 янв. 25, авг. 17, сент. 19; 1844 февр. 2, апр. 9, май 2, 29, окт. 24; 1845 июнь 17, дек. 9.
М.: 1837 янв. 15, 18; 1838 окт. 27, 30; 1841 сент. 19, ноябрь 30; 1842 июль 13; 1843 янв. 18, июль 11, 15, 16, сент. 7; 1844 янв. 31, июль 24.

Два мнения. Комедия в 4 д. Э. Бауернфельда (Bürgerlich und romantisch). Пер. с нем. Я. К. Грабенова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1837 апр. 28, май 12, авг. 25.

Два мужа. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Les deux maris, ou Monsieur Rigaud). Переделка с франц. А. И. Булгакова. Изд.— Спб., 1834.
Пб.: 1833 май 29, июнь 2, 5, 8, 13, окт. 18, ноябрь 12; 1834 янв. 12, март 1, сент. 27; 1835 янв. 11.

Два мужа. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Les deux maris, ou Monsieur Rigaud). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 4, М., 1836.
Пб.: 1843 май 27, июнь 20, июль 4, ноябрь 17, дек. 9, 30; 1844 янв. 14, сент. 10; 1845 янв. 21, апр. 24, май 13, июль 27, авг. 31, окт. 19.
М.: 1831 окт. 30; 1832 янв. 27, февр. 20 (утро), апр. 22, окт. 11; 1833 сент. 28; 1834 ноябрь 11; 1835 февр. 12, сент. 3; 1836 сент. 22; 1837 янв. 31, сент. 21;

1838 янв. 31, сент. 22; 1839 сент. 21; 1840 ноябрь 27; 1841 янв. 9, 28; 1842 янв. 2; 1843 янв. 11, февр. 21, июль 11, 18, авг. 22.

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; 1826 сент. 17.

М.: 1825 сент. 10; 1826 окт. 19, 29; 1827 дек. 20; 1831 сент. 9.

Два слепца голедские. Комическая опера в 1 д. (Les deux aveugles de Toulède). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. З. Буринского. Музыка Э.-Н. Мёгюля. Изд.— М., 1811.

М.: 1807 ноябрь 14; 1834 окт. 25.

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. Далейка. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1809 ноябрь 22; 1826 дек. 16; 1827 ноябрь 4, 29; 1828 май 25, июль 29; 1830 янв. 31, май 15, сент. 3; 1834 июль 23, авг. 17, окт. 16, ноябрь 4, 23, дек. 2; 1835 ноябрь 1, 14; 1836 апр. 10.

М.: 1811 ноябрь 23; 1826 ноябрь 10; 1827 дек. 7; 1830 июль 30, сент. 26; 1831 окт. 7; 1836 июнь 9.

Два способа. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Матона (Les deux manières). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 ноябрь 9, 11.

Два сына, или Немой из Ингувиля. Мелодрама в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буффе (Le muet d'Ingouville). Пер. Р. М. Зотова с нем. перевода. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 авг. 31, сент. 4.

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; 1826 сент. 28, ноябрь 30; 1827 янв. 10, сент. 7; 1828 июнь 1, 12; 1829 май 14; 1833 ноябрь 13, 17, дек. 26; 1837 июль 6, сент. 23.

М.: 1821 сент. 2; 1826 сент. 1; 1828 апр. 12; 1829 окт. 10, дек. 11; 1830 окт. 5; 1831 май 17, июль 28; 1832 апр. 24; 1834 янв. 28, дек. 12; 1835 ноябрь 27; 1842 янв. 13.

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; 1827 май 13, июль 31, окт. 14; 1828 янв. 15, 28, апр. 2, июнь 24; 1829 май 21; 1837 июль 6, окт. 8; 1838 июль 28.

М.: 1823 май 4; 1826 окт. 25; 1827 июль 29, авг. 19; 1828 окт. 25; 1830 окт. 8.

Два Эдмонда. Водевиль в 1 д. П.-И. Барре, Ж.-Б. Раде и Ф.-Г. Дефонтена (Les deux Edmond). Переделка с франц. Девятого (И. А. Аничкова). Изд.— М., 1837.

Пб.: 1837 сент. 7, 10.

М.: 1837 февр. 5, 15, июнь 21.

Двадцатилетний опекун. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П. Вермона (Э. Гино) (Un tuteur de vingt ans). Пер. с франц. И. А. Аничкова. Изд.— «Драматический альбом для любителей театра». М., 1846.

М.: 1845 ноябрь 5, 8, 16.

20, 40, 100. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Эт. Араго (Brelan de Troupiers). Пер. с франц. Н. П. Беккера и Д. Т. Ленского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1844 ноябрь 15, 23, дек. 4; 1845 янв. 11.

Двадцать шестое августа, или Угадай, не скажу. Шутка-пословица в 1 д. А. А. Шаховского с шарадою в лицах, куплетами, песнями, танцами. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 май 11, 18, июнь 26.

Две женщины, или Средство выходить замуж. Комедия в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1843 янв. 20, 22, 25, апр. 29.

Две женщины против одного мужчины, или Одного вывели — другого провели. (Предст. в Москве под назв. «Две женщины против одного мужчины, или Его не проведешь».) Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Бренсвика (Л. Лери) (Deux femmes contre un homme). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 4.

Пб.: 1835 дек. 16, 18, 22, 29; 1836, янв. 1, 12, 29, май 1, окт. 8, 16, 27, ноябрь 11, дек. 1, 11; 1837 янв. 1, 21, февр. 1, май 10, июнь 23, июль 2, авг. 25, ноябрь 5, дек. 17; 1838 июль 31, ноябрь 6; 1839 июль 30, авг. 16, 27, сент. 4, 28, окт. 22, дек. 15; 1840 янв. 27, февр. 25, июль 28; 1841 янв. 19, авг. 20, ноябрь 11, 28; 1842 февр. 13, дек. 20; 1843 янв. 6, февр. 15 (утро); 1844 янв. 2.

М.: 1836 июль 17, 19, сент. 18; 1837 май 21.

Две жизни, или Не все то золото, что блестит. Комедия в 3 д. М. Ансело. Пер. с франц. П. С. Федорова.

Пб.: 1841 сент. 1, 5.

Две записки, или Без вины виноват. Опера-водевиль в 1 д. А. И. Писарева. Переделка с франц. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 май 25, ноябрь 14; 1828 апр. 6, май 18; 1829 апр. 25, сент. 9, окт. 16; 1830 янв. 28, апр. 21, июнь 12, ноябрь 18; 1831 янв. 15, дек. 11, 29; 1832 сент. 18; 1833 февр. 3, июнь 15, дек. 10; 1834 февр. 1; 1837 апр. 25, май 6, сент. 15, окт. 28, дек. 9.

М.: 1827 янв. 27, апр. 13; 1829 ноябрь 19, 25, дек. 18; 1831 окт. 2; 1832 май 20; 1833 ноябрь 22.

Две кормилицы. Фарс-водевиль в 1 д. Взят с франц. Д. Т. Ленским. Музыка из русских народных песен. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 8. М.: 1840 дек. 20, 22.

Две Маргариты. Водевиль в 3 д. Л. Галеви и Э. Жема (Le chevreuil, ou Le fermier anglais). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 сент. 29, окт. 6, 11, 18, 27, 30, дек. 20; 1833 февр. 11, май 4, окт. 2; 1834 янв. 4, 24, июль 5, ноябрь 23; 1835 авг. 20, окт. 20; 1836 февр. 7, ноябрь 20, дек. 29; 1837 июль 13, окт. 6.

М.: 1833 апр. 24; 1838 июнь 3, сент. 9.

Две невесты. Комедия в 1 д. А. Боплана и Э. Монне (Deux filles à marier). Пер. с франц. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 6.

Пб.: 1845 май 11, 15, 18, 21, 29, июнь 10, июль 16, сент. 7.

М.: 1845 сент. 17, окт. 10.

Две недели воздержания, или Тайны. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Les deux secrets). Пер. с франц. В. Г. Рукопись ЛТБ. М.: 1834 окт. 26, 29, ноябрь 27.

Две станции. Водевиль в 2 отд. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 июнь 19, 23, 29.

Две тайны, или Испытание. Комедия в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Les deux secrets). Пер. с франц. В. Б. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 ноябрь 28, дек. 1, 8; 1833 янв. 3, май 12.

Двое за четвертых, или Ревность и шутка. Комедия в 1 д. М. Дьелафуа (Défiance et malice, ou Le grêté rendu). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1827.

Пб.: 1827 янв. 31, апр. 29, июль 1 (утро), ноябрь 1; 1828 июнь 22; 1829 янв. 10, февр. 24 (утро), сент. 12, окт. 11, дек. 30; 1830 янв. 30; 1831 февр. 6; 1835 дек. 27; 1836 янв. 1, 10, 26, февр. 9, апр. 5, 24, май 12, июнь 17, июль 22, авг. 30, окт. 28; 1837 февр. 15.

М.: 1836 ноябрь 17, 26; 1837 янв. 18; 1838 май 10.

Двое слепых в Толедо. Опера в 1 д. (Les deux aveugles de Tolède). Текст Б.-Ж. Марсолле. Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Музыка Э.-Н. Мегюля.

Пб.: 1808 февр. 7; 1832 сент. 5, 8.

Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. Романтическая драма в 2 частях А. А. Шаховского, разделенная на 5 суток, в прозе и стихах старинным русским размером, с хорами, святочными играми и плясками. Изд.—Спб., 1836.

Пб.: 1832 окт. 24, 28, ноябрь 15, 30, дек. 14; 1833 янв. 10, 27, февр. 9, апр. 25, июль 12, 23, сент. 26, окт. 21, ноябрь 29, дек. 31; 1834 февр. 4, март 4, сент. 2; 1835 февр. 17, дек. 29; 1836 янв. 12, февр. 9, дек. 28; 1837 янв. 3, 17, февр. 16, 26, ноябрь 17, 21, 30, дек. 19, 31; 1838 янв. 30, февр. 10, сент. 11, ноябрь 6, дек. 31; 1839 янв. 15, февр. 2, ноябрь 5, дек. 10; 1840 дек. 31; 1841 июнь 22, окт. 16; 1842 янв. 14, апр. 28; 1845 июнь 11, 18, сент. 9.

М.: 1833 янв. 20, 24, февр. 3, 7, 10 (утро), апр. 11, май 7, июнь 22 (3-е и 4-е д.), сент. 5, ноябрь 12, дек. 27; 1834 февр. 27, май 6, июль 8 (3-е и 4-е д.), авг. 16, дек. 16; 1835 февр. 10, ноябрь 3; 1836 февр. 5, сент. 6, 27, дек. 30; 1837 дек. 14; 1838 сент. 4; 1839 февр. 5 (утро); 1840 янв. 1, окт. 20; 1842 янв. 4; 1843 янв. 1, сент. 10; 1844 февр. 2, ноябрь 5.

Двуногая лисица. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Сюжет заимствован из сказки Ж. Лафонтена. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 ноябрь 23, дек. 9.

Дебютант, или Страсть к театру. Комедия в 1 д. Ш. Денуайе (Je serais comédien). Пер. с франц. А. И. Булгакова. Изд.—Спб., 1836.

Пб.: 1834 дек. 20, 28; 1835 янв. 3, 11, февр. 3, 15 (утро), май 31, авг. 21, окт. 3, 25, дек. 18, 22; 1836 янв. 17, май 1, окт. 23; 1844 апр. 21.

Девушка-отшельница, или Следствия войны. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф. Корню (La chanoinesse). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд. в кн.: Григорьев П. И. Девушка-отшельница. Славин А. П. Два рода безумия. Спб., 1846.

Пб.: 1838 окт. 26, 31, ноябрь 3, 8, 23, дек. 22; 1839 янв. 30, февр. 1, апр. 13, май 11, сент. 7, 10, 29, дек. 15, 31; 1840 февр. 15, 25, май 10, сент. 27, дек. 6; 1841 февр. 8, июль 4, 13, сент. 16, дек. 31; 1842 февр. 8, июнь 21; 1843 янв. 1, авг. 27, ноябрь 17, дек. 31; 1844 апр. 19, июнь 5; 1845 июль 4.

М.: 1840 окт. 11, 24; 1842 июль 30, авг. 24, сент. 4; 1843 февр. 2, май 24, сент. 21; 1845 май 10, дек. 31.

Девушкин, 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; 1826 сент. 24, дек. 27; 1827 янв. 18, июнь 26; 1837 апр. 24, 29. М.: 1811 май 31; 1827 дек. 15, 19; 1831 июнь 11; 1834 авг. 26.

Девкалионов потоп, или Меркурий предъявитель. Водевиль-балет в 1 д. А. А. Шаховского в разномерных и вольных стихах, с машинами, наведением всего театра, разнородными плясками, с музыкой, составленной из народных песен. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.—«Карманная книжка для любителей русской старины и словесности на 1829 год», Спб., 1829.

Пб.: 1829 янв. 28, 30, февр. 12, 24; 1832 янв. 27, февр. 1.

М.: 1829 янв. 31, февр. 3.

Девочка-лунарик, или Кто впросак не попадался. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 сент. 1, 4.

Девушка-гусар. Водевиль в 1 д. Ф. А. Конп. Переделка с франц. водевиля Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Э. Монне «Le capitaine Roland». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1836 ноябрь 16, 19, 24, 27, дек. 6, 15; 1837 янв. 7, 15, 27, февр. 10, 17, апр. 26, май 27, июль 18, окт. 8, 29, ноябрь 26, дек. 31; 1838 февр. 10, 12, июнь 24, окт. 2, ноябрь 28; 1839 янв. 11, 27, апр. 11, май 11, сент. 8, ноябрь 24; 1840 апр. 26, сент. 20; 1841 янв. 28.

М.: 1837 февр. 19, 23, июль 11; 1838 май 8, сент. 16; 1840 июль 14; 1841 янв. 14, ноябрь 4; 1842 янв. 18; 1843 июнь 4.

Девушка-жених, или Невозможный брак. Комедия-водевиль в 2 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского (?).

М.: 1831 ноябрь 18.

Девушка-лунатик, или Доктор-магнетизер. Комедия в 1 д. Пер. с франц.

М.: 1840 май 3, 6, июнь 11.

Девушка-моряк, или Сваха в новом роде. Шутка-водевиль в 1 д. Т. и Б. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 3. Прилож. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1845 дек. 7, 10, 12, 14, 16, 29.

Девушка-разбойник. Опера-водевиль в 2 д. (La demoiselle brigand). Переделка с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 янв. 11, май 3, 22.

Девушка-рекрут. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. И. А. Аничкова. Изд.— М., 1837.

М.: 1837 окт. 29, ноябрь 7.

Девушка себе на уме. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 4, Спб.— М., 1869.

Пб.: 1837 окт. 21, ноябрь 29; 1838 янв. 11.

М.: 1838 янв. 28, февр. 13; 1839 май 19.

900.000 злотых, или Тот, да не тот. Интермедия-водевиль в 2 карт. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1840.

Пб.: 1838 окт. 26, 31, ноябрь 25.

М.: 1840 ноябрь 22, 25.

Дедушка-жених. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le bon rара, ou La proposition de mariage). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1830.

М.: 1829 май 2; 1831 апр. 29.

Дедушка и внучек. Драма-водевиль в 2 д. Взята с франц. П. А. Коровкиным. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 1.

Пб.: 1839 дек. 8, 11, 13, 17.

Дедушка Назар Андреич. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le bon rара, ou La proposition de mariage). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9.

Пб.: 1842 июнь 9, 14, 23, авг. 23, окт. 4, дек. 7; 1843 окт. 7; 1845 июль 6, сент. 7.

М.: 1842 ноябрь 23, 30.

Дедушка русского флота. Историческая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 ноябрь 9, 11, 16, 18, 21, 23, 25, 28, дек. 2, 6, 8, 12, 15, 20, 29; 1839 янв. 3, 9, 13, 16, 19, 24, 30, февр. 1, 3 (утро), апр. 2, 13, 27, май 9, июнь 22, июль 14, 28, окт. 29, дек. 6; 1840 февр. 19, июнь 25, авг. 30, ноябрь 20; 1841 янв. 30, июнь 24, дек. 6; 1842 янв. 11, окт. 15; 1843 апр. 21, ноябрь 9, 24, дек. 28; 1844 апр. 17, июнь 25, авг. 22, ноябрь 20; 1845 ноябрь 28.

М.: 1839 янв. 13, 16, 22, февр. 3, апр. 23, май 21, июнь 25, авг. 22, сент. 7, окт. 22; 1840 февр. 4, 19, июнь 18, авг. 25, сент. 10; 1841 янв. 14, авг. 22; 1842 февр. 25 (утро), июнь 23; 1843 февр. 19 (утро), дек. 6; 1844 авг. 22, дек. 6; 1845 июнь 25.

Дедушкины попугаи. Водевиль в 1 д. Перделка Н. А. Перепельским (Н. А. Некрасовым) водевиля Н. И. Хмельницкого «Бабушкины попугаи». Изд.— Некрасов П. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 4, М., 1950.
Пб.: 1841 дек. 1, 4, 9, 14; 1842 янв. 1, 14, февр. 9.

Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр. Драма в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с франц. И. И. Панаева. Изд. под назв. «Отелло, венецианский мавр», Спб., 1836.

Пб.: 1836 дек. 21, 26; 1837 янв. 4, 13, февр. 1, авг. 24, ноябрь 9; 1839 апр. 21; 1844 сент. 6, 15, 21, ноябрь 1.

М.: 1837 май 14, 18, ноябрь 21, дек. 8; 1838 май 8, окт. 4, ноябрь 30; 1839 сент. 26, окт. 10; 1844 окт. 15, 20, дек. 11.

Дезертер, или Тоска по отчизне. Опера-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le mal du pays, ou La batelière de Brientz). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 3, М., 1836.

Пб.: 1832 окт. 3, 7; 1833 май 3, 10, июнь 22, окт. 3; 1834 февр. 9, май 28, июль 12, окт. 28; 1835 июнь 21, дек. 9, 12, 31; 1836 янв. 24, ноябрь 12, 18, дек. 29; 1837 февр. 26, июль 28, ноябрь 3, 25; 1838 июль 31; 1839 июль 28; 1840 февр. 16; 1842 авг. 17, 26, ноябрь 4, дек. 2; 1843 янв. 31; 1844 июль 14.

М.: 1832 май 12, 23, авг. 18, сент. 4, ноябрь 3; 1833 февр. 8, апр. 14, сент. 1, дек. 14; 1834 февр. 26, окт. 18; 1835 февр. 15, июль 1, сент. 12; 1836 сент. 29; 1837 янв. 12, ноябрь 22; 1838 авг. 23, сент. 18; 1839 апр. 7, июнь 18; 1840 авг. 16, сент. 10; 1841 июнь 8, сент. 22; 1842 июль 26, авг. 17, сент. 4; 1843 авг. 22; 1844 июль 24, сент. 24; 1845 апр. 27.

Деловой человек, или Дело в шляпе. Комедия в 1 д. с куплетами Ф. А. Кони. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 6.

Пб.: 1840 май 31, июнь 13, 16, июль 16, 19, сент. 4, окт. 6, ноябрь 5; 1841 янв. 3, февр. 4, июль 28; 1842 дек. 2; 1845 дек. 23.

М.: 1840 окт. 4.

Демокрит и Гераклит, или Философы на Песках. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 11.

Пб.: 1843 окт. 26, 28, 29, ноябрь 1, 2, 4, 5, 8, 10, 12, дек. 23; 1844 янв. 20, апр. 28.

М.: 1843 ноябрь 19, 22, дек. 8; 1844 янв. 18, авг. 21, дек. 11; 1845 февр. 13.

День падения Миссолонги. Героическая драма в 3 д. Ж.-Ж. Озано (Le dernier jour de Missolonghi). Вольный пер. с франц. в стихах Ф. Ф. Кокоскина. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.

Пб.: 1840 дек. 9, 12, 15, 29.

М.: 1829 февр. 14, 19, 23, май 28, дек. 29; 1830 февр. 5, 12; 1831 май 3; 1832 июль 14.

День торжества и смертной казни, или Следствия мести и преступления. Драма в 3 д. Пер. с франц. Рукопись МТ.

М.: 1835 янв. 25, февр. 12.

Деньги, или Столичное житье. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ж.-Ф.-А. Баяра (Le budget d'un jeune ménage). Перделка с франц. П. С. Федорова. Музыка набрана и сочинена К. Н. Лядовым. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 1. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 ноябрь 7, 8, 14, 24, дек. 13, 22.

Деревенская простота. Комедия в 4 д. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 февр. 1, 9, 11 (утро), июнь 24, авг. 16, сент. 27; 1839 окт. 8, 18, дек. 26; 1840 февр. 15, сент. 26; 1841 февр. 1, сент. 22, дек. 29; 1842 дек. 20; 1843 июнь 27.

М.: 1843 февр. 13, 18 (утро), июнь 10; 1844 авг. 31.

Деревенские певичцы. Комическая опера в 2 д. (Le cantatrici villane). Текст пер. с итал. И. Виеном. Музыка В. Фьораванти.

Пб.: 1804 июль 6; 1831 окт. 11, 23, дек. 6; 1832 янв. 8, февр. 16, июнь 25, июль 7; 1833 янв. 6.

Деревенский доктор. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ш. Дюверье (Maugrice, ou Le médecin de sampragne). Пер. с франц. А. А. Жандра. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 11.

Пб.: 1840 окт. 2, 4, 8, 21, ноябрь 12; 1841 авг. 18.

М.: 1840 ноябрь 22, 25.

Деревенский поэт, или Любовь хитра на выдумки. Комедия в 3 д. Ф. Детуша (La fausse Agnès, ou Le poète sampragnard). Вольный пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1821 февр. 18; 1829 окт. 7, 13; 1830 янв. 1, апр. 23, июль 8.

М.: 1823 дек. 13; 1828 сент. 21; 1829 янв. 24; 1830 май 30; 1831 июнь 9; 1833 янв. 11.

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; 1835 дек. 9, 12, 15; 1836 янв. 21, 26.

Джарвис — страдалец чести. Драма в 2 д. Ш. Лафона (Jarvis l'honnête homme). Пер. с франц. П. Зубова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 сент. 10, 15.

М.: 1842 окт. 16; 1843 янв. 28.

Диадима, или Ричард медвежьей лапы. Историко-романтическая мелодрама в 4 д. Г. Куно (Das Diadem, oder Die Burg Engelhaus im Voemeralde). Пер. с нем. в вольных стихах и прозе Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 июль 13; 1826 ноябрь 2; 1827 сент. 25; 1833 ноябрь 22, 28.

Димитрий Донской. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 янв. 14; 1827 авг. 22, сент. 20; 1828 янв. 20, июль 13; 1829 февр. 22, окт. 4, дек. 6; 1830 ноябрь 20; 1831 ноябрь 20, дек. 6; 1832 дек. 6; 1833 апр. 13, дек. 6; 1835 дек. 6; 1837 сент. 13; 1838 сент. 13; 1839 сент. 13; 1842 окт. 19 (сцены).

М.: 1807 дек. 6; 1827 авг. 24; 1833 апр. 12, авг. 22, ноябрь 24; 1834 ноябрь 20; 1836 ноябрь 24; 1842 май 3.

Дипломат. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня (Le diplomate). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1828 июль 30, авг. 19.

Дипломат. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня (Le diplomate). Пер. с франц. Н. Ф. Павлова и С. П. Шевырева. Музыка аранжирована А. Н. Верстовским. Рукопись МТ.

М.: 1829 июль 21, 28, окт. 11.

Для чего? Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (Pourquoi?). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1834 февр. 16.

Днепровская русалка — см. *Русалка*.

Добрый гений. Трилогия-водевиль в 3 сценах Ш.-Д. Дюпети и П. Деланда (L'ange gardien). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 12.

Пб.: 1840 дек. 2, 5, 10; 1841 янв. 9, июнь 5.

М.: 1837 дек. 29.

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; 1827 апр. 19, июль 12, окт. 21, дек. 27.

Добрый малой. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1820.
М.: 1820 сент. 29; 1826 ноябрь 11; 1828 окт. 16; 1829 окт. 28, дек. 17, 20; 1830
январь 28.

Добрый малой. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина. Переложена стихами
В. А. Каратыгиним. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1828 окт. 17; 1829 январь 29, апр. 22, сент. 4; 1831 июнь 11, окт. 8; 1832
сент. 29, дек. 18.

Дом Аспенов. Трагедия в 5 д. В. Скотта (The House of Aspen). Пер. с англ.
Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1837 дек. 15.

Дом на Петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру. Водевил в 1 д. Н. Вожьена и П. Деланда (L'art de ne pas payer son terme, ou Avis aux propriétaires). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.—
«Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 2.
Пб.: 1838 апр. 25, май 1, 3, 6, 10, 12, 15, 17, 20, 25, 29, 31, июнь 15, июль 10,
12, 25, авг. 21, сент. 21, дек. 12; 1839 апр. 23, июнь 30, июль 17, 24, авг. 18,
ноябрь 6, дек. 26; 1843 январь 7, 26, апр. 20, июнь 14; 1844 дек. 3; 1845
апр. 30, май 18.
М.: 1839 окт. 13, 23, ноябрь 26, дек. 30; 1840 февр. 25, июнь 4, авг. 26; 1841
январь 8, февр. 7 (утро), сент. 2, 4, ноябрь 2, дек. 31; 1842 авг. 21.

Дом сумасшедших, или Странная свадьба. Опера-водевил в 1 д. Пер. с
франц. А. Н. Верстовским комедии-водевила М.-А. Дезожье и А.-Э. Валори
«Le mariage extravagant». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Спб., 1823.
Пб.: 1822 окт. 16, 22; 1826 сент. 23; 1827 январь 4, май 13, июль 21; 1828 апр. 9,
июль 6; 1829 январь 10, июль 31, сент. 12; 1830 февр. 16, май 20, дек. 30; 1833
январь 24; 1834 июль 5, 20, сент. 4, ноябрь 2; 1835 январь 23, февр. 15, но-
ябрь 17, дек. 13; 1836 январь 3, 17, май 27; 1837 февр. 28, сент. 6, окт. 1.
М.: 1823 февр. 22; 1826 дек. 29; 1827 июнь 22, ноябрь 1; 1833 май 12.

Дома ангел он с женой, в людях смотрит сатаной. Комедия в 3 д.
Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи (Le mari à la campagne, ou Rien de trop). Пер.
с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1844 окт. 3, 5.

Домашние обстоятельства, или Кредиторы взаперти. Водевил в 1 д. Пер. с
франц. А. Асенкова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1845 январь 9, 11, 15, 17, 19.

Домашний квартет, или В один день три жениха. Комедия в 1 д. Пер. с нем.
Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1828 июль 18.

Домашняя комедия. Водевил в 1 д. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 дек. 18, 20.

Домик холостяка, или Не рой другому яму, сам в нее попадешь. Комедия-
водевил в 2 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1843 ноябрь 23, 26.
М.: 1841 сент. 26, 29, окт. 14.

Доминик, или Беснующийся. Комедия в 3 д. Ж.-Б.-Р. д'Эпаньи и А. Дюпена
(Dominique, ou Le possédé). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1832 апр. 19, 26.

Домовой. Комедия-водевил в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Эт. Араго (Le démon de
la nuit). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1837 сент. 28, окт. 18; 1840 ноябрь 18.

Дон Карлос, инфант испанский. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Don Carlos,
Infant von Spanien). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.
Отрывок изд.— «Северные цветы на 1829 год», Спб., 1828.

Пб.: 1829 февр. 4, 7, 14, сент. 25, дек. 28; 1830 апр. 29, авг. 21; 1831 февр. 21, июнь 10, ноябрь 10; 1832 дек. 4; 1833 окт. 26; 1834 янв. 21; 1837 дек. 2. М.: 1830 янв. 3, 8.

Дон Ранудо де Колибрадос, или Что и честь, коли нечего есть. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из комедии А. Коцебу «Don Ranudo de Colibrados». Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 12. Пб.: 1833 апр. 10, 18, май 24, 28; 1840 ноябрь 7, 10, 15, 26; 1841 окт. 19. М.: 1834 февр. 16, 20.

Донна Диана. Комедия в 4 д. Переделка с нем. в стихах комедии в 3 д. К.-А. Веста «Donna Diana», являющейся переводом с исп. комедии А. Морето «El desden con el desden». Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1834 янв. 29, февр. 2.

Донна Луиза, инфанта португальская. Историческая драма в 5 д. в стихах Р. М. Зотова с хорами и танцами. Сюжет взят из повести Л. Рейбо. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1840 сент. 23, окт. 1.

Донна Серафина, или Портрет и подлинник. Комедия в 1 д. Ф. Сулье (La Serafina). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Пб.: 1838 окт. 26, 31.

Дочь адвоката, или Любовь отца и долг гражданина. Драма в 2 д. Переделка с франц. комедии-водевиля М. Ансело «Clémence, ou La fille de l'avocat». Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 3. Пб.: 1840 окт. 16, 29, ноябрь 21. М.: 1842 окт. 2, 5.

Дочь бургомистра. Оперетта-водевиль в 2 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Mina, ou La fille du bourgmestre). Пер. с франц. П. С. Федорова. Музыка К. Н. Лядова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1839 окт. 4, 6.

Дочь военного. Драма в 2 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и А.-О. Мейера (La fille d'un militaire). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1841 окт. 13, 15.

Дочь волшебного мира, или Ветюшник-миллионщик. Волшебнo-романтическое представление в 3 д. Ф. Раймунда (Das Mädchen aus der Feenwelt, oder Der Bauer als Millionär). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1830 дек. 4, 10; 1831 янв. 2, февр. 15, май 20, ноябрь 17; 1832 февр. 13, ноябрь 6; 1833 окт. 22.

Дочь вора. Водевиль в 1 д. М. Теолона и Стефена (С. Арну) (La fille d'un voleur). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1841 июнь 13, 20.

Дочь знаменитого артиста. Комедия-водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Шарля (Ш. де Ливри) (La fille de Dominique). Пер. с франц. Д. А. Шепелева. Изд.— Спб., 1834. Пб.: 1834 окт. 15.

Дочь Карла Смелого. Драма в 3 д. в стихах В. Р. Зотова. Сюжет заимствован из повести А. Ройе. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 2. Пб.: 1843 окт. 19, 21, 22, 27, 31, дек. 15; 1844 янв. 9, май 12, сент. 26; 1845 май 24. М.: 1844 апр. 12, май 2, июнь 12.

Дочь русского актера. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 3. Пб.: 1844 февр. 1 (утро), 2 (утро и вечер), 3, 4, 5 (утро), 6 (утро и вечер), апр. 2, 11, 18, 24, 26, май 16, июнь 4, 18, авг. 24, 28, сент. 15, окт. 1, 17, ноябрь 16, дек. 3, 13, 29; 1845 янв. 6, 22, февр. 5, 21, 25, апр. 30, авг. 19, 26, сент. 24, 25, 27, окт. 5, 15, 26, ноябрь 2, 20, дек. 20. М.: 1844 окт. 4, 10, 29, ноябрь 16; 1845 сент. 11.

Дочь скупого. Драма в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и П. Дюпора (La fille de l'avare) по роману О. де Бальзака «Eugénie Grandet». Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 ноябрь 4, 8, 13, 22, дек. 13; 1836 янв. 10, авг. 20, 24, сент. 7; 1837 янв. 19, февр. 28; 1839 янв. 26; 1840 окт. 13, 17.

М.: 1838 июль 15 (во 2-й раз), авг. 23, ноябрь 29; 1839 июль 7.

Дочь старости. Оригинальный водевиль в 1 д. К. Фалле. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 окт. 29, ноябрь 3.

Драгунская кровь, или Счастливый случай. Оригинальная комедия-водевиль в 2 отд. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 июль 16, 19.

Друг и любовник. Комедия в 2 д. Э. Скриба и Ж.-Ф.-А. Баяра (Le gardien). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 июнь 24, сент. 5.

Другой год брака, или Кто из них виноват? Комедия в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (La seconde année, ou A qui la faute?). Пер. с франц. Рукопись МТ.

М.: 1832 янв. 29, февр. 12.

Другой год, или Хорошо, что вовремя спохватился. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (La seconde année, ou A qui la faute?). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 дек. 14, 17; 1832 янв. 8.

Дружба вернее любви. Комедия-водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и М. Мишеля (Quand l'amour s'en va). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 ноябрь 14, 22, 29.

М.: 1845 май 18, 22, июль 6, 29, окт. 4.

Дружба женщин. Комедия в 1 д. Ж.-Б.-П. Лафитта (L'amitié des femmes). Пер. с франц. в стихах М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 10, 12.

Дружеская лотерея с угощением, или Необыкновенное происшествие в уездном городе. Фарс-водевиль в 2 отд. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 28, 30, дек. 7, 10, 17, 30; 1845 янв. 7, 21 февр. 19, 20, апр. 25, май 15.

М.: 1845 авг. 20, 24, 30, окт. 9, 21, дек. 2.

Друзья журналисты, или Нельзя без шарлатанства! Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Э. Мазера (Le charlatanisme). Переделка с франц. Л. Л. (В. С. Межевича) и П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 11.

Пб.: 1840 окт. 7, 9, 11.

Дух времени. Комедия-водевиль в 5 д. Э. Раупаха (Der Zeitgeist). Пер. с нем. А. Г. Ротчева и Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 июнь 14, 21, окт. 22; 1832 февр. 21 (утро).

Дуэлисты. Комедия в 5 д. в вольных стихах Н. В. Сушкова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1839 сент. 1.

Дуэль на Выборгской стороне. Водевиль в 1 д. Леона (Л. Галеви) и Э. Жема (Monsieur Mouffet, ou Le duel au 3-me étage). Переделка с франц. Н. М. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 дек. 14, 16, 27.

Дядюшка. Водевиль в 1 д. А. П. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 окт. 4, 6, 8.

Дядюшка-болтушка, или Дверь в капитальной стене. Водевиль в 1 д. Н. Акселя. Изд. в кн.: Аксель Н. Дядюшка-болтушка. Каратыгин П. Женский эгоизм, Спб., 1846.

Пб.: 1845 янв. 23, 31, февр. 2, 7, 9, 13, 19 (утро), 20 (утро), 22, 24 (утро), 25,

июнь 22, июль 11, 16, сент. 20, 25, 27, окт. 2, 5, 18, 30, ноябрь 14, 22, дек. 18.

М.: 1845 авг. 20, 24, сент. 16.

Дядюшкина тайна. Водевиль в 1 д. Ш. Варена (*Le secret de mon oncle*). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—«Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 4. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров». М.: 1837 дек. 29; 1838 янв. 6, 25, июнь 17; 1844 июль 14.

Дядя напрокат. Комедия-водевиль в 1 д. А. И. Писарева. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.—Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века, М.—Л., «Советский писатель», 1964.

Пб.: 1827 июль 20; 1828 июнь 10; 1831 июнь 15, окт. 20, 25, ноябрь 25, дек. 20. М.: 1827 янв. 7, 16, 26, апр. 14, 25, июнь 21, сент. 9; 1828 авг. 23; 1830 июль 18; 1831 май 21, июль 26; 1834 февр. 6, 9, ноябрь 14; 1835 янв. 31.

Дядя Пахом. Комедия в 2 д. Э. Сувестра (*L'oncle Baptiste*). Пер. с франц. П. Р. Фурмана. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 10.

Пб.: 1844 сент. 12.

Дядя-свят, или Один вместо другого. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 май 29, июнь 4.

М.: 1835 ноябрь 15, 26; 1836 янв. 7.

Дядя-соперник. Комедия в 1 д. М-ме Леспарра (А.-О.-Ж. Дюверье) (*L'oncle rival*). Пер. с франц. А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1825 ноябрь 23; 1827 авг. 18, сент. 19; 1828 апр. 9, июль 30; 1829 апр. 29, июнь 7.

Евгений. Драма в 3 д. с куплетами. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 окт. 10, 12.

Евгения. (Предст. в Петербурге в 1835 году под назв. «Евгения, или Тайный брак».) Комедия в 5 д. Бомарше (*Eugénie*). Пер. с франц. Н. Пушкинова. Изд.—[Спб.], 1770.

Пб.: 1774 окт. 28 (не в 1-й раз); 1835 окт. 14, 18, 28.

Еврей, или Слава и позор. Трагедия в 4 д. В. Сежура (*Diègarias*). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 февр. 8, 12, 14.

М.: 1845 май 18, 22, авг. 19, ноябрь 13.

Его превосходительство, или Средство нравиться. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевиля Н. А. Коровкина, Спб., 1840.

Пб.: 1839 окт. 4, 6, 12, 29, ноябрь 14, 24, дек. 3; 1840 янв. 7, 22, февр. 21, май 1, сент. 4, дек. 28; 1841 окт. 8, ноябрь 5; 1842 янв. 6, февр. 26 (утро), дек. 16; 1843 сент. 28, дек. 7; 1844 янв. 14.

М.: 1840 янв. 12.

Эдуард в Шотландии — см. *Эдуард в Шотландии*.

Екатерина Медицис в Сен-Брисском замке в 1576 году. Драма в 2 д. с куплетами Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (*Le château de Saint-Bris*). Переделка с франц. Ф. А. Кони. Рукопись МТ.

М.: 1832 дек. 16, 19; 1833 ноябрь 2; 1844 окт. 18, 25, дек. 7.

Екатерина Медицис, или Замок Сен-Бри. Драма в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (*Le château de Saint-Bris*). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1834 февр. 12, 20.

Елена Глинская. Драматическое представление в 5 д. в стихах Н. А. Полевого. Изд.—«Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 2.

Пб.: 1842 февр. 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23 (утро), 24 (утро), 25, 26, 28 (утро), март 1 (утро), дек. 6; 1843 февр. 14; 1844 февр. 1.
М.: 1842 май 22, 31, июнь 5, сент. 25; 1843 апр. 22, сент. 19; 1844 янв. 23.

Елена, или Она замужем. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (La pensionnaire mariée). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 10.

Пб.: 1837 окт. 21, ноябрь 22, дек. 3, 22; 1838 янв. 14, февр. 8, окт. 13, ноябрь 22; 1839 февр. 3, сент. 3, окт. 9; 1840 февр. 20 (утро), май 24, сент. 20; 1841 февр. 8 (утро), дек. 27; 1842 янв. 4; 1843 авг. 24; 1845 июль 6, ноябрь 6.

М.: 1838 сент. 27, окт. 10, ноябрь 24; 1842 июль 16, авг. 22.

Елизавета и граф Эссекс. Трагедия в 5 д. И.-Г. Дика (Graf Essex). Переделка англ. трагедии Дж. Бенкса «The unhappy Favourite, or The Earl of Essex». Пер. с нем. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 февр. 8, 12, 21 (утро), окт. 10, 14, ноябрь 6, дек. 18; 1833 февр. 11, июнь 6, окт. 3; 1834 окт. 12; 1835 сент. 25; 1836 янв. 31, окт. 8; 1837 февр. 27, сент. 22; 1838 окт. 27, ноябрь 23; 1839 май 2; 1840 ноябрь 27.

М.: 1833 май 2, 4, окт. 17, 25; 1834 февр. 14, ноябрь 16, дек. 12; 1835 апр. 23; 1836 окт. 25; 1841 апр. 23; 1844 сент. 17, окт. 12.

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.

М.: 1827 янв. 27.

Ермак. Трагедия в 5 д. в стихах А. С. Хомякова. Изд.— М., 1832.

Пб.: 1829 авг. 27, сент. 10, 17, окт. 9, дек. 17; 1830 янв. 8, апр. 25, сент. 12; 1831 апр. 29; 1832 февр. 19, июль 27 (сцена из 3-го д.), 31 (сцена из 3-го д.); 1833 авг. 17, дек. 7; 1837 дек. 5; 1838 янв. 1; 1840 февр. 19.

М.: 1830 янв. 31 (сцена); 1835 апр. 15, 29, авг. 27, сент. 6.

Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь. Драматическое представление в 5 д. в стихах и в прозе Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 3.
Пб.: 1845 февр. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22 (утро), 23, 24, 25 (утро), май 3, дек. 6.
М.: 1845 сент. 10, 18, 30, окт. 14, дек. 2.

Ермолай Иванович Трусимов, или Приятности семейной жизни. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Сюжет заимствован из повести «Муж под башмаком». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 июнь 8, 13, 27.

Ехал, да не доехал. Водевиль в 1 д. Ашиля (А. Дартуа) и Жюля (Ж.-А. Сен-Жоржа) (La prima donna, ou La soeur de lait). Переделка с франц. И. А. Аничкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 май 14, 16.

М.: 1840 февр. 9, 21, дек. 9.

Еще добрый малый. Комедия в 5 д. Поль де Кока и бр. И. и Т. Коньяр (Un bon enfant). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 апр. 30, май 7, 21.

Еще купцы 3-й гильдии — см. *Купцы*.

Еще Меркурий, или Романый маскарад. Праздник-водевиль в стихах А. А. Шаховского, составленный из лиц, представляющих каждое известный роман. Изд.— Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения, Л., 1961.

Пб.: 1829 окт. 28.

Еще пуганица, или Так вот что. Водевиль в 1 д. К. Ф., переделанный из комедии «Госпожи Сельминны». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 сент. 8, ноябрь 26.

Еще Роберт. Водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (Enscore un Robert). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

- Пб.: 1837 сент. 7, 10, 16, окт. 20, ноябрь 17, 29, дек. 16, 21; 1838 февр. 11 (утро), июль 24, сент. 28, дек. 19; 1843 июль 29, окт. 12; 1845 янв. 28.
 М.: 1838 янв. 7, 17, февр. 2; 1843 авг. 27, сент. 21; 1844 окт. 12; 1845 окт. 21.
Еще роман на большой дороге, или Чему быть, тому не миновать. Водевиль в 1 д. Н. П. Грекова. Изд.— М., 1832.
 М.: 1832 янв. 22, февр. 9.
- Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших.* Шутка-водевиль в 1 д. Н. Акселя. Сюжет заимствован с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
 Пб.: 1843 февр. 15 (утро), 16 (утро), 19, 20 (утро), 21, июль 30, сент. 5, 26, окт. 7, 24, дек. 27; 1844 янв. 19, апр. 27; 1845 янв. 21.
 М.: 1845 окт. 15, 23.
- Еще суматоха, или На свете все превратно.* Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1828.
 Пб.: 1829 сент. 16, 20, 29, окт. 17, дек. 10; 1830 янв. 15, май 6, июнь 27, сент. 11, ноябрь 14; 1831 янв. 6, ноябрь 13; 1832 апр. 19; 1833 июнь 1, сент. 13, дек. 17.
 М.: 1828 апр. 19, 23, май 29, авг. 21, окт. 9; 1829 май 21, окт. 14, ноябрь 14; 1830 янв. 17, май 5, сент. 17.
- Еще злопотун.* Водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.
 Пб.: 1841 ноябрь 19.
- Еще чудные встречи, или Суматоха в Сокольниках.* Опера-водевиль в 1 д. Музыка Николо Изуара и других. Рукопись ЛТБ.
 М.: 1836 окт. 9, 16; 1840 авг. 23.
- Жан Парижский.* Комическая опера в 2 д. (Jean de Paris). Текст Сен-Жюста (Ж. Годара д'Окура). Пер. с франц. П. И. Шаликова. Музыка Ф.-А. Буальде. Рукопись ЛТБ.
 Пб.: 1819 окт. 29; 1826 окт. 12, ноябрь 2; 1827 февр. 12, апр. 26, июнь 2; 1830 май 18, июнь 5, ноябрь 7; 1831 янв. 27, февр. 22; 1832 янв. 12, 31, окт. 1.
 М.: 1817 дек. 28; 1826 авг. 26, ноябрь 4; 1827 окт. 5; 1828 май 16, окт. 16; 1829 янв. 30, окт. 11, 23; 1830 авг. 20, окт. 7.
- Железная маска.* Драма в 5 д. Г. Цшокке (Die eiserne Maske). Переделка с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1808.
 Пб.: 1806 ноябрь 5; 1827 июль 8; 1828 окт. 22; 1829 янв. 3, апр. 22; 1832 ноябрь 22; 1833 янв. 3, июль 30, сент. 29; 1834 янв. 14; 1842 ноябрь 25, 27, дек. 13; 1843 сент. 19.
 М.: 1808 ноябрь 26; 1827 янв. 16, 23, июнь 14, окт. 27, ноябрь 7, дек. 30; 1828 июль 13, окт. 21; 1829 янв. 28, июль 12; 1832 окт. 23; 1833 окт. 22; 1834 окт. 16, дек. 26; 1836 дек. 20; 1844 янв. 29, февр. 4, сент. 24.
- Желтые перчатки.* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (Les gants jaunes). Пер. с франц. Девятого (И. А. Аничкова) и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.
 Пб.: 1836 апр. 27, 30.
 М.: 1836 янв. 3, 20, апр. 8.
- Жена артиста.* Драма в 2 д. Э. Скриба и Э.-Л. Вандербурха (Clermont, ou Une femme d'artiste). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 3.
 Пб.: 1838 ноябрь 30, дек. 5, 8; 1839 янв. 14, 30, апр. 18.
 М.: 1839 окт. 13, 16, ноябрь 28.
- Жена всему вина.* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ под назв. «Жена всему вина».
 Пб.: 1835 ноябрь 25, 28, дек. 3, 17; 1836 янв. 28, апр. 26, май 29; 1837 февр. 23, ноябрь 1.
- Жена за столом, а муж под полом.* Водевиль в 1 д. Э. Жема, Эт. Араго и Ф.-Ф. Дюмануара (Le cabaret de Lustucru). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 7. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 июнь 17.

М.: 1839 дек. 15; 1840 янв. 15, февр. 4, июль 7; 1841 дек. 16; 1845 июнь 22, июль 31, дек. 4.

Жена и должность, или Что выбрать. Комедия в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Г.-Г. Вайи (Ma place et ma femme). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 ноябрь 20, дек. 2, 19; 1831 янв. 15, 28, февр. 11; 1834 дек. 4, 7, 16, 30; 1835 янв. 15; 1837 февр. 12.

М.: 1832 февр. 5, 10; 1833 окт. 19; 1834 авг. 20; 1835 янв. 8; 1844 май 8.

Жена и зонтик, или Расстроенный настройщик. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля), Ш. Варена и Деверже (А. Шапо) (Ma femme et mon parapluie). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 9.

Пб.: 1836 янв. 27, февр. 1, 6 (утро), апр. 17, июнь 14, авг. 22, сент. 11, ноябрь 4, 29; 1837 янв. 18, февр. 19, сент. 29, ноябрь 24; 1838 янв. 16, сент. 9; 1839 янв. 6; 1841 февр. 8 (утро); 1843 июль 4, сент. 8.

М.: 1836 июль 17, 19.

Жена кавалериста, или Четверо против одного. Комедия-водевиль в 1 д. А. Дюваля (L'oncle rival). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 сент. 16, 20, окт. 1, 7, 16, ноябрь 11, 27, дек. 11; 1837 янв. 7, февр. 17, июнь 14, авг. 31, сент. 24; 1838 янв. 27, февр. 2, 9, июнь 9, июль 20, окт. 13, ноябрь 4, дек. 18, 30; 1839 янв. 6, 17, 31, февр. 3, апр. 6, май 11, июль 6, сент. 12, окт. 24, ноябрь 2, дек. 28; 1840 янв. 4, 16, февр. 14, май 12, июль 8, сент. 20, ноябрь 14; 1841 янв. 3, февр. 8, июль 3, окт. 15, ноябрь 17; 1842 янв. 4, февр. 11, июнь 11, июль 31, окт. 25; 1843 янв. 14, авг. 20, ноябрь 12; 1844 сент. 4, окт. 2, ноябрь 6; 1845 янв. 14, февр. 21 (утро), июнь 17.

М.: 1836 ноябрь 17, дек. 14; 1837 янв. 7, февр. 8, июль 6, окт. 5, дек. 7; 1838 апр. 25, сент. 9; 1839 июнь 11, окт. 5; 1840 июль 28; 1841 июнь 6, ноябрь 9; 1842 июль 5, авг. 16; 1843 дек. 1; 1844 окт. 3, ноябрь 26; 1845 авг. 17, ноябрь 20.

Жена каких много, или Муж каких мало. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Сюжет заимствован из комедии О. Крезе де Лессе «Le secret du ménage». Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1833 июнь 14, 23, 27, авг. 25, окт. 8, 20, ноябрь 26, дек. 8, 30; 1834 янв. 10, 23, февр. 21, 27, май 18, ноябрь 11, 16, 29, дек. 23, 26; 1835 янв. 20, февр. 3, 12, май 3, сент. 10, ноябрь 22, дек. 1; 1836 февр. 4, июнь 9, дек. 2, 18; 1837 янв. 22, февр. 20, 27, май 18, июль 8, окт. 27, дек. 7; 1839 июнь 26, 28, дек. 17; 1840 янв. 1; 1841 февр. 8, авг. 19, 30; 1842 янв. 16, июнь 24; 1843 янв. 27, май 5, июль 4; 1844 июль 14; 1845 апр. 30.

М.: 1833 дек. 15, 21; янв. 1, 17, февр. 7, май 14, июнь 18, июль 30, сент. 11; 1835 янв. 28, февр. 17, июнь 9, сент. 10, дек. 12; 1836 апр. 30, май 19, июнь 29, сент. 3, окт. 20; 1837 май 11, июль 4, 30, ноябрь 4, 29; 1838 май 10, июль 22; 1839 апр. 10, июль 16, сент. 4, дек. 7; 1840 дек. 3; 1842 май 19, 24, авг. 28; 1843 дек. 10; 1844 ноябрь 17.

Жена напрокат, или Редкий дядя. Комедия-водевиль в 1 д. И. И. Руссо. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 ноябрь 2, 5, 11.

Жена — ой, ой, ой. А муж — увы! Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1841 ноябрь 28, дек. 10.

Жена соседа, или Мужья в западне. Водевиль в 1 д. Ш. Денуайе (La femme du voisin). Пер. с франц. А. И. Булгакова. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1834 сент. 18, 21; 1835 февр. 1, 9, июнь 27, окт. 16; 1836 ноябрь 9, 12; 1837 февр. 12.

М.: 1835 янв. 30, февр. 4, 13 (утро), сент. 23; 1836 февр. 3, окт. 6; 1838 сент. 16.

Женатый проказник, или Рискнул, да и закачался. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Ш. Дюверье (Oscar, ou Le mari qui trompe sa femme). Пер. с франц. Н. П. Беккера. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 24.

Пб.: 1842 ноябрь 2, 5, 9, 18, 24, дек. 22; 1843 апр. 18.

М.: 1843 авг. 16, 26; 1844 янв. 18, авг. 21; 1845 ноябрь 9.

Женатый философ. Комедия в 5 д. Ф. Детуша (Le philosophe marié, ou Le mari honteux de l'être). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1827.

Пб.: 1827 янв. 13, 21, май 27; 1828 окт. 11; переделка в 1 д.: 1832 окт. 17, 23.

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; 1826 сент. 24.

Женитьба. Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4, Спб., 1842.

Пб.: 1842 дек. 9, 11, 14, 30; 1843 янв. 8, февр. 17 (утро), апр. 23, окт. 14; 1844 янв. 20, сент. 15, окт. 20.

М.: 1843 февр. 5, 8, 11, 15 (утро), 21, июль 4, 27, авг. 20, сент. 29; 1844 янв. 3, февр. 4 (утро), май 7, июль 10, сент. 5, дек. 14; 1845 февр. 1, 23 (утро), май 9, июнь 24, дек. 31.

Женитьба по рассудку. Драма в 2 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Le mariage de raison). Пер. с франц. И. П. Бочарова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 сент. 7, 10.

Жених в мешке, а невеста в корзине. Шутка-водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 10.

Пб.: 1845 сент. 19, 21, 26, ноябрь 4.

Жених двух невест, или Невеста двух женихов. Комедия в 1 д. Переделка с нем. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 дек. 16, 20, 27; 1830 янв. 24, июль 18, дек. 3; 1831 янв. 6, февр. 12, май 24, ноябрь 3; 1832 янв. 29, дек. 30; 1833 ноябрь 3, дек. 19.

Жених и невеста, или Возвращение Филатки из путешествия. Комическая картина русского деревенского быта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 ноябрь 9, 12.

Жених из Мексики, или Картофель в мундире. Комедия в 1 д. Г. Клаурепса (Der Bräutigam aus Mexico). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 сент. 16, 20, окт. 1, 14.

Жених-лунатик. Комедия-водевиль в 1 д. А. В. Ивапова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 май 13, 16, 28.

Жених-мертвец, или Думал солгать, а сказал правду. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и А. Дюпена (Les héritiers de Grac). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1832 май 23, июль 14, 24, сент. 13, 27, ноябрь 17; 1833 янв. 27, февр. 2, 7, май 9, окт. 29, дек. 20; 1834 март 3, май 20, сент. 26; 1838 ноябрь 20, 28, дек. 13; 1839 янв. 12, апр. 5; 1843 июль 12, авг. 17, окт. 7, 31 дек. 31; 1844 сент. 8.

М.: 1835 май 3.

Жених нарсахват. Шуточный водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Лепским текста комической оперы Ш.-С. Фавара «Le coq de village». Изд.— М., 1837.

Пб.: 1837 май 31, июнь 3, 17, июль 4, авг. 27, окт. 4, 31, ноябрь 22; 1838 июль 20; 1839 авг. 30, сент. 5, 24, ноябрь 21, дек. 7, 30; 1840 февр. 2, 14, дек. 27.

М.: 1837 янв. 29, февр. 1, 9, 16, июль 8, сент. 9; 1838 февр. 9, июнь 17, авг. 19,

окт. 23, ноябрь 27; 1839 февр. 5, май 7, июнь 11, сент. 18, дек. 12; 1840 июнь 13; 1842 июнь 18; 1844 июль 10, авг. 18, ноябрь 9; 1845 февр. 14, апр. 26, июль 27.

Жених по доверенности. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1833.

Пб.: 1834 окт. 3, 7, 10, 25, дек. 16; 1835 янв. 4; 1836 дек. 6, 15; 1837 янв. 26. М.: 1832 дек. 16; 1833 окт. 18, 25; 1834 янв. 23, июль 12; 1837 окт. 17.

Жених при шпаге. Комедия в 2 отд. Э. Раупаха. Переделка с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 июль 10, 14.

Жених, чемодан и невеста. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 2.

Пб.: 1845 янв. 9, 11, 15, 17, 19, 24, 29, февр. 11, май 6, июнь 27, авг. 27, ноябрь 4, дек. 18.

М.: 1845 янв. 19, 30, февр. 4, май 2.

Женихи, или Век живи и век учись. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

Пб.: 1808 ноябрь 30; 1826 ноябрь 2; 1844 сент. 27 (сцена), 29 (сцена).

М.: 1808 янв. 16; 1830 июль 15, авг. 24 (?), 31 (?); 1832 июль 20; 1833 июль 30; 1834 июнь 24.

Женихи наизнанку. Водевиль в 1 д.

Пб.: 1829 сент. 23, окт. 2.

Женишок-горбунок. Комедия-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1835.

Пб.: 1835 ноябрь 11, 15.

Женская натура. Комедия в 1 д. с куплетами Ф. А. Кони. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 3.

Пб.: 1838 ноябрь 30, дек. 5.

Женская ненависть, или Наследство и любовь. Комедия в 1 д. Э. Скриба (La haine d'une femme, ou Le jeune homme à marier). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 сент. 4, 8, 17, окт. 20.

М.: 1834 янв. 31, февр. 19.

Женская протекция, или Любовь, дружба и волокитство. Оперетта-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Содержание заимствовано из оперного либретто А. Эмбера и Т. Полака «Frère et mari». Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5, Спб.— М., 1872.

Пб.: 1843 окт. 11, 15.

М.: 1844 апр. 19, 24, сент. 15.

Женский ум лучше всяких дум. Драматическая поговорка в 1 д. А. Мюссе (Un carrice). Пер. с франц. А. Н. Очкина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1837, № 7—8.

Пб.: 1837 дек. 8, 28; 1838 янв. 26, 31, февр. 12, апр. 21, июнь 9; 1839 сент. 7, 10, окт. 3; 1841 ноябрь 24, дек. 4; 1843 сент. 6, 22; 1844 окт. 17.

М.: 1838 апр. 27; 1840 сент. 6; 1841 апр. 11.

Женский эгоизм, или Не шути огнем — обожжешься. Водевиль в 1 д. И.-Н.-Ж. Оже (Un mouen dangereux). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд. в кн.: Аксель Н. Дядюшка-болтушка. Каратыгин П. Женский эгоизм. Спб., 1846.

Пб.: 1845 ноябрь 15, 19, 26.

Женщина в тридцать лет. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Розье (A trente ans, ou Une femme raisonnable). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 ноябрь 16, 21.

Женщина-кошка, или Странное превращение. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Бушара (La chatte métamorphosée en femme). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 16, 19, 22.

Женщина-лунатик. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Переделка с франц. комедии-водевиля в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня «La somnambule». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 апр. 29; 1826 сент. 30, дек. 9; 1827 янв. 6, 21, февр. 11, май 27, июнь 20, окт. 28, дек. 12, 20; 1828 апр. 17, июнь 8; 1829 янв. 11, февр. 15, июль 17; 1830 окт. 1, 15, ноябрь 7, дек. 28; 1831 янв. 14, 18, февр. 8; 1832 янв. 15; 1833 дек. 15; 1834 ноябрь 11 (?); 1836 янв. 3, 29, апр. 17; 1838 авг. 24, 28; 1840 сент. 11, 18; 1842 февр. 25, 28, сент. 6.

М.: 1821 окт. 10; 1826 сент. 3; 1827 янв. 6, авг. 23, окт. 26; 1828 сент. 12, 21; 1829 окт. 8; 1830 февр. 6; 1831 июль 17; 1832 янв. 20; 1833 сент. 8; 1841 авг. 26.

Женщина-лунатик замужем. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона (La somnambule mariée). Пер. с франц. А. В. Самойлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 апр. 18, 26.

М.: 1827 июнь 27.

Женщина-разбойник. Комедия-водевиль в 1 д. П. Аксея. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 окт. 19, 22, 27, ноябрь 3, 19; 1844 янв. 16, 31, февр. 6, апр. 5, авг. 30, дек. 17; 1845 янв. 21, ноябрь 18.

М.: 1843 дек. 3, 5, 19; 1844 апр. 23.

Женщина-стрельчик, или Средство прекращать тяжбу. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Девятым (И. А. Анпчковым) и Н. И. Куликовым комедии в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша «La séparation» Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 май 5, 11, июнь 9, сент. 6; 1839 апр. 18, дек. 19; 1840 авг. 19, сент. 27.

М.: 1836 янв. 24, 30.

Женщины-романтики, или Лорд в четырех лицах. Водевиль в 1 д. Рукопись МТ.

М.: 1832 сент. 5 (во 2-й раз).

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 défendue). Пер. с франц. Я. И. Лпзгоуба. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 февр. 15; 1826 сент. 9, ноябрь 9; 1827 авг. 21, сент. 20; 1828 июнь 24, сент. 11; 1836 ноябрь 16, 19, 24, дек. 9; 1837 янв. 12, февр. 3, 9, 28 (утро), май 4, июль 8, ноябрь 8, дек. 30; 1838 янв. 19; 1841 янв. 15, 19, 29, февр. 2.

Жены наши пропали! или Майор bon vivant! Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.—«Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 21.

Пб.: 1842 сент. 9, 11, 13, 18, 20, 27, ноябрь 8; 1843 авг. 16, сент. 12, окт. 5; 1844 янв. 24.

М.: 1843 май 10, 14, 21, июнь 8; 1845 окт. 16, 30, ноябрь 30.

Живая покойница. Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиана (La poppe sanglante). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 янв. 27, февр. 1, 4, 8 (утро), окт. 21; 1838 окт. 9, 23, ноябрь 13, дек. 30; 1839 февр. 3; 1840 февр. 21; 1841 дек. 21.

М.: 1844 окт. 4, 10.

Живые картины, или Наше дурно, чужое хорошо. Драматическая пословица-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1821 дек. 14; 1827 ноябрь 10.

Жизнь за жизнь. Драма в 4 д. Н. В. Беклемишева. Сюжет заимствован из повести Ш. Бернара «Право возмездия». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 июнь 13, 27, июль 7.

М.: 1842 янв. 23, 28.

Жизнь и смерть Ричарда III. Трагическая хроника в 5 д. В. Шекспира (King Richard the Third). Переложена в стихи Я. Г. Брянским из буквального перевода с англ. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 янв. 23, 29, февр. 6; 1835 янв. 28, 31; 1836 янв. 29.
М.: 1835 янв. 18, 23, февр. 6, окт. 27, ноябрь 13; 1839 дек. 22, 1840 янв. 31.

Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-Ф. Дюмануара (Etre aimé, ou mourir!). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 5.
Пб.: 1835 июль 24, 26, 31, авг. 23, окт. 4, ноябрь 17, дек. 11; 1836 февр. 9; 1839 янв. 30.

М.: 1835 сент. 27, ноябрь 19; 1836 янв. 9, апр. 17, авг. 21; 1837 дек. 13; 1838 сент. 1; 1839 апр. 7, июль 7.

Жизнь Мольера. Историческая драма в 3 д. Ш.-Д. Дюпети и Эт. Араго (La vie de Molière). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись МТ.

М.: 1834 февр. 16, 22.

Жизнь Мольера. Историческая драма в 4 карт. В. Р. Зотова. Подражание франц. Изд. под назв. «Мольер».— «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, кн. 5.

Пб.: 1843 окт. 11, 13, 15, 25, ноябрь 7.

Жила была одна собака. Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто Дефоржа и Э.-Ж. Роша (Georgine, ou La servante du pasteur). (Предст. в России франц. труппой под назв. «Il était autre fois un caniche».) Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 янв. 11, 13, 15.

М.: 1844 янв. 27, 31 (утро).

Жоко, бразильская обезьяна. Мелодрама в 3 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Э. Рошфора (Josko, ou Le singe du Brésil). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 окт. 24, 27, 30, ноябрь 2, 6, 23, 27, дек. 15; 1828 янв. 4; 1834 окт. 7, 9, 19.

М.: 1827 дек. 4, 6, 11, 18, 22, 26, 29; 1828 янв. 22, 30 (утро), февр. 1 (утро), 5, апр. 15, май 3, июнь 27; 1834 ноябрь 14, 21, 25, 27, 29, дек. 4, 9, 19; 1835 февр. 17; 1836 февр. 9; 1838 окт. 18, 30, ноябрь 10.

Жоконд, или Искатели приключений. Комическая опера в 3 д. (Josconde, ou Les coureurs d'aventures). Текст Ш.-Г. Этьена. Пер. с франц. П. А. Корсакова. Музыка Николо Изуара. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1815 янв. 26; 1826 ноябрь 5.

М.: 1817 дек. 10; 1829 авг. 21, сент. 3, окт. 4; 1836 июнь 1, 15, 25, июль 27, авг. 24, окт. 12; 1837 май 17, авг. 19.

Жоржетта. Комедия-водевиль в 1 д. (Georgette). Пер. с франц. П. И. Григорьева.

Пб.: 1843 окт. 19, 21, 27.

За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Драма в 1 д. В. А. Дьяченко (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 сент. 6.

Забавы Калифа, или Шутки на одни сутки. Опера-водевиль в 3 д. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. Изд.— М.: 1825.

Пб.: 1825 июль 29; 1827 февр. 7, 13 (утро), апр. 19, июнь 13, авг. 23.

М.: 1825 апр. 9; 1831 сент. 2, окт. 13; 1832 янв. 11, 18, февр. 1, окт. 3; 1835 янв. 9, 15; 1838 июль 31, авг. 19; 1839 июль 28.

Завещание, или Кто кого переизгрит. Комедия в 1 д. П. Мариво (Le legs). Пер. с франц. В. С. Миклашевичевой. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 янв. 29; 1826 окт. 4; 1827 авг. 24; 1828 май 4, июль 10.

М.: 1824 окт. 31; 1835 май 10.

Загадка, или На хотение есть терпение. Комедия в 1 д. Пер. с нем. И. И. Тито. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 февр. 4, 6.

М.: 1840 ноябрь 22, 25; 1841 янв. 7, 21, апр. 18, 28, июнь 5, авг. 21, сент. 12; 1842 май 25, сент. 22; 1843 дек. 15.

Задушевные друзья. Комедия-водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (*Les intimes*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.—«Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 2. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 окт. 2, 4, 8.

Заемные жены, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Деверже (А. Шапо) (*Les femmes d'emprunt*). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.—Спб., 1834.

Пб.: 1834 май 3, 7, 15, окт. 8, 31, дек. 11; 1835 янв. 29, июнь 3, 16, авг. 20, окт. 11, ноябрь 20, 27; 1836 февр. 8, апр. 17, авг. 30, сент. 22, дек. 1; 1837 янв. 17, май 9, сент. 6, дек. 12; 1838 февр. 13 (утро), июль 24, дек. 16; 1839 окт. 27; 1840 окт. 13, дек. 6; 1842 окт. 30, ноябрь 18.

М.: 1834 май 11, 29, сент. 24, дек. 9; 1835 янв. 27, апр. 23, июль 14, окт. 15; 1836 февр. 9, июль 6, сент. 8; 1837 февр. 26, июнь 17, окт. 31; 1838 янв. 6, окт. 23; 1839 май 7; 1840 февр. 18, сент. 5; 1841 февр. 4, авг. 26; 1842 июнь 19; 1843 май 2, авг. 31.

Заемный муж, или Затеяница вдова. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Сюжет взят из комедии Э. Милона «*Le mari prêté*». Изд.—Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.—М., 1872.

Пб.: 1838 дек. 21, 23, 31; 1839 янв. 17, 22, февр. 4, апр. 9, май 2, 10, июнь 22, сент. 24, ноябрь 7, дек. 31; 1840 апр. 29, ноябрь 19.

М.: 1839 апр. 14, 20, май 12, июль 14, авг. 31; 1840 февр. 25, сент. 5; 1841 июнь 13, сент. 8; 1842 окт. 9; 1843 янв. 25.

Зазезизозю. Сказка-водевиль в 5 д. Т. Бодуэна Добиньи, А. Пужоля и Ш. Денуайе (*Zazezizozu, ou Les echecs, les cartes et les dominos*). Переделка с франц. В. Мартынова. Рукопись МТ.

М.: 1845 янв. 31, февр. 6.

Закат солнца. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и И. Леру (*Le coucher du soleil*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ. МТ.

Пб.: 1835 апр. 29, май 17, сент. 8; 1837 июль 4, сент. 3.

Заколдованная личница, или Глаз видит, да зуб неймет. Водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и Л. Буайе (*L'omelette fantastique*). Пер. с франц. Изд.—«Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 3.

Пб.: 1843 янв. 11, 13, 15, 19.

М.: 1843 сент. 24, окт. 3; 1844 дек. 31; 1845 окт. 11.

Заколдованный дом. Драма в 5 д. И. Ауфенберга (*Das böse Haus*). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Изд.—«Репертуар русского театра», 1839, кн. 1.

Пб.: 1836 сент. 6, 10, 13, окт. 4, 29, дек. 4; 1837 янв. 8, февр. 12, май 24, ноябрь 25; 1838 янв. 27, авг. 26, окт. 18, дек. 20; 1839 сент. 26, дек. 14; 1840 февр. 13; 1841 янв. 15, июль 27, окт. 19, 31; 1842 янв. 26, авг. 17; 1843 янв. 20, 31, сент. 5; 1844 дек. 1.

М.: 1838 апр. 15, 19; 1841 апр. 17, 21; 1844 янв. 30, сент. 10.

Заколдованный принц, или Переселение душ. Комедия-водевиль в 3 д. И. Плётта (*Der verwunschene Prinz*). Переделка буквального перевода с нем. Н. И. Куликова. Изд.—Спб., 1846.

Пб.: 1845 окт. 11, 12, 15, 18, 21, 25, 28, ноябрь 2, 8, 18, 21; дек. 2, 5, 30.

Заложение Санкт-Петербурга. Русская драматическая быль в 2 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 апр. 26, 28, 29, 30.

М.: 1842 окт. 23, 26.

Замок моей племянницы. Комедия в 1 д. М. Ансело (*Le château de ma nièce*). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 сент. 24, окт. 22.

Замок Нейгаузен. Рыцарская драма в 3 карт. в стихах К. А. Бахтурина. Содержание заимствовано из повести А. Марлинского (А. А. Бестужева). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 сент. 5, 15.

Замужняя вдова и муж холостяк. Комедия в 2 д. Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Эт. Араго (Le mari à la ville et la femme à la campagne). Переделка с франц. Р. М. Зотова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 8. Пб.: 1840 май 27, 30, июль 7.

М.: 1840 сент. 15, окт. 10, ноябрь 28.

Записки демона. Комедия-водевиль в 3 д. Эт. Араго и П. Вермона (Э. Гино) (Les mémoires du diable). Пер. с франц. Г. Х. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 11.

Пб.: 1843 май 10, 12, 14, 20, сент. 29.

М.: 1844 ноябрь 22, 30, дек. 29; 1845 янв. 26, февр. 21, июнь 15, дек. 13.

Запорожские казаки, или Свадебный праздник для другого. Водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 июль 29, авг. 16, 18, сент. 11, окт. 23; 1828 янв. 3, авг. 30; 1831 дек. 9.

Затеи жениха и хитрости невесты. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 апр. 24, 29, май 15 (?).

Збитеньщик — см. *Сбитеньщик*.

Здравствуйте, братьцы! или прощайте. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Т.-М.-Ф. Соважа (Les trois beaux frères). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 1, Спб.— М., 1871.

Пб.: 1840 окт. 25, 28, 31.

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.

М.: 1782 ноябрь 2; 1829 янв. 24.

Земная ночь — см. *Отец и отечество, или Земная ночь*.

Зеркало, или Дамский тайный советник — см. *Дамский тайный советник*.

Злой дух. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Фурнье и Л.-Ф. Клервиля (L'ombre d'un amant). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 май 14, 16.

Знакомые незнакомцы. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1830.

Пб.: 1830 февр. 12, 14, апр. 15, май 9, 29, июнь 18, 29, авг. 19, сент. 4, 23, ноябрь 5, 13, дек. 28; 1831 февр. 1, 6, май 31; 1832 июнь 5, 7, авг. 25, дек. 2; 1833 янв. 24, июль 9, сент. 19, ноябрь 8, 22; 1834 янв. 25, июнь 3, июль 29; 1835 апр. 22; 1836 окт. 5, ноябрь 4, дек. 11; 1837 февр. 18, ноябрь 7; 1838 ноябрь 24; 1839 сент. 29, окт. 5; 1840 февр. 10; 1842 янв. 13, 20, февр. 5, апр. 26.

М.: 1830 май 12, 16; 1831 май 22, дек. 20; 1832 сент. 2; 1834 авг. 23.

Знаменитые разбойники Картуш и Мендр. Водевиль в 1 д. Ф.-В.-А. Дартуа и А. Дюпена (Cartouche et Mandrin). Пер. с франц. Н. С. Титова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 июль 7, 10, 17, авг. 31.

М.: 1831 дек. 3.

Знаменитый оратор. Комедия в 1 д. Н. Фурнье и Эмманюэля (Эм. Араго) (Un grand orateur). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 сент. 1, 5, 24, ноябрь 7.

Зоя, или Любовник напрокат. (Предст. в Москве. под назв. «Любовник напрокат».) Опера-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Zoé, ou L'amant prêté). Пер. с франц. Ф. А. Конн. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 ноябрь 5, 8.

М.: 1832 окт. 14, 18, ноябрь 27; 1833 февр. 11, авг. 18, 25; 1835 июнь 30; 1837 сент. 3, ноябрь 14; 1838 сент. 25; 1839 июнь 15; 1842 май 11; 1844 окт. 19.

Зятышка. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (Mon gendre!). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Драматический альбом для любителей театра», М., 1843, кн. 1.

Пб.: 1841 янв. 23, 25.

М.: 1840 дек. 13, 18; 1842 янв. 11, февр. 12, окт. 6, дек. 20, 30; 1843 янв. 12, февр. 18, май 28, окт. 25, 31.

Ибрагим и Роксана. Драма в 2 д. в стихах К. А. Бахтуряна. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1837 окт. 21, 25.

Иван Иванович Недотрога. Комедия в 1 д. Л.-Б. Пикара (Le susceptible). Вольный пер. с франц. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 9.

Пб.: 1840 июль 9, 12, 16, 19, 31, авг. 19, сент. 1, 12, 22, окт. 14, ноябрь 8, дек. 16; 1841 февр. 8 (утро), апр. 20, июль 31, ноябрь 14; 1842 февр. 15, авг. 31, окт. 30; 1843 авг. 20; 1844 янв. 22, сент. 1; 1845 апр. 25.

М.: 1841 янв. 31, февр. 7.

Иван Рябов, рыбак архангелогородский. Историческая быль в 2 карт. Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1839, № 1—2.

Пб.: 1839 апр. 12, 14, 17, 25, сент. 15.

М.: 1839 дек. 1; 1840 янв. 7, февр. 18.

Иван Савельич. Московская шутка-водевиль в 2 д. Ф. А. Кови. Изд.— М., 1835.

Пб.: 1836 авг. 27, сент. 4.

М.: 1835 окт. 18; 1837 янв. 15, 20.

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; 1829 окт. 27; 1833 сент. 6, 25.

М.: 1822 ноябрь 10; 1844 янв. 14, 26.

Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие. Водевиль в 1 д. А. А. Шаховского с хорами и танцами. Переделка с франц. комедии-водевила Э. Скриба и А. Дюпена «Le fou de Péronne». Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Драматический альманах для любителей и любительниц театра на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1820 июль 12; 1826 дек. 7; 1827 сент. 28; 1829 янв. 13, 31; 1830 янв. 9, 23, июль 20; 1831 февр. 20, май 20, дек. 27; 1832 ноябрь 1, 13, дек. 28; 1833 май 16, окт. 19, дек. 13, 30; 1837 ноябрь 1, 14, дек. 10; 1838 янв. 21, февр. 13 (утро).

М.: 1820 окт. 20; 1826 авг. 17, сент. 6, дек. 7; 1827 май 6, 27, окт. 20, дек. 22; 1828 апр. 24, сент. 27; 1829 апр. 30, сент. 16, ноябрь 27; 1830 янв. 10, февр. 13, май 20, сент. 29; 1832 янв. 17, апр. 29; 1833 янв. 22, ноябрь 21; 1834 ноябрь 18; 1835 дек. 8; 1836 дек. 27; 1842 авг. 18.

Иголкин, купец Новогородский. Историческая быль в 2 отд. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 11.

Пб.: 1838 дек. 14, 16, 19, 22, 28; 1839 янв. 4, 12, 17, 22, 27, февр. 1, 3 (утро), апр. 5, май 12, июнь 13, июль 20 (1-е отд.), авг. 18, сент. 24, дек. 17; 1840 авг. 16 (1-е отд.), ноябрь 25 (1-е отд.); 1841 сент. 15 (1-е отд.); 1842 июнь 22 (1-е отд.), ноябрь 24 (1-е отд.); 1843 янв. 21 (1-е отд.), авг. 30 (1-е отд.); 1844 авг. 30 (1-е отд.); 1845 авг. 30, окт. 21.

М.: 1839 янв. 20, 24, февр. 1, апр. 7, май 9, июль 2, сент. 11, окт. 29, дек. 31; 1840 февр. 16, 25, окт. 10, дек. 3; 1841 февр. 2, июнь 8, дек. 21; 1842 февр. 1, 28, июнь 21, ноябрь 8; 1843 янв. 14, февр. 21, июль 1 (1-е отд.), авг. 30

(1-е отд.); 1844 янв. 3 (1-е отд.), июнь 25 (1-е отд.), окт. 26 (1-е отд.), дек. 29 (1-е отд.); 1845 апр. 29 (1-е отд.), авг. 30 (1-е отд.).

Игроки. Оригинальная драма в 4 д. А. С. с прологом-мистерией «Маскарад» в 1 д. в стихах. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1834 февр. 5, 13.

Игроки. Комические сцены в 1 д. Н. В. Гоголя Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4, Спб., 1842.

Пб.: 1843 апр. 26, 28, 29, 30, май 3, 23, окт. 14, ноябрь 14; 1844 сент. 25, окт. 16, 23.

М.: 1843 февр. 5, 8, 11, 15 (утро), июнь 22; 1844 май 9, июль 10; 1845 май 10, июль 15, дек. 13.

Из тиеславия преступник. Драма в 5 д. Ж. Малиана (*L'honneur dans le crime*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 апр. 25, май 5.

Избавитель. Драма в 3 д. Л. Галеви и В. Лери (*Le sauveur*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 дек. 13, 15, 31; 1836 февр. 5.

Изменница. Быль из времени нашествия французов на отечество. Народная драма в 5 д. В. Н. Семенова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 16, 19, 22.

Изора, или Бешеная. Комедия в 3 д. Теодора Н*** (Т. Пезеля), Бенжамена (Б. Антье) и Франсиса (Ф. Корню) (*Isaure*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 янв. 7, 13, окт. 22, дек. 20; 1832 авг. 18, окт. 25, дек. 16; 1833 июнь 16, авг. 18, ноябрь 1, дек. 29; 1834 май 9, ноябрь 30; 1835 окт. 16; 1836 окт. 27.

М.: 1833 апр. 17.

Илья-богатырь. Волшебная опера в 4 д. Текст И. А. Крылова. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1806 дек. 31; 1831 май 21.

М.: 1823 июль 26; 1829 янв. 13, 15, 18, 27, февр. 10, 21 (утро), апр. 25, май 9, авг. 18, ноябрь 8; 1845 дек. 19, 21, 29.

Именины благодетельного помещика, или Неожиданная свадьба в селе Сверчкове. Интермедия-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 апр. 24, 29, май 10, 17, июнь 28, июль 26, сент. 13; 1833 янв. 10, февр. 11, май 26, сент. 26, ноябрь 29; 1834 февр. 25, июнь 4, 21, июль 19, окт. 17; 1835 февр. 7, 13, 15 (утро), май 9, июнь 23, сент. 2, 6, окт. 20; 1836 февр. 7 (утро), июнь 22, июль 31; 1837 май 13, окт. 12, 28, дек. 2; 1838 февр. 8, июль 25, ноябрь 30, дек. 5; 1839 янв. 4, февр. 3, июнь 18, июль 23, авг. 22, ноябрь 20; 1840 сент. 2; 1842 ноябрь 25, 27; 1843 янв. 2, февр. 10.

М.: 1834 ноябрь 30, дек. 6, 26; 1835 февр. 3, апр. 17, май 19, июль 21; 1836 сент. 20, ноябрь 15, дек. 22; 1837 янв. 2, ноябрь 14; 1838 янв. 16, февр. 13, июль 31, сент. 2, дек. 4; 1839 янв. 22, ноябрь 5, дек. 29; 1840 февр. 11, июль 21, окт. 1, дек. 8; 1841 янв. 16, июль 27; 1842 янв. 2; 1843 февр. 17 (утро), июнь 27, окт. 24; 1844 янв. 3, февр. 6, июль 9, окт. 20, дек. 30; 1845 май 9.

Именины городничего, или Старый друг лучше новых двух. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Сюжет взят с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 дек. 13, 17, 19, 30.

Именины секретаря. Московская картина в 1 д. Н. С. Соколова, служащая продолжением московской картины «Приезд жениха». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1839 окт. 27, дек. 31; 1841 окт. 12; 1843 февр. 18 (утро); 1844 июнь 19; 1845 май 9.

Импровизатор. Драма в 2 д. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1844, № 11—12.

Пб.: 1844 окт. 31, ноябрь 2, 6, 23.

М.: 1844 дек. 8, 12, 18; 1845 февр. 19 (утро), май 15, сент. 11.

Индейцы в Англии. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Die Indianer in England). Пер. с нем. Янковича. Изд.— Смоленск, 1800.

Пб.: 1797 сент. 10; 1834 февр. 25, март 1, май 8.

Интересный случай, или Художник и завещание. Водевиль в 1 д., 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 23.

Пб.: 1842 ноябрь 19, 21, 23, 29, дек. 8; 1843 янв. 22, апр. 23, авг. 30, сент. 17, окт. 7, 31; 1844 янв. 30; 1845 май 3.

М.: 1843 окт. 8, 24.

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; 1827 янв. 9.

Иоанн, герцог Финляндский. Драма в 5 д. И. Вейсентурн (Johann, Herzog von Finland). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.

Пб.: 1829 дек. 2, 5, 31; 1830 янв. 17, апр. 22, май 6, июнь 10, сент. 21, ноябрь 14; 1831 янв. 19, 23, февр. 24, май 5, ноябрь 24; 1832 янв. 29, апр. 21, 28, ноябрь 17; 1833 февр. 8, авг. 31, окт. 28; 1834 янв. 6, февр. 11, май 10, окт. 2; 1835 февр. 3, окт. 25; 1837 янв. 2, окт. 26; 1839 янв. 3, 11; 1840 янв. 14; 1841 окт. 12; 1845 июль 23, авг. 27, окт. 14.

М.: 1832 янв. 21, февр. 3; 1833 апр. 27, авг. 20; 1835 ноябрь 27; 1844 авг. 20, сент. 3, 28.

Иоанн Фауст, или Чернокожничик. Трагедия в 5 д. А. Клингемана (Johann Faust). Пер. с нем. в стихах Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1830.

Пб.: 1830 янв. 20, 31, февр. 13, апр. 20, ноябрь 7; 1835 сент. 23, 29, окт. 6, ноябрь 17; 1836 янв. 4, 24, ноябрь 29, дек. 13; 1837 дек. 12; 1844 ноябрь 28, 30, дек. 10; 1845 февр. 4.

М.: 1832 янв. 15, февр. 11.

Искусство платить долги. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ф.-О. Варнера (L'art de payer ses dettes). Пер. с франц. П. С. Федорова и П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 ноябрь 7, 10, 14, 21, дек. 12; 1836 янв. 10, 24; 1845 июль 6, сент. 30. М.: 1837 окт. 8, 19, дек. 17; 1838 май 13; 1839 апр. 16, ноябрь 28; 1840 ноябрь 21, дек. 19.

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; 1830 сент. 29, окт. 5.

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; 1827 июнь 21; 1829 июнь 27, сент. 19.

Испытание. Комедия в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Les deux secrets). Пер. с франц.

М.: 1827 апр. 28.

Испытание. Шуточная оперетта в 1 д. Переделка с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1842 ноябрь 27, дек. 2.

Испытание, или Завязка и развязка. Комедия в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Камилля (К. Пилле) (Discretion). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 июль 19, 25, 29.

М.: 1844 ноябрь 1, 6.

Итальянка. Трагедия в 5 д. Пер. с франц. В. А. Каратыгиным драмы А. Дюма «Térésa». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 янв. 30.

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; 1826 окт. 23; 1842 июнь 15, 18.

Кай-Марций Кориолан. Историческая трагедия в 4 д. Пер. с англ. (?) В. А. Каратыгиным трагедии в 5 д. В. Шекспира «Coriolanus». Изд. под назв. «Кориолан». — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.

Пб.: 1841 янв. 13, 17, 22, февр. 3.

М.: 1841 апр. 18.

Как опасно читать иные газеты! Комические сцены в 1 д. М. Мишеля и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (La gazette des tribuneaux). Пер. с франц. П. Р. Фурмана. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 6.

Пб.: 1844 сент. 12, ноябрь 3.

Какаду, или Следствие Урока кокеткам. Комедия в 1 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1820 янв. 16; 1826 окт. 15; 1827 янв. 7, ноябрь 11; 1828 авг. 26; 1829 июль 14; 1830 ноябрь 5; 1836 май 11, июнь 5, авг. 18.

М.: 1820 апр. 14; 1827 июль 17, авг. 21; 1828 апр. 24, сент. 4; 1829 февр. 7; 1830 апр. 29; 1831 февр. 20; 1832 сент. 6, дек. 8; 1833 ноябрь 28 (?), 29; 1834 май 3, авг. 17; 1835 янв. 24, май 21, июнь 4, ноябрь 19, 26; 1836 июнь 8; 1837 сент. 6, дек. 9; 1838 дек. 26; 1840 сент. 27, дек. 9.

Каламбурист и журналист, или Артисты в редуте. Шутка-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского (?) с куплетами, драматическими сценами, пением и плясками. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 июнь 13, 16.

Калиостро. Мелодрама в 3 д. Антони (А.-Н. Бери) и Леопольда (Л. Шандезона) (Cagliostro) с пением, хорами, сражениями, танцами, машинами и великолепным спектаклем. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 сент. 1, 18.

Калиф Багдадский. Опера в 1 д. (Le calif de Bagdad). Текст Сен-Жюста (К. Годара д'Окура). Пер. с франц. Е. Лифанова. Музыка Ф.-А. Буальдье. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1806 апр. 16; 1826 сент. 1, окт. 14; 1827 сент. 2; 1828 окт. 9; 1829 июнь 21, ноябрь 13; 1830 янв. 31, май 15, сент. 3, ноябрь 10; 1832 февр. 11.

М.: 1811 апр. 24; 1826 авг. 20, дек. 27; 1827 май 4; 1828 авг. 27; 1829 февр. 13, 20 (утро), июль 1.

Камилла, или Сестра и брат. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Ж.-Ф.-А. Баяра (Camilla, ou La soeur et le frère). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 4.

Пб.: 1843 февр. 16 (утро), 19, 20 (утро); 1844 апр. 11, 18.

Камин 1748 года, или Любовник-невидимка. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Н. Бразье (La cheminée de 1748). Вольный пер. с франц. В. М. Бакунина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 окт. 9, 17.

Камознс, или Слава и нищета. Драматическая фантазия в 1 д. Ф. Гальма (Camoenus). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 май 22, 26.

Капельмейстер, или Не вовремя гость хуже татарина. Комедия в 1 д. Переделка с франц. К. Н. Баранова. Изд.— М., 1828.

М.: 1827 июнь 2, 10, июль 3, сент. 26, ноябрь 2; 1828 авг. 19, окт. 19.

Капитан 2-го ранга и жена 1-й статьи. Комедия-водевиль в 1 д. А. Боплана и Э.-Л. Вандербурха (La dame du second). Переделка с франц. Н. А. Полевого. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 июнь 9, 14.

- Капризы влюбленных, или Не суйся в воду не узнавши броду.* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 6.
Пб.: 1840 май 14, 16, 23, 27, июнь 27, июль 15, авг. 30, сент. 25, дек. 17; 1841
февр. 8, окт. 24.
М.: 1840 окт. 11, 14.
- Капризы девушки, или Доктор себе на уме.* Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. П. Толченова (?).
Пб.: 1845 сент. 6, 11.
- 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; 1830 дек. 15, 18; 1831 февр. 9.
М.: 1820 дек. 30; 1827 сент. 29, окт. 11, ноябрь 14; 1828 сент. 26; 1832 ноябрь 18, 22, дек. 20; 1833 янв. 10; 1838 май 5.
- Карета, или По платью встречают, по уму провожают.* Комедия-водевиль в 1 д. Л.-Б. Пикара и Э. Мазера (Le landeau, ou L'hospitalité). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1836.
Пб.: 1836 июнь 22, июль 5, 26; 1837 сент. 2, 20, дек. 31.
М.: 1833 дек. 19; 1834 янв. 3.
- Карл XII на возвратном пути в Швецию.* Историческая драма в 4 д. К. Тетфера (Karl XII auf dem Heimkehr). Пер. с нем. И. Г. Эрлинга. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1832 май 2, 9, июнь 24, авг. 30, окт. 18; 1837 июнь 13.
М.: 1833 янв. 27, 31.
- Карл XII при Бендерах.* Историческая драма в 5 д. Х.-А. Вульпиуса (Sitah-Mani, oder Karl der Zwölfte bei Bender). Пер. с нем. А. И. Шеллера. Изд.— Спб., 1810.
Пб.: 1810 ноябрь 21; 1826 окт. 10, дек. 28; 1828 янв. 3, сент. 16; 1829 май 8, окт. 11; 1830 июль 15, ноябрь 23; 1831 июнь 21, ноябрь 13; 1832 июль 24; 1836 май 4.
М.: 1811 июнь 6; 1833 апр. 21.
- Каспар Гаузер.* Драма в 4 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (Gaspard Hauser). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1839 ноябрь 15, 17.
М.: 1841 сент. 26, 29, окт. 12, ноябрь 9; 1842 янв. 2, май 5; 1843 янв. 21.
- Катерина, или Золотой крест.* Комедия-водевиль в 2 ч. Н. Бразье и Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) (Catherine, ou La croix d'or). Пер. с франц. П. И. Степанова.
М.: 1837 янв. 15, 28.
- Катерина, или Золотой крестик.* Комедия-водевиль в 2 ч. Н. Бразье и Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) (Catherine, ou La croix d'or). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 5.
Пб.: 1836 окт. 12, 18, 27, ноябрь 22, дек. 9; 1837 янв. 15, февр. 8, 24 (утро), окт. 6; 1838 апр. 12, 19, ноябрь 22, 25, дек. 15; 1839 янв. 4, 14, февр. 5, сент. 28; 1840 февр. 8, 19 (утро), июль 23, ноябрь 13; 1842 янв. 12, ноябрь 3; 1843 авг. 24; 1844 дек. 15.
- Квакер и танцовщица.* Водевиль в 1 д. Э. Скриба и П. Дюпора (Le quaker et la danseuse). Пер. с франц. Ф. К. Дершау. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841; кн. 5.
Пб.: 1841 апр. 24, 28, 30.
- Квартира на Бугорках.* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 12.
Пб.: 1845 дек. 7, 10, 12, 14.
- Кек и Юста.* Шуточный водевиль в 1 д. Т.-Г. Фридриха. Пер. с нем.
Пб.: 1845 июнь 20.

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; 1826 сент. 27; 1830 дек. 1, 5; 1837 май 26, июнь 2, авг. 27, ноябрь 12, дек. 29; 1840 ноябрь 5, 10; 1842 окт. 22.

М.: 1827 янв. 13, 30, июнь 3; 1830 июнь 20; 1831 май 14; 1833 февр. 1, окт. 29; 1835 сент. 29; 1836 ноябрь 8, 22.

Кеттлы, или Возвращение в Швейцарию. Опера-водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и Полена (П. Дюпора) (Kettly, ou Le retour en Suisse). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 1, М., 1835.

Пб.: 1832 сент. 12, 16; 1833 май 31, июль 11, ноябрь 24; 1835 янв. 13, февр. 6; 1836 янв. 21, 31; 1837 апр. 29; 1838 апр. 18, 22; 1840 янв. 22, февр. 1, 5, 19, 24, апр. 29, июнь 30, окт. 8; 1841 янв. 10, февр. 5, июль 21; 1842 янв. 13, февр. 10; 1844 янв. 28, февр. 2; 1845 окт. 12.

М.: 1832 янв. 8, 15, февр. 11, апр. 26, окт. 4, ноябрь 11; 1834 янв. 11, май 3, авг. 20, сент. 9; 1835 февр. 8, май 9, июль 21, дек. 10, 17, 27; 1836 апр. 28; 1837 май 6; 1838 июнь 19, 26; 1841 июль 18; 1842 июнь 16, июль 23; 1843 май 18, июль 25, окт. 31; 1844 июнь 5, дек. 14; 1845 май 15.

Кин, или Гений и беспутство. Комедия в 5 д. А. Дюма (Kean, ou Désordre et génie). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 янв. 11, 14, 18, 22, 26, февр. 3, 11, 20, 24, 28, апр. 27, июнь 20, сент. 9, ноябрь 19; 1838 февр. 8, окт. 3, дек. 1; 1839 янв. 13, сент. 20; 1840 янв. 30, авг. 20; 1841 июль 16, ноябрь 5; 1842 янв. 30; 1845 май 14, июль 18, сент. 5, ноябрь 27, дек. 16.

М.: 1837 ноябрь 17, 25; 1838 апр. 14; 1840 авг. 16; 1841 апр. 15; 1843 июль 9, 18, окт. 17; 1844 окт. 30; 1845 июнь 7, дек. 18.

Кипрский венец. Трагедия в 5 д. Э. Шенка (Die Krone von Cypern). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 сент. 9, 16.

Клавиго. Трагедия в 5 д. И.-В. Гёте (Clavigo). Пер. с нем. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1836.

М.: 1836 янв. 24, 30.

Клевета. Комедия в 5 д. Э. Скриба (La salomnie). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 9.

Пб.: 1841 апр. 7, 9, 13, окт. 17, ноябрь 16; 1842 февр. 1, 27, июль 12.

М.: 1842 дек. 11, 14; 1843 янв. 26, май 23.

Клейнсберги. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Die beiden Klingsberg). Пер. с нем. Изд.— М., 1802.

М.: 1803 ноябрь 16; 1833 май 12, авг. 27.

Клодина. Драма в 3 д. Ш. Денуайе и П.-А. Любиза (Claudine). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1844 сент. 20, 26, ноябрь 16.

Князь Даниил Дмитриевич Холмский. Драма в 5 д. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1840, № 11—12.

Пб.: 1841 сент. 30, окт. 2, 6.

Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский. Драма в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1835.

Пб.: 1835 янв. 14, 23, 29, февр. 2, 9, 16 (утро), июнь 3, 16, сент. 8, окт. 31; 1836 янв. 3, окт. 25; 1837 янв. 20, февр. 19, май 13 (сцена из 2-го д.), окт. 22, дек. 16; 1839 янв. 19, ноябрь 19, дек. 29; 1841 янв. 31, сент. 23; 1842 март 1, ноябрь 11.

М.: 1835 апр. 19, 25, май 5, окт. 11, 17, ноябрь 10, дек. 4; 1836 февр. 4 (утро), апр. 8, май 10, сент. 20, ноябрь 6, 15; 1837 февр. 28 (утро), май 2, сент. 5,

ноябрь 7; 1838 авг. 28, дек. 4; 1839 апр. 4; 1840 янв. 3, февр. 21 (утро), сент. 8, ноябрь 3, дек. 27; 1841 февр. 6 (утро), апр. 13, окт. 10, дек. 28; 1842 март 1 (утро), июнь 9, ноябрь 15; 1843 февр. 20 (утро), ноябрь 24; 1844 июль 30; 1845 февр. 25 (утро).

Князь-невидимка. Волшебно-комическая опера в 4 д. Текст Е. Лифанова. Переладка 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; 1829 окт. 6, 10, ноябрь 1; 1830 янв. 6, авг. 24, окт. 19.

М.: 1819 июль 1; 1827 авг. 30, сент. 4, 11, 18, 25, окт. 1, 16, 23, ноябрь 6, 20, дек. 14; 1828 янв. 3, 29, февр. 3, май 6, июль 6, окт. 7; 1829 янв. 9, февр. 4, 24 (утро), апр. 22, июнь 4, сент. 18, 20, окт. 25, дек. 26; 1830 февр. 13 (утро), май 11; 1831 окт. 4.

Князь Серебряный, или Отчизна и любовь. Драма в 4 д. в стихах Н. И. Филимонова, заимствованная из повести А. Марлинского (А. А. Бестужева) «Наезды». Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 6. Пб.: 1841 ноябрь 10, 18.

М.: 1842 янв. 9, 14.

Коварство и любовь. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем. С. А. Смирнова. Изд.— М., 1806.

Пб.: 1827 ноябрь 10, 18, 25, дек. 13; 1828 янв. 6, апр. 13, май 18, сент. 10; 1829 янв. 24, февр. 21, июнь 4, 26, авг. 16, окт. 22, дек. 10; 1830 май 13, дек. 15, 18; 1831 янв. 1, 16, февр. 15, май 22; 1832 янв. 6, февр. 5, май 10, ноябрь 10, дек. 30; 1833 апр. 24, май 2, 23, авг. 28, сент. 24, ноябрь 14; 1834 янв. 1, февр. 8, май 4, июль 3, сент. 16, окт. 30, ноябрь 16; 1835 окт. 20; 1836 янв. 17, июнь 4, сент. 17; 1837 февр. 22, окт. 24, дек. 10; 1838 сент. 23, дек. 7; 1839 янв. 6, апр. 30; 1840 май 19, 26, ноябрь 22, дек. 22; 1845 июль 4, 15, сент. 3, окт. 31.

М.: 1810 февр. 18 (во 2-й раз); 1826 ноябрь 1; 1827 янв. 2, февр. 9 (утро), апр. 25, май 30, авг. 17; 1829 май 7, июль 10, дек. 27; 1831 авг. 31; 1832 май 22, 31; 1833 апр. 14, май 19; 1834 янв. 2, сент. 16, 30; 1835 янв. 13, май 7, дек. 15, 29; 1836 янв. 19, окт. 2; 1837 янв. 10, 17, дек. 21, 28; 1838 янв. 9, май 5, дек. 28; 1839 ноябрь 26; 1840 сент. 29, дек. 8; 1841 май 4, сент. 7; 1844 февр. 6 (утро); 1845 май 25, 28, сент. 7.

Козак-стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1812 май 15; 1826 авг. 27, окт. 29, дек. 7; 1827 май 3, июль 1 (утро), авг. 30, окт. 9, дек. 6; 1828 янв. 13, авг. 27; 1829 февр. 22, окт. 1; 1830 февр. 2, авг. 22, ноябрь 20, дек. 30; 1832 февр. 21, май 12, 26, июнь 25, дек. 6; 1833 апр. 13, авг. 22; 1834 февр. 24, апр. 30, июнь 29, дек. 6; 1835 окт. 31, ноябрь 20, дек. 6; 1836 июль 6, ноябрь 20; 1837 июнь 25, сент. 13; 1843 февр. 17, 19, 21, апр. 23.

М.: 1817 апр. 16; 1826 сент. 1, 13; 1827 февр. 13 (утро), апр. 27, июнь 14, ноябрь 24, дек. 26; 1828 апр. 13, авг. 30, окт. 7; 1829 февр. 20, июнь 6, сент. 1, окт. 2; 1830 янв. 13, февр. 12, июнь 8, июль 1; 1831 февр. 26 (утро); 1832 май 8; 1833 янв. 27, окт. 15; 1834 май 24; 1836 июль 1, авг. 22.

Козьма Роцин, рязанский разбойник. Драма в 3 д. в стихах К. А. Бахтурина. Содержание заимствовано из исторической повести М. Н. Загоскина «Козьма Роцин». Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 9.

Пб.: 1836 ноябрь 16, 19, 24, дек. 2, 15, 31; 1837 янв. 25, февр. 18, июнь 28, ноябрь 4, дек. 30; 1838 янв. 23, февр. 6, авг. 21, окт. 2, 13, ноябрь 4, дек. 11; 1839 янв. 29, сент. 8; 1840 янв. 4; 1841 авг. 22.

М.: 1837 февр. 19, 22.

Колдуны, или Дока на доку попал. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 ноябрь 16, 22, дек. 11.

М.: 1834 дек. 28; 1835 янв. 7, 21, 29.

Кольцо маркизы, или Ночь в хлопотах. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и П.-Э. Кормона (L'anneau de la marquise). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 4, М., 1950.
Пб.: 1842 ноябрь 2, 5, 9.

Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами. Сибирская сказка в 2 д. Н. А. Полевого с пением и танцами. Изд.— Альманах «Дагерротип», Спб., 1842, тетрадь 9—11.
Пб.: 1842 сент. 9, 11, 13, 18, 20, 27, окт. 4, 18, ноябрь 12; 1843 сент. 19.
М.: 1842 окт. 23, 26.

Комедия с дядюшкой, или Новые портреты с природы. (Предст. в Москве под назв. «Комедия с дядюшкой, или Все для бенефиса».) Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 11.
Пб.: 1841 ноябрь 10, 12, 16, 24, дек. 11; 1842 янв. 3, 10, 20, февр. 1, 8, 19, 26 (утро), март 1, апр. 26, июнь 11, июль 12, окт. 2, ноябрь 4, 18; 1843 янв. 17, февр. 1, 21, май 2, июнь 6, июль 25, авг. 25, окт. 5, дек. 16, 20; 1844 янв. 1, 16, февр. 4 (утро), апр. 5, май 4, июль 19, авг. 18, 28, ноябрь 8, дек. 5, 30; 1845 янв. 14, февр. 22, апр. 25, июнь 17, авг. 16, сент. 20, окт. 2, 26, ноябрь 2, 20, 23, дек. 28.
М.: 1842 янв. 9, 14, 27, февр. 10, май 3, июнь 28, авг. 25; 1843 янв. 2, 14, февр. 13, 21, июнь 20, июль 23, сент. 21, окт. 4, 27; 1844 янв. 18, сент. 17, ноябрь 30; 1845 янв. 2, февр. 25 (утро), май 9, сент. 25, ноябрь 16.

Комнатка с отоплением и прислугой, или Танцмейстер и студент. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 1, Спб.— М., 1871.
Пб.: 1841 май 2, 5, окт. 5, ноябрь 16, дек. 14; 1842 ноябрь 22.
М.: 1842 окт. 2, 5, ноябрь 6; 1843 янв. 13, февр. 9, июнь 13, авг. 24; 1844 янв. 20, июль 21, авг. 22; 1845 февр. 6, май 2.

Кориолан — см. *Кай-Марций Кориолан*.

Король и пастух, или Сумасшедший в уме. Комедия-водевиль 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; 1826 сент. 17, ноябрь 2, дек. 17; 1827 янв. 27, апр. 27, май 20, июль 8, сент. 16; 1828 апр. 3; 1829 февр. 24, окт. 18; 1830 янв. 15, май 8; 1831 июнь 2, июль 1, дек. 20; 1832 янв. 24, апр. 22, июль 1; 1833 июль 16, ноябрь 14, дек. 10; 1834 июль 3, дек. 6; 1835 авг. 22, дек. 1, 8; 1836 май 7; 1839 ноябрь 29, дек. 6, 10; 1840 янв. 12, май 5, дек. 31.
М.: 1822 авг. 24; 1827 апр. 29, ноябрь 11; 1828 май 22, июль 22; 1829 янв. 11, июнь 25, авг. 22, ноябрь 20; 1830 февр. 16, май 21, июнь 25 (?); 1831 февр. 11, авг. 22; 1832 июль 1; 1833 июнь 25, дек. 6; 1834 авг. 17; 1842 дек. 31; 1843 янв. 21; 1844 апр. 17, июнь 25, ноябрь 20.

Король Лир. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (King Lear). Пер. с англ. (?) В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1838 янв. 26, 31, февр. 7, май 27, июль 3, сент. 29, ноябрь 27; 1839 апр. 11, сент. 21, окт. 25; 1840 февр. 17; 1841 янв. 27, сент. 8; 1843 авг. 16, 1845 апр. 22.
М.: 1838 апр. 27; 1839 янв. 4, 11, апр. 9, окт. 15, дек. 19; 1840 ноябрь 17; 1841 апр. 30; 1842 янв. 11, ноябрь 22, 1843 май 2; 1844 янв. 10, окт. 3.

Король Энцио. Историческая драма в 3 д., 5 отд. Э. Раупаха (König Enzio). Пер. с нем. в стихах В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 22.
Пб.: 1842 сент. 21, 28, окт. 11, ноябрь 3.
М.: 1842 дек. 20.

Корсиканская месть. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и П. Спродена (La vendetta). Пер. с франц. К. Х. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 июль 1, 6, 8, 10, 22, июль 25, авг. 20, сент. 7, окт. 14, дек. 4.
М.: 1845 сент. 10, 18.

Костромские леса. Русская быль в 2 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 11.

Пб.: 1841 сент. 24, 26, окт. 3, 8, 15, ноябрь 7, 30, дек. 30; 1842 февр. 26 (утро), авг. 21, окт. 20; 1843 июль 7, дек. 31; 1844 янв. 28.
М.: 1841 окт. 24, 30, ноябрь 23, дек. 26; 1842 янв. 18, февр. 11, авг. 30.

Красное покрывало. Драма в 3 д. в стихах К. А. Бахтурина. Сцена на кладбище заимствована из рассказа А. Марлинского (А. А. Бестужева). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 апр. 13, 16.
М.: 1842 май 29.

Кремнев, русский солдат. Народно-драматическое представление в 3 д. И. Н. Скобелева с куплетами и военными песнями. Изд.— Спб., 1839.

Пб.: 1839 апр. 24, 28, май 1, 4, 10, 19, 24, 31, июнь 18, 30, июль 9, авг. 20, 30, сент. 22, окт. 13, 22, ноябрь 8, 20; 1840 янв. 9, июль 1, сент. 2; 1841 апр. 16.
М.: 1839 окт. 27, 31, ноябрь 20, дек. 26; 1840 янв. 28, февр. 23, июнь 4, авг. 22, окт. 25; 1843 янв. 13.

Креол и креолка. Водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Э.-Л. Вандербурха (Les deux créoles). Пер. с франц. И. А. Авичкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 июль 9, 15.

Крепость Магдебург, или Арестант-живописец. Драма в 3 д. с хорами, танцами и великолепным спектаклем. Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 сент. 1.

Крестная маменька. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба. Ж.-Ф. Локруа и Ж. Шабо де Буэна (La margaine). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1831.

Пб.: 1830 янв. 24, 27; 1841 апр. 11, 16, май 20, июнь 20, дек. 2.
М.: 1829 май 24, июнь 14, дек. 17; 1830 янв. 9, февр. 15, апр. 17, сент. 1; 1831 февр. 23, май 13, авг. 27; 1832 февр. 15 (утро), июнь 13, сент. 26, дек. 6; 1833 сент. 12, 22; 1834 янв. 25, сент. 6; 1835 окт. 15; 1836 янв. 14, авг. 21; 1842 июль 30, авг. 18; 1843 июль 27, окт. 13.

Крестный отец. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова, служащий продолжением водевиля «Хороша и дурна, и глупа и умна». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1836 дек. 17, 20, 27; 1837 янв. 10, февр. 5, 24, май 19, сент. 15, окт. 5; 1841 апр. 6, 11.
М.: 1837 дек. 10, 16; 1838 янв. 30; 1839 янв. 8; 1840 февр. 4, июль 4, ноябрь 4; 1841 янв. 15; 1842 авг. 24.

Крестьянка-лунатик. Опера-водевиль в 3 д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 май 16.

Кривые любовники. Комедия-водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр (Les deux borgnes). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 20, 27.

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; 1826 дек. 2; 1827 февр. 2; 1828 май 17.

Критика на Школу женщин. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (La critique de L'école des femmes). Пер. с франц. Н. А. Полевого. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 июль 9. *В библиотеке Школы Женщин*

Кровавая рука. Трагедия в 5 д. Переделка с нем. в стихах В. А. Каратыгин-ным драмы в 3 д. И.-Д. Гриса «Der Arzt seiner Ehre», являющейся переводом с исп. драмы П. Кальдерона «El médico de su honra». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 янв. 7, 13, 22.

Круговая порука. Водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1840 июль 16, 19, 23.

Круговая порука. Водевиль в 1 д. Ж.-Б. Розье (Manche à manche). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 ноябрь 25, 27, дек. 4.

М.: 1844 янв. 21, 28, сент. 18.

Кто из нас? или Тайна, купленная необыкновенной ценой. Комедия в 2 д. Э. Скриба и Э.-Л. Вандербурха (Japhet, ou La recherche d'un père). Сюжет заимствован из романа Ф. Марриета «Japhet in Search of a Father». Пер. с франц. А. И. В. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 окт. 5, 9, 12, 22, ноябрь 16.

М.: 1844 окт. 11, 16, ноябрь 2, дек. 19; 1845 май 17.

Кум Иван. Русская быль 1550 года в 2 отд. Е. В. Аладьина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 4.

Пб.: 1841 июль 10, 14, 23, авг. 24, окт. 1, дек. 21; 1842 янв. 30, дек. 6; 1843 авг. 31, окт. 1; 1844 апр. 23, авг. 22.

М.: 1842 янв. 23, 28.

Купеческая дочка и чиновник четырнадцатого класса. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1837.

Пб.: 1838 авг. 24, 28, сент. 6, дек. 2.

М.: 1837 дек. 10, 16, 27; 1838 янв. 16, 27, февр. 12 (утро), сент. 25; 1839 янв. 2, февр. 5, апр. 16, май 28, авг. 20; 1840 янв. 28, февр. 24 (утро), сент. 22; 1841 янв. 12, февр. 8 (утро), дек. 26; 1844 янв. 24.

Купеческая полвка на Нижегородской ярмарке. Водевиль в 3 отд. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 июнь 1, 6, 8, 10, авг. 26.

М.: 1845 авг. 27, сент. 13, окт. 24, ноябрь 25, дек. 31.

Купленное дитя, или Мать-преступница. Драма в 3 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1841 ноябрь 28, дек. 7.

Купцы. Водевиль в 2 д. П. Г. Григорьева. Изд. под назв. «Еще купцы 3-й гильдии», Спб., 1842.

Пб.: 1841 июнь 9, 15, авг. 20, сент. 4, 21, окт. 26, дек. 28; 1842 февр. 14, 28 (утро), июль 21, 30, окт. 25, ноябрь 13; 1843 янв. 3, 24, февр. 2, май 5, дек. 10, 30; 1844 апр. 23, окт. 8; 1845 февр. 21, окт. 9.

Купцы. Оригинальный водевиль в 1 д.

М.: 1844 апр. 19, 24, июль 24.

Купцы между собою, или Дешевая покупка. Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 июнь 9.

Купцы третьей гильдии. Комедия в 3 д. в стихах. Сочинение Г. Р.***

Пб.: 1839 ноябрь 21, 22.

Ламмермурская невеста. Драма в 3 д. В. Дюканжа (La fiancée de Lammermoor). Сюжет заимствован из романа В. Скотта «The Bride of Lammermoor».

Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 июль 23, 29, авг. 19.

Лауретта, или Красная печать. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-А. Сен-Жоржа и А. Левена (Laurette, ou Le cachet rouge). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 апр. 24, 28, 30.

М.: 1841 янв. 24, 30, июль 11.

Леар. Трагедия в 5 д., взятая из творений Шекспира Н. И. Гледичем. Подражание трагедии В. Шекспира и французской переделке Ж.-Ф. Дюсиса.

Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1807 ноябрь 29; 1832 дек. 7; 13.

Лев Гурыч и Ульяна Осиповна Синичкины, или Он у нее первый, а она у него вторая. Комедия-водевиль в 5 карт. М. Теолона и Этьена (Э. Кретю) (Le bénéficiaire). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 янв. 7, 9, 15, 20, 30, февр. 16.

М.: 1841 окт. 31, ноябрь 3, 23, дек. 21; 1842 янв. 7, февр. 6; 1843 июль 25; 1844 дек. 18; 1845 февр. 22 (утро).

Лев Гурыч Синичкин и Макар Алексеевич Губкин — провинциальные актеры. Шутка-водевиль в 1 д. Л. Г. Ровбе. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 июнь 9, 15.

Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка. Комедия-водевиль в 5 д. М. Теолона и Ж.-Ф.-А. Баяра (Le père de la débutante). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Музыка Н. И. Полякова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 1.

Пб.: 1840 май 6, 8, 10, 13, 17, 21, 24, июнь 18, июль 10, 28, авг. 16, 26, сент. 8, 24, 29, окт. 17, 23, ноябрь 6, 27, дек. 16; 1841 янв. 10, февр. 4 (утро), 7 (утро), май 27, июнь 5, июль 11, 20, 25, сент. 18, окт. 14, дек. 27; 1842 янв. 23, май 26, июль 9, авг. 16, окт. 23, дек. 4; 1843 янв. 21, май 2, июль 26, сент. 3, 30, ноябрь 18; 1844 февр. 3 (утро), июнь 16, июль 17, сент. 20, окт. 22; 1845 янв. 7, февр. 14, июнь 27, сент. 23, окт. 8, ноябрь 11.

М.: 1839 ноябрь 3, дек. 1, 12; 1840 янв. 4, 9, 16, февр. 2, 11, 20, апр. 30, июнь 23, окт. 1, 22, дек. 10; 1841 янв. 1, 8, февр. 7 (утро), май 30, сент. 1, 23, окт. 19, ноябрь 18, дек. 30; 1842 янв. 19, февр. 25 (утро), июнь 21, ноябрь 8; 1843 янв. 7, февр. 18, июнь 1, июль 25; 1844 янв. 31, окт. 26; 1845 дек. 3.

Лекарь назло всем, или Тысяча первый обманутый опекун. Комедия в 3 д. Дюмапьяпа (Ж.-А. Бурлена) (Le médecin malgré tout le monde). Пер. с франц. А. А. Корсакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 окт. 1; 1827 июнь 8, июль 11; 1828 май 10.

Леста, днепровская русалка — см. *Русалка*.

Лиза, или Торжество благодарности. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд.— Спб., 1803.

Пб.: 1802 июнь 20; 1827 май 17; 1828 июль 20, сент. 7; 1829 янв. 18, авг. 28; 1831 февр. 20.

Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони. Анекдотический водевиль в 2 карт. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 апр. 25, 28, 30, май 1, 3, 5, 6, 10, 12, 15, 17, 20, 25, 29, 31, июнь 3, 8, 16, 20, июль 1, 12, 18, 25, авг. 23, сент. 15, окт. 25, 27, ноябрь 8, 17, дек. 7; 1839 янв. 9, 14, 20, 27, 31, февр. 2, 4, апр. 3, 10, 16, 27, май 5, 8, 21, сент. 7, 10, 19, окт. 5, 12, ноябрь 2, 26, дек. 13, 30; 1840 янв. 7, 19, 23, февр. 2, 13, 23, апр. 23, май 17, июнь 14, июль 10, авг. 23, сент. 10, окт. 20, ноябрь 29; 1841 янв. 15, февр. 4 (утро), авг. 26, сент. 3, окт. 10, 14; 1842 янв. 30, май 30, июль 29, 31, ноябрь 6, дек. 26; 1843 февр. 1, 15 (утро), 21, май 2, дек. 3, 6, 15, 31; 1844 янв. 16, сент. 3, ноябрь 16; 1845 окт. 11.

М.: 1838 апр. 27.

Ложный Станислав. Комедия в 3 д. А. Дюваля (Le faux Stanislas). Пер. с франц. Я. И. Жизогуба. Изд.— М., 1818.

М.: 1817 авг. 17; 1827 ноябрь 10.

Ломоносов, или Жизнь и поэзия. Драматическая повесть в 5 отд. в прозе и стихах Н. А. Полевого. Изд.— «Библиотека для чтения», 1843, № 1—2.

Пб.: 1843 февр. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18 (утро), 19 (утро), 20, 21 (утро и вечер), апр. 19, май 9, окт. 3; 1844 янв. 18, апр. 21, дек. 6, 26; 1845 февр. 25.

М.: 1843 май 7, 11, 17, 25, сент. 5, окт. 10; 1844 янв. 4.

Ломоносов, или Рекрут-стихотворец. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Музыка аранжирована Ф. Антониллини. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1814 дек. 31; 1826 авг. 30, сент. 20, ноябрь 26; 1827 июль 10, авг. 22, сент. 22; 1828 апр. 23; 1829 авг. 28; 1830 июль 22; 1834 июль 8, 30; 1837 май 9, авг. 18.

М.: 1818 июнь 4; 1826 авг. 16, 22, окт. 17, ноябрь 12; 1827 февр. 7, май 25, окт. 2; 1829 февр. 1, май 26, авг. 26; 1830 сент. 15 (?); 1832 янв. 14; 1833 дек. 6; 1836 дек. 6; 1837 сент. 17.

Лорнет, или Правда глаза колет. Фантастический водевиль в 1 д. Э. Скриба (Le lognon). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1835 янв. 21, 24, февр. 14, май 6.

М.: 1835 окт. 4, 11.

Лотерейное счастье. Водевиль в 1 д. Пер. с франц.

Пб.: 1826 окт. 12 (не в 1-й раз); 1827 февр. 12, ноябрь 15.

Лотерейный билет. Комедия в 1 д. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1812 февр. 12; 1829 июль 18.

Луиза де Линьероль. Драма в 5 д. Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) и Э. Легуве (Louise de Lignerolles). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 дек. 14, 19, 29; 1839 янв. 16, апр. 13; 1841 июнь 8.

М.: 1840 янв. 12, 18, февр. 7.

Луиза, или Свадьба по судейскому приговору. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ж.-Ф.-А. Баяра (Louise, ou La g eration). Сюжет заимствован из нем. повести Г. Цшокке «Тетушка». Пер. с франц. А. Г. С. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 июнь 14, 23, июль 16, 17, окт. 15, ноябрь 17, 26, дек. 22, 28; 1834 янв. 8, февр. 14, 28, май 16, окт. 5; 1835 май 19; 1836 янв. 22; 1837 дек. 29; 1838 янв. 6, февр. 1, сент. 23; 1839 ноябрь 10, 14.

М.: 1834 окт. 5; 1836 июль 14.

Лукавин. Комедия в 5 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка комедии Р.-Б. Шеридана «Школа злословия» (The School for Scandal). Изд.— М., 1823.

Пб.: 1840 июнь 14, 18, 24, авг. 26, дек. 26.

М.: 1823 окт. 23; 1826 сент. 2, дек. 15; 1827 февр. 13 (утро), ноябрь 27; 1828 май 4, окт. 3; 1829 дек. 28; 1830 апр. 27, май 2, окт. 6; 1831 май 5; 1832 июнь 17, авг. 23; 1833 окт. 10; 1835 сент. 23; 1837 февр. 7.

Лунатик, или Мать и сын. Драма в 3 д. О.-Л.-Д. Буле и Э. Фийона (Paul Darbois). Пер. с франц. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 ноябрь 30, дек. 2, 8.

Лучший день в жизни, или Урок богатым женихам. Опера-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Le plus beau jour de la vie). Переделка с франц. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1829 июль 30, 31, авг. 20, ноябрь 4; 1830 янв. 30, май 11, июль 4; 1831 май 28; 1833 июль 21, 30, ноябрь 19, дек. 29; 1837 май 24, 30, июль 18, сент. 2; 1838 янв. 4.

М.: 1827 дек. 21; 1828 янв. 18, февр. 3 (утро), апр. 4, май 11, июль 6, сент. 4; 1829 февр. 17, май 8, сент. 23, ноябрь 18; 1830 апр. 22, авг. 25; 1831 сент. 24; 1833 ноябрь 23.

Любовная почта. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1806 янв. 21; 1826 сент. 21; 1827 февр. 7, июнь 3, сент. 23, окт. 4; 1828 янв. 6, апр. 11, июнь 17; 1829 февр. 7, июнь 19; 1831 янв. 20, февр. 26, май 18, ноябрь 6.

М.: 1808 май 3; 1828 апр. 9; 1830 июль 15; 1833 ноябрь 2.

Любовная ссора. Комедия в 2 д. в стихах А. И. Бухарского, подражание Мольеру. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1800 июль 15; 1826 сент. 1, дек. 17; 1827 февр. 1, сент. 6; 1828 сент. 28; 1829 янв. 10.

М.: 1816 сент. 1; 1826 дек. 29; 1827 янв. 23, февр. 1, май 8, июнь 5, июль 10, окт. 30, дек. 27; 1829 янв. 27, июль 8, авг. 18, окт. 6, дек. 31; 1830 февр. 14, май 9, сент. 26; 1831 март. 1.

Любовник напрокат — см. *Зоя, или Любовник напрокат*.

Любовное зелье, или Цирюльник стихотворец. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленским водевиля Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Н. Бразье «Le philtre champenois». Изд.— М., 1833.

Пб.: 1834 февр. 22, 26, март 2 (утро), 3, авг. 31, сент. 23, окт. 26, ноябрь 11, дек. 2; 1835 май 7, 14, июль 3, авг. 31, окт. 25, 31; 1836 февр. 4, июнь 3, сент. 10; 1837 апр. 29, июнь 27, окт. 8, ноябрь 10, дек. 21; 1838 июль 24, сент. 27, дек. 19; 1839 янв. 11, 26, авг. 18, окт. 2; 1840 февр. 12, май 21; 1843 февр. 12.

М.: 1833 сент. 15; 1834 сент. 28, окт. 9, 18; 1835 янв. 16; 1836 июль 9, дек. 14; 1839 апр. 6, май 9, июнь 4; 1840 авг. 19; 1841 янв. 16; 1842 июнь 19, июль 20; 1843 янв. 10, авг. 23; 1844 июль 21, авг. 27.

Любовные записки мужа. Водевиль в 1 д. Н. Фурнье (Un roman intime, ou Les lettres du mari). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 3. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1841 апр. 14, 18, 28, май 13, июнь 1; 1842 янв. 22.

Любовные проказы, или Ночь после бала. Комедия-водевиль в 1 д. Взята с франц. П. И. Григорьевым и А. Б. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5, Спб.— М., 1872.

Пб.: 1843 февр. 15 (утро), 19, 20 (утро), апр. 21, июль 18, авг. 27, сент. 17, дек. 21, 28; 1844 янв. 3, 17, ноябрь 26; 1845 авг. 28, дек. 2, 21.

М.: 1843 сент. 29, окт. 17; 1845 май 13, сент. 21.

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; 1826 окт. 7, дек. 3; 1832 апр. 24, 29, май 6, июнь 21, окт. 4, ноябрь 22; 1833 июнь 16, сент. 1; 1834 янв. 1, 21, февр. 24, июль 26, ноябрь 25; 1835 авг. 16; 1836 янв. 29; 1837 дек. 15, 20, 29; 1838 янв. 7.

Любовь и благодарность, или Встреча добрых помещиков. Интермедия-водевиль в 1 д. И. Несмеянова с пением и плясками. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 авг. 27, 30.

М.: 1837 янв. 22, 26.

Любовь и гомеопатия, или Сытый голодного не разумеет. Водевиль в 1 д. Н. Фурнье и Бьевиля (Э. Денуайе) (La homéopathie). Пер. с франц.

Пб.: 1838 май 11.

Любовь и дружба. Комедия в 3 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберусса (L'ami Grandet) по повести О. де Бальзака «Один из тринадцати» (L'histoire de treize). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 июль 12, 19, 26, сент. 13; 1837 май 10, 19, сент. 17.

М.: 1837 ноябрь 5, 8.

Любовь и рассудок. Комедия в 1 д. Ш.-А.-Г. Пиго Лебрена (L'amour et la raison). Пер. с франц. А. А. Жанпра. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 янв. 12; 1830 янв. 2.

М.: 1822 сент. 29; 1826 сент. 19; 1827 май 24, июнь 15.

Любовь и ревность. Комедия в 1 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (Reine, cardinal et rage, ou Vouckingham). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 9. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1839 май 5, 8.

Любовь и случай. Комедия в 3 д. П. Мариво (Le jeu de l'amour et du hasard). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1830 май 27, июнь 2, 6, июль 24; 1831 окт. 26, ноябрь 1, дек. 15; 1832 окт. 6.

Людмила. Драматическое представление в 3 отд. Р. М. Зотова и Н. П. Мундта, составленное из одноименной баллады В. А. Жуковского с сохранением некоторых его стихов. Изд.— Спб., 1830.

Пб.: 1830 июнь 16, 20, 25, 29, сент. 1, 9, окт. 12, ноябрь 10, 16; 1831 янв. 4, март 1, май 11, 15, ноябрь 8, дек. 7, 11; 1832 июль 12, сент. 1, 11; 1833 ноябрь 19, дек. 3, 27; 1834 дек. 31; 1835 янв. 3, февр. 5; 1837 июль 13, окт. 3; 1838 янв. 7, июль 24; 1842 ноябрь 2, 5, 9, 22; 1843 июль 25.

М.: 1831 февр. 25 (утро), 27, март. 1; 1832 авг. 21, ноябрь 27; 1834 янв. 21; 1835 янв. 9.

Людовик XI в Пероне. Историческая комедия в 5 д. Ж.-М. Мели-Жанена (Louis XI à Péronne), взятая из романа В. Скотта «Quentin Durward». Пер. с франц. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 авг. 24, 31, ноябрь 11; 1843 сент. 15, 24.

Магазинщица. Водевиль в 1 д. Поль де Кока, Ш. Лаби и Ш. Монье (Le commis et la grisette). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 30, дек. 2, 8.

Магомет. Трагедия в 5 д. Вольтера (Le fanatisme, ou Mahomet le prophète). Пер. с франц. в стихах П. С. Потемкина. Изд.— Спб., 1798.

М.: 1782 апр. 13 (не в 1-й раз); 1830 февр. 7, 13.

Мадрин, атаман разбойников. Драма в 5 д. Переделка с франц. И. Несмеянова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 окт. 14, 21, 28, ноябрь 15, дек. 16.

Майко. Драма в 3 д. Н. В. Беклемишева. Сюжет взят из повести П. П. Каменского. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 3.

М.: 1841 ноябрь 14, дек. 3.

Майорат, или Убийца кастеллан. Трагедия в 5 д. А. Г. Ротчева, взятая из повести Э.-Т.-А. Гофмана «Das Majorat». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 июнь 21, 28.

Мак Довель, или Злодейство, обличенное кровью. (Предст. в Москве под назв. «Мак Довель, или Обличенное злодейство».) Драматическое представление в 3 д. В. Дюканжа (Mac-Dowel). Пер. с франц. М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 июль 25, авг. 21, сент. 7.

М.: 1834 сент. 28, окт. 2.

Макар Алексеевич Губкин, или Продолжение Студента, артиста, хориста и афериста. Шуточная оперетта в 1 д. Текст П. И. Григорьева. Музыка составлена им же. Увертюра К. Н. Лядова. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 1. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 окт. 25, ноябрь 14, 20, 26, дек. 8, 16, 23, 30; 1841 янв. 6, февр. 1, 4, апр. 6, май 30, июль 27, 30, авг. 30, ноябрь 7, дек. 5, 31; 1842 февр. 1, 18, 28, авг. 31, ноябрь 4, дек. 28; 1843 февр. 10, май 11, 23, июль 18, авг. 30, окт. 31, ноябрь 28; 1844 янв. 17, 26, апр. 4, 25, май 9, июнь 11, сент. 7, 18, окт. 8, дек. 1, 20; 1845 янв. 21, февр. 21, 25, апр. 22, май 9, авг. 30, сент. 17, ноябрь 25.

Максим Созонтович Березовский. Историческая быль в 2 д. с прологом П. А. Смирнова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 ноябрь 19, 21, 26.

Мал да удал, или Записки гусарского полковника. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверне) (Les mémoires d'un colonel de hussards). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 янв. 11, 14, 28, февр. 2, 11, 19, май 27, сент. 26, 30, окт. 25, ноябрь 6; 1833 июнь 4, авг. 31, ноябрь 5; 1834 авг. 27, сент. 5, 28, ноябрь 21, дек. 18; 1835 февр. 10, 11, 17 (утро), апр. 19, 28, июнь 19, июль 16, сент. 11, окт. 25; 1836 янв. 9, 24, февр. 8, авг. 17, окт. 23, ноябрь 25, дек. 31; 1837 февр. 26, июль 4, окт. 29, дек. 31; 1838 февр. 8, авг. 18; 1839 янв. 22, февр. 3.

М.: 1832 май 3, 11.

Малабарская вдова, или Из огня да в воду. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Сент-Амана (Ж.-А. Лакоста) (La veuve du Malabar). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1828 янв. 23, февр. 3.

М.: 1835 янв. 25.

Маленькая сестрица, или Три неудачи. Комедия-водевиль в 1 д. с дивертисментом. Переделка с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— Собрание лучших куплетов, М., 1832.

Пб.: 1826 ноябрь 22, 24, дек. 14.

Маленькие неприятности человеческой жизни. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля (Les petites misères de la vie humaine). Пер. с франц. А. П. Толченова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 11.

Пб.: 1845 сент. 24, 30.

Мальвина, или Урок богатым невестам. (Предст. в Петербурге также под назв. «Мальвина, или Брак по склонности».) Драма в 2 д. в стихах Д. Т. Ленского. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба «Malvina, ou Un mariage d'inclination». Изд.— М., 1837.

Пб.: 1835 апр. 29, май 12; 1838 сент. 5, 21; 1839 авг. 31, сент. 12, дек. 28; 1842 сент. 25, окт. 14, дек. 7, 23.

М.: 1837 янв. 29; 1840 дек. 13, 18; 1842 июль 20, дек. 29; 1843 янв. 7; 1845 окт. 11.

Мальтийский кавалер. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Ф. де Курси (Simple histoire!). Переделка с франц. в стихах М. А. Офросимова. Изд.— «Драматический альбом», М., 1850.

Пб.: 1830 окт. 20, 23, ноябрь 25; 1831 июнь 3, 6, окт. 20, 25.

М.: 1832 февр. 5, 10, июнь 2; 1834 окт. 4.

Марианна, или Герцогиня и нищий. Драма в 3 д. Дж.-Ш. Поулса (The Wife). Переделка с англ. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 янв. 31.

Мария, или Семнадцать лет из жизни женщины. Драма в 3 д. М. Ансело (Marie, ou Les trois éroques). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 февр. 2, 4, 8, 15, 24 (утро), 26 (утро), апр. 30, сент. 29.

М.: 1837 окт. 8, 17.

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; 1826 окт. 5; 1828 окт. 12.

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; 1829 дек. 16, 20; 1830 янв. 24; 1833 янв. 17, февр. 2, июнь 1, ноябрь 30, дек. 21.

Мария Стюарт. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова. Изд.— М., 1831.

Пб.: 1834 окт. 22, 25, ноябрь 9, 22; 1838 ноябрь 2, 7; 1844 сент. 27, окт. 17.

М.: 1835 май 3; 1841 апр. 8.

Маркиз поневоле, или Все наоборот. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-В.-А. Дартуа и Леона (М. Теолона) (Monsieur Champagne, ou Le marquis malgré lui). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— Спб., 1835.

Пб.: 1834 ноябрь 19, дек. 5, 26; 1835 апр. 30; 1837 май 16, июль 15, окт. 13; 1841 янв. 8.

М.: 1835 янв. 25, февр. 11.

Маркиза Караба. Комедия в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (La marquise de Sarabas). Переделка с франц. Г. В. Кугушева. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1844 дек. 12, 14, 18.

Маркигантка. Драматическое представление в 2 д. с куплетами Н. К. [Н. И. Куликова?]. Сюжет из времен Наполеона заимствован из романа С. Макера.

М.: 1833 окт. 20, 23.

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., 1816.

Пб.: 1814 ноябрь 19; 1826 сент. 20, ноябрь 5, дек. 3; 1827 янв. 14, 25, февр. 10; 1828 июнь 24, авг. 27; 1830 янв. 9.

М.: 1817 янв. 4; 1829 май 29, авг. 21, окт. 8; 1830 май 11, сент. 8; 1831 февр. 9, 11; 1832 февр. 16; 1834 ноябрь 21; 1837 февр. 28; 1838 февр. 8; 1839 янв. 23.

Маскарад. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Рукопись МТ.

М.: 1832 май 27, июнь 6.

Маскарад в летнем клубе, или Ни то, ни се для разезда карет, не водевиль и не балет с куплетами и танцами. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1838 авг. 31, сент. 4; 1844 дек. 26, 31; 1845 янв. 21.

М.: 1837 окт. 29, дек. 22; 1838 янв. 24, февр. 11 (утро), май 24, авг. 22, сент. 25, окт. 27; 1839 февр. 1, апр. 28, сент. 7, окт. 31, дек. 4; 1840 февр. 16, 25, ноябрь 26; 1841 янв. 14, февр. 9, июль 11, сент. 19, дек. 31; 1843 янв. 21, февр. 19 (утро), июнь 15, ноябрь 26; 1845 ноябрь 1.

Маскарад при Людовике XIV. Комедия в 3 д. Ж.-Ф. Локруа, О. Анисе-Буржуа и Э.-Л. Вандербурха (Charlot). (Предст. в России франц. труппой под назв. «Un bal masqué sous Louis XIV».) Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 12.

Пб.: 1841 окт. 29, ноябрь 3, 7, дек. 9.

Материнское благословение, или Бедность и честь. Драма в 5 д. с куплетами А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана (La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Собрание сочинений Н. А. Некрасова, т. 3, М.—Л., 1930.

Пб.: 1842 окт. 19, 21, 23, 28, ноябрь 8, дек. 16.

М.: 1843 окт. 29, ноябрь 1, дек. 28; 1844 янв. 31 (утро), апр. 7, июнь 30, июль 16, сент. 21, ноябрь 7; 1845 янв. 8, февр. 24 (утро), июнь 8, ноябрь 27.

Матильда, или Злые советы. Драма в 4 д. с эпилогом Э. Скриба и Т. Террье (Dix ans de la vie d'une femme, ou Les mauvais conseils). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 янв. 23, 31, февр. 2, 7, сент. 4, 23.

Матильда, или Ревность. Драма в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (Mathilde, ou La jalousie). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 8.

Пб.: 1835 дек. 30; 1836 янв. 2, 6, 9, 15, 28, февр. 3, 7 (утро), 9 (утро), авг. 27, сент. 1, окт. 30, дек. 20; 1837 февр. 9, 25 (утро); 1841 июль 4, 11, 20, окт. 7; 1842 февр. 2.

М.: 1840 сент. 6, 9; 1841 сент. 8.

Матрос. Комедия в 1 д. с пением Т.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье (Un matelot). Пер. с франц. Д. А. Шепелева. Изд.— Записки о театре, Л., 1968.

Пб.: 1838 апр. 29; 1844 сент. 15, окт. 6, 9, 13; 1845 окт. 11, 17.

М.: 1835 февр. 8, 11, июнь 18, июль 28; 1837 окт. 18; 1839 июль 9; 1841 июль 13, окт. 14; 1842 февр. 10, июль 30; 1843 янв. 9; 1844 янв. 25, май 7; 1845 июль 31.

Матушка — привратница, а дочь — невица. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Э.-Л.-А. Бризбарра (Madame Camus et sa demoiselle). Пер. с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1844 сент. 6, 12.

Матушка Фетинья Тимофеевна, или Свой своему поневоле друг. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 дек. 9, 13, 15; 1841 янв. 6.

Матушкина дочка, или Суматоха на даче. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Переделка с франц. комедии-водевиля Ж.-Б.-Р. д'Эпаньи и А.-Б.-Б. Декомберусса «La fille mal élevée». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 май 3, 12, июнь 13, июль 18, сент. 22; 1838 авг. 31, сент. 4, ноябрь 8, 17; 1839 янв. 1, авг. 21; 1840 янв. 1, окт. 3.

М.: 1837 июль 16, 23, авг. 24; 1838 июль 3; 1842 май 7, авг. 18; 1845 апр. 25.

Мать и дочь, или Нечаянная встреча. Комедия в 2 д. М. Теолона и Ж.-Б. Гопделье (La mère au bal, et la fille à la maison). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 ноябрь 3, 6.

Мать испанка. Драматическое представление в 3 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Русский вестник», 1842, № 5 и 6.

Пб.: 1842 июль 13, 15, 26, авг. 28, окт. 18.

М.: 1843 янв. 20, 25.

Мачеха и падчерица. Драма в 3 д. с эпилогом С. П. Соловьева. Переделана из повести Зенеиды Р-вой «Любонька». Рукопись ЛТБ, МТ.

П.: 1845 окт. 22, 24, 29.

М.: 1845 янв. 10, 16, 21, февр. 19, июнь 22.

Медведь и паша. Шутливый водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (L'ours et le pacha). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 март 4 (утро); 1839 окт. 15.

М.: 1823 июнь 3; 1827 февр. 11 (утро); 1830 авг. 19 (?), сент. 7, окт. 10; 1832 февр. 17.

Медea. Трагедия в 5 д. И.-Б. Лонжепьера (Médée). 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; 1826 ноябрь 23; 1844 янв. 25 (4-е д.), 27 (4-е д.).

Между небом и землею. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Entre ciel et terre). Пер. с франц. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 дек. 14, 17, 26; 1844 янв. 4, 20, июнь 9.

М.: 1844 янв. 16, 30, 31 (утро), февр. 2 (утро), 6, апр. 14, июль 28, сент. 3, ноябрь 13; 1845 янв. 6, авг. 26.

Мельник и дочь его, или Полночь на кладбище. Драма в 5 д. Э. Раупаха (Der Müller und sein Kind). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 сент. 21, 24.

Мельник, колдун, обманщик и сват. Комическая опера в 3 д. Текст. А. О. Аблесимова. Музыка М. М. Соколовского. Изд.— [М., 1779].

Пб.: 1781 февр. 3; 1826 сент. 21; 1827 янв. 9, февр. 13, май 17, дек. 11, 30; 1828 июнь 10, сент. 7; 1829 февр. 1, 24, ноябрь 8; 1830 янв. 24, февр. 16, ноябрь 14, 21, дек. 12, 31; 1831 февр. 8, март 1; 1832 янв. 1, февр. 16; 1833 февр. 12, ноябрь 12, дек. 27; 1834 янв. 21; 1835 янв. 6; 1836 февр. 7; 1837 февр. 27, окт. 19, дек. 27; 1838 февр. 11; 1839 февр. 5.

М.: 1779 янв. 20; 1830 июнь 18; 1831 июнь 12; 1832 янв. 7, февр. 14, июль 8, окт. 9; 1834 янв. 14, март 3 (утро), июль 15; 1836 февр. 9.

Мельничиха в Марли, или Племянник и тетюшка. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ш. Дюверье (La meunière de Marly). Пер. с франц. Н. И. Филимонова. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1840, № 3. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 10.

Пб.: 1840 окт. 16, 29; 1841 апр. 11, май 30, июнь 27, авг. 17, сент. 4, ноябрь 4; 1842 янв. 22, февр. 20, авг. 26; 1843 янв. 3, февр. 12, май 21.

М.: 1842 ноябрь 9, 13; 1843 авг. 20; 1844 авг. 28, окт. 23; 1845 февр. 21 (утро), сент. 11.

Мер по выбору, или Смелый поневоле. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери (Madame et monsieur Pinchon). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1839 сент. 15, 18, 27, 29, окт. 27, ноябрь 16; 1840 янв. 1, 21, июль 8.

М.: 1839 окт. 13, 22.

Меринос. Водевиль в 2 д. М. Теолона, Т. Незеля и А. Овернея (Judith et Holopherne). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 сент. 7, 10, 23, окт. 17, дек. 1.

М.: 1836 дек. 11; 1837 янв. 18, февр. 11, 28, июнь 27, окт. 25.

Меркурий на часах, или Парнасская застава. Комико-аллегорическая интермедия-дивертисмент в стихах А. А. Шаховского. Изд.— «Атеней», 1829, № 10.

Пб.: 1828 сент. 3, 5; 1829 февр. 8, 24 (утро), май 20, 23; 1832 февр. 3, 15.

М.: 1828 май 7, 17.

Мерона. Трагедия в 5 д. Вольтера (Mégare). Пер. с франц. в стихах С. Н. Марина. Рукопись МТ. Отрывок изд.— «Русская Талия», Спб., 1825.

М.: 1812 янв. 3; 1827 янв. 21.

Мертвые души. Сцены из поэмы Н. В. Гоголя, составленные Н. И. Куликовым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 сент. 9, 11, 13, 18, 20, 27, ноябрь 4.

М.: 1842 сент. 11, 17; 1844 май 29.

Меч провидения, или Надир Тахмас Кули-хан. Историческое представление в 5 д. Л. Н. Неваховича. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 май 23, 27.

Мечты. Комедия-водевиль в 3 д. Э. Скриба и Альфонса (А.-Т. Серффера) (Une chaumière et son soeur). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 янв. 10, 13, 19.

М.: 1836 ноябрь 27; 1837 апр. 29, дек. 20; 1838 февр. 8; 1842 авг. 25, окт. 6.

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; 1828 февр. 5.

М.: 1791 февр. 19; 1826 окт. 18; 1827 ноябрь 9; 1829 июнь 26, окт. 30; 1831 авг. 23; 1834 июнь 15.

Мещанин-дворянин. Комедия в 4 д. Пер. с франц. В. Р. Зотовым комедии в 5 д. Ж.-Б. Мольера «Le bourgeois gentilhomme». Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1.

Пб.: 1843 дек. 14, 17, 20, 22, 27; 1844 февр. 4 (утро); 1845 ноябрь 25.

М.: 1844 апр. 19, 24, июнь 5, июль 23; 1845 янв. 2, май 6, сент. 16.

Мизантроп. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le misanthrope). Пер. с франц. в стихах Ф. Ф. Кокоскина. Изд.— М., 1816.

Пб.: 1816 февр. 14; 1826 окт. 19; 1827 янв. 27, июль 15; 1828 май 15; 1842 янв. 23, 29, февр. 9.

М.: 1815 дек. 13; 1826 авг. 27; 1827 сент. 1; 1828 сент. 28; 1829 апр. 30; 1834 июнь 1.

Минеральные воды, или Муж четырех жен. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с нем. В. Боковикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 ноябрь 3, 6.

Минета, или Превращение кошки в женщину. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Бушара (La chatte métamorphosée en femme). Пер. с франц. Н. Ф. Остолопова. Изд.— Спб., 1828.

Пб.: 1829 янв. 18, 22, февр. 14, 21, апр. 22, июль 16, сент. 13.

М.: 1829 ноябрь 6, 13, 28, дек. 10; 1830 май 6, июнь 6; 1831 февр. 18.

Мир с турками, или Чему быть, тому не миновать. Опера-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 ноябрь 11, 15, 17, дек. 6; 1830 янв. 6, апр. 18.

Мирандолина, или Седина в бороду, а бес в ребро. Комедия в 3 д. К.-Л. Блу-ма (Mirandolina). Переделка комедии К. Гольдони «Трактирщица» (La locandiera). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 янв. 15, 24, февр. 1, 7, 16, 19, 23, 28, март 2 (утро), 3, 4, июль 5, 16, 31, авг. 17, сент. 4, 27, окт. 9, 26, ноябрь 12, 16, дек. 13; 1835 февр. 1, 17, апр. 24, май 28, ноябрь 3; 1836 янв. 24, май 8, дек. 1; 1837 февр. 19, июнь 9, июль 2, дек. 29; 1838 янв. 21, апр. 14; 1839 февр. 2, ноябрь 2; 1840 янв. 21, февр. 6; 1841 февр. 3 (утро), авг. 22, 26, ноябрь 27, дек. 18; 1842 янв. 15; 1843 янв. 29, февр. 1.

М.: 1834 ноябрь 9, 15, дек. 27; 1835 февр. 16, апр. 16, июнь 7, авг. 18, окт. 3, ноябрь 21; 1836 февр. 9, июнь 14; 1837 февр. 26, июль 13, окт. 31; 1838 апр. 18, июль 17, 24; 1839 февр. 1, июнь 9, дек. 31; 1840 июнь 30; 1842 июль 6, 19; 1844 июнь 18, окт. 9; 1845 сент. 25, окт. 9.

Мнимая г-жа Мелас, или Fanatico per la musica. Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 июнь 14, 23, июль 12, 18, 23, окт. 20, дек. 3; 1834 янв. 31; 1838 июнь 9, 24, окт. 16, дек. 28.

М.: 1835 окт. 4, 15.

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.

М.: 1820 ноябрь 11; 1829 янв. 24; 1831 дек. 11.

Мнимый больной. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1833 май 5, сент. 26; 1834 янв. 28.

Мнимый больной. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. Н. А. Полевого (1-е и 2-е д.) и В. И. Островского (3-е д.). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 окт. 7, 9, 11, 20, 29, ноябрь 13; 1841 янв. 1, апр. 10, июль 23; 1842 янв. 6, июнь 24, ноябрь 22; 1843 июль 18.

Мнимый невидимка, или Суматоха 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; 1827 июнь 6, 10, июль 1, дек. 30; 1828 май 27; 1830 май 4. М.: 1816 апр. 20; 1829 ноябрь 29, дек. 2; 1830 февр. 6; 1832 сент. 23; 1844 май 16, авг. 20.

Модная лавка. Комедия в 3 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1806 июль 27; 1826 окт. 31, дек. 7; 1827 май 19; 1828 сент. 21; 1829 янв. 17; 1830 авг. 19; 1832 янв. 1; 1836 июль 26, 31; 1844 май 5, 10, июнь 16, сент. 20.

М.: 1807 апр. 22; 1826 ноябрь 23; 1828 июнь 12; 1829 ноябрь 28; 1830 окт. 1; 1845 дек. 28.

Модный магазин, или Волк в овчарне. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Э.-Л.-А. Бризбарра (Le loup dans la bergerie). Пер. с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 сент. 6, 11.

Молдавская цыганка, или Золото и кинжал. Драма в 4 карт. в стихах К. А. Бахтурина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1836 апр. 8, 14.

Молод и стар, женат и нет. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (*Le vieux mari*). Пер. с франц. Н. Ф. Павлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 окт. 14, дек. 11; 1835 июнь 17, 23.

М.: 1829 май 10, 13, сент. 19; 1831 сент. 16, окт. 7.

Молодая вспыльчивая жена. Опера в 1 д. (*La jeune femme colère*). Текст Клапареда по одноименной комедии Ш.-Г. Этена. Пер. с франц. Р. М. Зотова. Музыка Ф.-А. Буальде.

Пб.: 1821 окт. 20; 1826 ноябрь 29, дек. 9; 1827 янв. 3, февр. 4.

Молодая вспыльчивая жена. Комедия в 1 д. Ш.-Г. Этена (*La jeune femme colère*). Пер. с франц. М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 июль 23, 28, авг. 25, сент. 2, дек. 30; 1832 февр. 3, 15, сент. 19, 22; 1833 июнь 26.

Молодая дебютантка, или Дочь Доминика. Комедия-водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Шарля (Ш. де Ливри) (*La fille de Dominique*). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1837 февр. 19, 23.

Молодая маркизантка. Романтическое представление в 2 сутках, между которыми два года антракта, соч. П. А. Е. Сюжет заимствован из романа «*La jeune vivandière*». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 дек. 4, 8.

Молодая мать и любовник в 48 лет, или Домашний спектакль. (Предст. в Москве под назв. «Молодая мать, или Жених в 48 лет».) Опера-водевиль в 2 д. А. А. Шаховского. Переделка с франц. комедии Э. Дюпати «*La jeune mère, ou Les acteurs de société*». Музыка А. А. Алябьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 дек. 8.

М.: 1827 ноябрь 25, 29.

Молодая мачеха. Шутка-водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 сент. 6, 8, 12, 21, окт. 1, ноябрь 8, дек. 30.

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. Далеярака. Рукопись ЛТБ.

М.: 1805 июнь 11; 1829 янв. 8, 16.

Молодой странчій. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (*L'étudiant et la grande dame*). Пер. с франц. Малиновского и Галанина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 окт. 2, 7.

Молодой человек в 60 лет. Комедия в 1 д. Н. Бразье и Ж.-Т. Мерля (*Le côté devant jeune homme*). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 янв. 13, 17, 20.

Молодой человек в 60 лет. Комедия в 1 д. Н. Бразье и Ж.-Т. Мерля (*Le côté devant jeune homme*). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокоскина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1823 окт. 25; 1829 июнь 14; 1830 май 18 (?).

Молодость Генриха V. Комедия в 3 д. А. Дювала (*La jeunesse de Henry V*). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 ноябрь 5; 1835 апр. 17; 1844 июнь 12, июль 9.

М.: 1811 июль 16; 1829 май 2, 27.

Молодые ключницы у старых холостяков, или Обочились в расчете. Водевиль в 1 д. Деверже (А. Шапо) и Ш. Варена (*Les jeunes bonnes et les vieux garçons*). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 8.

Пб.: 1833 сент. 4, 8, 17; 1834 янв. 19, март 4 (утро); 1835 окт. 14, 18, 28; 1837 апр. 26, окт. 13, дек. 13; 1843 июль 11, 30, сент. 8, окт. 14.
М.: 1834 май 18, 24; 1838 сент. 20; 1845 окт. 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; 1826 сент. 8, ноябрь 23; 1827 февр. 13 (утро), апр. 12, окт. 18; 1828 июль 4; 1829 июль 31, ноябрь 20; 1830 янв. 26, февр. 9, май 13; 1832 янв. 6, февр. 20, май 15, авг. 26; 1833 февр. 5, 8, апр. 14, июнь 13; 1834 май 4, июль 17; 1835 янв. 17, апр. 16, авг. 30, ноябрь 24, дек. 19; 1836 февр. 3 (утро), апр. 12, окт. 26.

М.: 1816 май 19; 1826 ноябрь 9; 1827 янв. 6, сент. 9; 1830 июнь 27.

Мольер — см. *Жизнь Мольера*.

Монастырка, или Счастливая сирота. Комедия в 3 д. Н. И. Ильина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 янв. 6, 12.

Мономан, или Помешанный. Драма в 5 д. Ш. Дюверье (Le monoman). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 дек. 16, 18, 28; 1836 янв. 7, февр. 5.

М.: 1844 янв. 21.

Монумент. Исторический анекдот в 3 карт. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1843, № 11—12.

Пб.: 1843 окт. 26, 28, 29, ноябрь 2, 4, 5, 8, 10, 22, 25; 1844 янв. 24.

М.: 1843 ноябрь 19, 22, 28; 1844 янв. 25.

Москаль-чаривник. Опера в 1 д. Текст И. П. Котляревского. Музыка аранжирована А. С. Гурьяновым. Изд.— «Украинский сборник», II, М., 1841.

Пб.: 1844 сент. 27, 29, окт. 3, 6, 9, 11, 13, 15, 20, 24, 26, 29, 30.

М.: 1840 февр. 9, июль 14; 1845 февр. 7, 12, 15, апр. 25, май 25, сент. 30, дек. 27.

Москва и Ярославль, или Чудное приключение у Лукерьи Семеновны Зюзиной. Картина в 1 д. с пением и плясками П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1845 ноябрь 5, 8, 13, дек. 16.

Московские рыцари, или Парик, усы и à la соq. Шутка-водевиль в 1 д. Соч. В. М. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1844 янв. 7, 12.

Моцарт и Сальери. Драматические сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.— «Северные цветы на 1832 год», Спб., 1831.

Пб.: 1832 янв. 27, февр. 1; 1840 янв. 10.

Моя жена выходит замуж. Водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и Виана (Ф. Та-виана) (Ma femme se marie). Пер. с франц. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 ноябрь 21, дек. 2; 1828 янв. 17, февр. 5 (утро), июль 19; 1829 июль 24, окт. 29; 1830 янв. 28, май 2; 1834 июнь 4.

М.: 1827 окт. 6; 1829 июнь 27, сент. 15; 1834 янв. 12.

Мудреное приключение. Шутка-водевиль в 1 д. Ш. Оноре (Ш.-О. Ремю) (Les trois gobe-mouches). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 окт. 16, 19, 26.

Муж, актер и поэт. Драматический анекдот XVII столетия в 4 д. Ш. Денуайе и Э. Лаба (La vie d'un comédien). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1844 янв. 7, 12, 28.

Муж в беде, или Без вины виноват. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1842.

Пб.: 1839 май 22, 26.

М.: 1838 дек. 30; 1839 янв. 2, апр. 21, май 25.

Муж в дверь, а жена в Тверь. Комедия-водевиль в 2 карт., соч. А. И. В. Изд.— «Репертуар и Пантсон», 1845, кн. 6.

Пб.: 1845 май 11, 15, 18, 21, 27, июнь 10, 15, июль 9, авг. 21, 28, окт. 1, 25, дек. 18.

М.: 1845 авг. 27, сент. 13, ноябрь 12, дек. 27.

Муж в камине, а жена в гостях. Анекдотический водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Н. Бразье (La cheminée de 1748). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1834.

Пб.: 1836 окт. 19, 23, ноябрь 10, дек. 8; 1837 янв. 2, 24, февр. 14, май 23, сент. 3, окт. 5, ноябрь 15, дек. 9; 1838 февр. 13 (утро), дек. 6; 1839 июль 28; 1843 авг. 20, окт. 5.

М.: 1834 янв. 30 (во 2-й раз), март 3, май 17, окт. 2, ноябрь 13; 1837 май 31, окт. 10; 1838 апр. 26, июнь 23, сент. 16; 1839 апр. 9, сент. 17; 1840 янв. 10, дек. 15.

Муж всех жен, или Савойская граница. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ж.-Ф.-А. Баяра (La frontière de Savoie, ou Le mari de deux femmes). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 апр. 13, 16, май 4.

М.: 1836 апр. 10, дек. 16.

Муж, достань мне собачку! Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 ноябрь 1, 5, 7, 9.

Муж, жена и знатный друг. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Переделка с франц. водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «La seconde année, ou A qui la faute?». Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 21.

Пб.: 1841 окт. 23, 28, ноябрь 4, 13; 1842 янв. 2, февр. 9.

М.: 1842 февр. 13, июнь 2.

Муж, жена и сын, или Сердце матери. Драма в 2 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 ноябрь 26, 29, дек. 11; 1835 янв. 22, авг. 27, окт. 21, 27; 1836 янв. 14; 1837 янв. 21.

М.: 1835 апр. 26, май 19.

Муж и жена. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 1, М., 1835.

Пб.: 1832 ноябрь 23, дек. 9; 1833 янв. 8, февр. 9, июнь 6, ноябрь 26; 1834 окт. 3, 7, ноябрь 9; 1835 янв. 8, май 13, дек. 22, 27; 1836 май 25, июнь 23, сент. 11; 1840 дек. 27, 29; 1841 янв. 6, февр. 2, июль 23, дек. 14; 1842 февр. 16, май 30, окт. 27, ноябрь 12; 1843 июль 4, дек. 30.

М.: 1830 май 23, 30; 1831 апр. 28, сент. 25; 1832 июль 11; 1834 апр. 30; 1835 июнь 14; 1839 апр. 28; 1844 дек. 13; 1845 янв. 3.

Муж и любовник, или Образование провинциала. Комедия в 1 д. Ж.-Б.-Ш. Виалья (Le mari et l'amant). Переделка с франц. Р. М. Зогова. Изд.— Спб., 1824.

Пб.: 1823 февр. 12; 1826 окт. 19, дек. 15; 1827 февр. 7, ноябрь 18; 1828 апр. 8, июль 3, сент. 6; 1829 май 30, окт. 18, дек. 6; 1830 февр. 6, ноябрь 14; 1831 янв. 1, дек. 11; 1832 февр. 5, июль 25, сент. 25, ноябрь 29, дек. 13, 27; 1833 янв. 27, окт. 3, 27; 1834 июнь 26, июль 19, авг. 31, сент. 17, окт. 7; 1835 февр. 5, дек. 15, 29; 1836 янв. 12, 24, май 21, июнь 10, авг. 28, окт. 6.

М.: 1823 янв. 31; 1826 авг. 23, дек. 28; 1827 июнь 19, авг. 26, дек. 7; 1828 янв. 24, сент. 12; 1829 май 14, июль 11, сент. 27; 1830 апр. 30, июль 8; 1832 май 17, июль 28; 1834 июль 12; 1835 июнь 30; 1836 янв. 6; 1837 июль 23; 1838 авг. 25, дек. 8; 1839 янв. 6, 30 (утро), авг. 27; 1840 февр. 20 (утро), июль 11; 1842 ноябрь 4.

Муж и секретарь. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1843 окт. 29, ноябрь 1.

Муж красавец — не находка. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, К. Пилле и Э. Лафарга (Un mari charmant). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 янв. 17, 21.

М.: 1839 ноябрь 10, 14, дек. 17; 1840 янв. 23, февр. 14, июнь 7, авг. 25, ноябрь 5; 1841 июль 3, 27; 1845 ноябрь 28, дек. 5.

Муж мальчик, или Женитьба при Людовике XIV. Комедия в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Les premières armes de Richelieu). Пер. с франц. Изд. под назв. «Первое волокитство Ришелье». — «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 8.

М.: 1841 ноябрь 14, 25; 1842 янв. 27, февр. 11, май 11, авг. 30.

Муж поневоле, или Служанка-госпожа. Комедия в 1 д. в стихах И. С. Сибирякова. Подражание К. Гольдони. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 окт. 21, 25, ноябрь 2.

Муромские леса, или Выбор атамана. Драма в 3 д. по драматической повести А. Ф. Вельтмана того же названия. Изд.— М., 1831.

М.: 1834 окт. 26, 30.

Надежда и любовь, или Шутки в сторону. Комедия-водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 4, Спб.— М., 1869.

Пб.: 1834 сент. 7, 12, окт. 9, ноябрь 2.

Назовите как хотите. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Ф. А. Кони. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 сент. 18, 21.

М.: 1832 окт. 28, ноябрь 1; 1833 янв. 9, февр. 6 (утро), июль 13, окт. 12.

Наполеоновский гвардеец. Драма в 3 д. в стихах В. Р. Зотова. Сюжет взят из повести «Питер Шевалье». Изд. под назв. «Наполеоновский гвардеец, или Испанская честь». — «Сын отечества», 1851, кн. 8.

Пб.: 1844 окт. 3, 13.

М.: 1845 авг. 27, сент. 13.

Наряд невопад, или Без невесты, как без шапки. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 сент. 1, 6, 18, дек. 13.

М.: 1827 дек. 8.

Наследница. Комедия в 1 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка с франц. комедии-водевилля Э. Скриба и Ж. Делавиня (L'héritière). Изд.— М., 1824.

Пб.: 1824 дек. 11; 1826 окт. 21; 1827 янв. 4, дек. 18; 1828 янв. 6; 1829 июль 17, окт. 4, ноябрь 15; 1830 февр. 3, апр. 16; 1832 июнь 14, июль 29; 1833 июль 11, сент. 1, ноябрь 21; 1834 янв. 1, февр. 8, июнь 5, авг. 22, дек. 6; 1835 янв. 13, февр. 17 (утро), апр. 26, сент. 5; 1836 янв. 22, апр. 21, май 10, июнь 29, авг. 19, окт. 22.

М.: 1824 ноябрь 4; 1829 сент. 10; 1831 июнь 19.

Наследство. Драма в 5 д. с прологом Ф. Сулье (Eulalie Pontois). Пер. с франц. Д. В. Григоровича. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 9.

Пб.: 1844 июль 28, авг. 16, 18, 27, сент. 5, ноябрь 5.

М.: 1845 дек. 7, 10, 14.

Настенька. Провинциальные сцены в 3 карт. с куплетами Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 14.

Пб.: 1842 май 11, 14.

М.: 1842 май 15, 19.

Настоящий ревизор. Комедия в 3 д. Цицианова, «служащая продолжением комедии «Ревизор». Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 июль 14, 15, 27.

М.: 1836 авг. 27, сент. 1, 4.

Наталка-Полтавка. Опера в 2 д. Текст и музыка И. П. Котляревского. Изд.— «Украинский сборник», I, Харьков, 1838.

Пб.: 1838 май 5 (сцена); 1844 окт. 31 (сцена).

М.: 1837 дек. 10 (1-е д.); 1838 февр. 4 (сцена), 7 (сцена); 1839 янв. 27 (сцена); 1844 янв. 14 (1-е д.), 25 (1-е д.).

Наука и женщина. Комедия в 2 д. В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 2.

Пб.: 1842 сент. 21, 28, окт. 11, ноябрь 12.

М.: 1843 май 10, 14, июнь 13, сент. 21.

Не бывать бы счастью, да несчастье помогло. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1.

Пб.: 1843 дек. 14, 17.

Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета. Анекдотическая шутка-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Подражание франц. комедии М. Теолона «*Le mari aux neuf femmes*». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1840 май 6, 8, 12, 20, 22, 28, июль 7, авг. 18, сент. 29, ноябрь 19, дек. 4, 19; 1841 янв. 8, 21, февр. 3, апр. 13, июнь 5, авг. 18, сент. 23, ноябрь 2, дек. 31; 1842 февр. 9, окт. 20, ноябрь 19, дек. 20; 1843 янв. 24, февр. 8, дек. 10, 26; 1844 янв. 3, 10, 31, апр. 20, сент. 22, 29, ноябрь 26, дек. 8; 1845 янв. 4, февр. 18, май 17, окт. 4, ноябрь 18.

М.: 1834 ноябрь 30, дек. 6.

Не любо не слушай, а лесть не мешай. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 сент. 23; 1826 окт. 25; 1827 дек. 16; 1828 янв. 9; 1830 янв. 9, дек. 16; 1831 ноябрь 4; 1833 май 8, 23, июнь 8.

М.: 1819 апр. 17; 1826 сент. 21; 1827 май 16, авг. 21; 1829 авг. 27, окт. 16; 1831 май 25, сент. 15; 1832 май 9; 1833 дек. 4; 1834 дек. 3; 1836 дек. 21; 1843 дек. 13; 1844 май 12.

Неаполитанский сирота. Драма в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 май 8.

Небо и земля, или Жизнь художника. Драма в 2 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 дек. 13, 17, 19.

Невеста из провинции. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с нем. В. Р. Зотовым комедии А. Коцебу «*Die Braut aus Rommern*». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 12. Прилож. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1843 окт. 19, 21, 22, 27, ноябрь 5, дек. 6, 19; 1844 янв. 23, авг. 30, сент. 8; 1845 авг. 20.

Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка. Шутка-водевиль в 1 д. с хорами и танцами. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 авг. 23, 26.

Невеста под замком. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1838. М.: 1838 янв. 14, май 24, сент. 22; 1839 февр. 5; 1840 июль 21, ноябрь 14; 1841 янв. 20; 1843 янв. 26; 1844 янв. 10.

Невеста разбойника, или Страшный незнакомец. Драма в 3 д. Т. Кернера (Hedwig). Вольный пер. с нем. в стихах А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1826 ноябрь 15, 24; 1837 сент. 1, 5, окт. 1, дек. 3; 1839 янв. 24.

М.: 1830 июль 4, 20(?), 27(?), сент. 21; 1831 февр. 28 (утро), сент. 20, дек. 27; 1832 февр. 17 (утро), июнь 26, июль 10, окт. 9; 1833 дек. 12; 1834 июнь 29, июль 5, ноябрь 11; 1835 янв. 16, дек. 18; 1836 ноябрь 1.

Невеста реки, или Судья — гений. Водевиль в 2 д. П.-Ф.-А. Кармуша и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (*La fiancée du fleuve*). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 сент. 6, 9, 24, окт. 10; 1844 апр. 13, сент. 8.

М.: 1843 дек. 3, 5, 12.

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.

М.: 1825 май 15; 1826 ноябрь 17.

Невинный в вине, или Судейский приговор. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка Николо Изуара. Изд.— М., 1829.

Пб.: 1829 июль 3, 9; 1835 авг. 19, 25.

М.: 1829 янв. 31, февр. 11, май 6, 15, сент. 27, ноябрь 15; 1830 янв. 12, февр. 4, авг. 17; 1831 авг. 16; 1840 янв. 19.

Невозможный брак. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (*Le mariage impossible*). Переделка с франц. Н. Ш. и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 ноябрь 9, 11, 18, 22, дек. 13, 28; 1839 янв. 16, 20, 26, апр. 3, май 2, авг. 27, сент. 22, ноябрь 2, дек. 26; 1840 февр. 10, дек. 29; 1841 ноябрь 9; 1842 дек. 20.

Недоверчивый, или Елена и Клерваль. Комедия в 3 д. Ш. Колле (*Dupuis et Des Ronais*). Пер. с франц. в вольных стихах П. А. Катенина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 янв. 31, май 24, июнь 27; 1828 май 6.

Недовольные. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1836.

Пб.: 1836 май 15, 20, июнь 3.

М.: 1835 дек. 2, 10, 17, 27; 1836 янв. 16, 27, апр. 7.

Недоразумение. Комедия в 1 д. Ш. Дюверье (*Faute de s'entendre*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 дек. 21, 23; 1839 янв. 1.

Недоросль. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24; 1826 окт. 12, ноябрь 9; 1827 апр. 17, июнь 26, авг. 23, сент. 28; 1828 сент. 11; 1829 ноябрь 22; 1831 дек. 9; 1832 февр. 12; 1833 июль 14, сент. 5, окт. 11; 1836 ноябрь 22, дек. 6; 1837 февр. 17; 1838 февр. 4, апр. 27; 1842 янв. 11, 27.

М.: 1783 май 14; 1829 авг. 16, 25, окт. 15, ноябрь 12; 1830 февр. 16, авг. 25; 1831 окт. 14; 1832 февр. 21, дек. 27; 1833 февр. 12, ноябрь 21; 1834 янв. 10, март 2, июнь 3, июль 22, дек. 30; 1835 февр. 17, июль 30, дек. 8; 1836 окт. 6; 1837 янв. 24, июнь 20; 1838 май 29.

Незнакомец. Драма в 2 сутках. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 дек. 12, 14.

Неистовый Роланд. Шутка-водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр и Э. Рошфора (*Roland furieux*). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ под назв. «Неистовый Роланд в безумном доме».

М.: 1841 дек. 12, 15.

Немецкий барон, или Осада столовой. Водевиль в 1 д. Ф.-В.-А. Дартуа, Ж.-Ж.-Г. Делюрье и Э.-Л. Вандербурха (*Le baron allemand, ou Le blocus de la salle à manger*). Пер. с франц. И. Несмеянова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 сент. 29, окт. 5.

Немой. Драма в 4 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 февр. 4, 6, 10, 24, май 3.

Немой поневоле. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1841 сент. 16, 18; 1842 янв. 12, 22.

Ненавистник женщин. Комедия в 1 д. Р. М. Зотова. Подражание нем. комедии Р. Бенедикса «*Der Weiberfeind*». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 авг. 27, сент. 4, 22, окт. 16, ноябрь 11, дек. 9; 1837 янв. 15, окт. 12, ноябрь 16; 1838 янв. 19.

Невзлюбленность к людям и раскаяние. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Menschenhass und Reue). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1797 сент. 8; 1827 авг. 19, сент. 9, окт. 21, дек. 2; 1828 май 11, сент. 21; 1829 ноябрь 8; 1830 февр. 14, ноябрь 11; 1831 февр. 8; 1833 апр. 18, май 16; 1839 ноябрь 29, дек. 3; 1844 апр. 12, 16.

М.: 1791 апр. 23; 1832 июнь 10, сент. 16, ноябрь 21; 1833 май 26, июль 17, 31, авг. 25, ноябрь 8; 1834 янв. 12, авг. 26, сент. 27, окт. 11; 1835 янв. 29, сент. 15; 1836 апр. 12, сент. 25; 1838 сент. 6; 1842 июль 23; 1843 авг. 31; 1844 янв. 6, февр. 5 (утро), апр. 20, июль 28, окт. 23, дек. 21; 1845 авг. 26.

Необыкновенный маскарад на Новый год. Комедия в 4 д. с куплетами В. И. Мирошевского. Сюжет заимствован из повести Г. Цшокке «Abenteuer der Neujahrsnacht». Изд.— М., 1841.

М.: 1841 ноябрь 6, 11.

Неожиданная семья, или Бездетная вдова. Водевиль в 1 д. Н. Бразье, А. Левена и Л. Лери (La famille Jabutot, ou La veuve sans enfants). Вольный пер. с франц. А. И. Булгакова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 июнь 14, 23.

М.: 1840 окт. 4, 15, ноябрь 18; 1841 июнь 27, дек. 14.

Нераздельные, или Новое средство платить долги. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и А. Дюпена (Les inséparables). Переделка с франц. Н. Шестакова и Н. Александрова. Музыка А. А. Алябьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1829 май 17, 21.

М.: 1827 ноябрь 25, 29.

Нерешительный, 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; 1827 ноябрь 25; 1828 июнь 10; 1829 янв. 4, февр. 1, сент. 27, окт. 23; 1830 сент. 12; 1832 февр. 16, сент. 7, ноябрь 8, 21, дек. 20; 1833 янв. 31, февр. 7; 1834 янв. 28, февр. 28, июнь 19, окт. 18, ноябрь 7; 1835 февр. 14, сент. 26; 1836 янв. 14, февр. 4 (утро), май 3, июнь 21.

М.: 1820 дек. 30; 1827 авг. 31; 1828 сент. 10; 1829 янв. 30; 1831 май 18, июль 28, сент. 23; 1832 дек. 6; 1834 май 10; 1836 янв. 14, авг. 18; 1838 май 13; 1839 янв. 12; 1840 апр. 26.

Неровный брак. Драма в 1 д. с куплетами. Пер. с франц. К. В-ра [Визапура?] комедии Э. Скриба «La famille Riquebourg, ou Le mariage mal assorti». Куплеты П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 май 25, 29, авг. 26.

Неровный брак, или Семейство Рикбург. Комедия в 1 д. Э. Скриба (La famille Riquebourg, ou Le mariage mal assorti). Пер. с франц. В. А. Каратырина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 ноябрь 23, дек. 9; 1833 янв. 1, май 29, июнь 2, окт. 16; 1834 июнь 4, сент. 10; 1835 сент. 16; 1836 ноябрь 9; 1837 май 7; 1839 ноябрь 10.

Несколько лет вперед, или Железная дорога между С.-Петербургом и Москвою. Водевиль в 3 отд. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 окт. 19, 23, 25, ноябрь 3.

М.: 1844 дек. 20.

Несколько часов царствования Нурмагалы. Комическая опера в 1 д. Текст Е. А. Дадьяна по поэме С.-Ф. Жаплис. Рукопись ЛТБ.

М.: 1828 янв. 13, 16.

Несчастья красавца, или Яд и кинжал. Водевиль в 1 д. Ш. Варена, Эт. Араго и Деверже (А. Шапо) (Les malheurs d'un joli garçon). Пер. с франц. П. С. Федорова и П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 янв. 7, 10, 16, февр. 2, авг. 18, окт. 24, ноябрь 17; 1836 янв. 15, май 31, авг. 23, ноябрь 20; 1837 янв. 6, 24, окт. 29, ноябрь 28, дек. 30; 1838 февр. 6, сент. 29, дек. 11.

М.: 1842 дек. 11, 14.

Неутешные. Комедия в 1 д. Э. Скриба (Les inconsolables). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 окт. 20, 27.

Нечаянные женихи. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Н. Гордеева. Музыка А. А. Плещеева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 апр. 28.

Нечаянный заклад, или Без ключа дверь не отперешь. Комедия в 1 д. М.-Ж. Седена (La gageur imprévue). Переделка с франц. П. А. Катенина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 сент. 22; 1831 июнь 15.

М.: 1819 ноябрь 6; 1826 авг. 19; 1834 дек. 4.

Нечего делать. Комедия в 2 д. с куплетами Ж.-Ф. Локруа и А. Селя (А.-Ф. Шез де Кааня) (Quand ont n'a rien à faire). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1845 ноябрь 15, 19, 26.

Ни статский, ни военный, не русский, не француз, или приезжий из-за границы. Романтическая шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 дек. 2, 5; 1841 янв. 1.

Никому, кроме короля, или Хлебопашец каштанового леса. Романтическая комедия в 5 д. и 3 сутках, с пением и танцами Ф. де Рохаса (Del rey abajo ninguno, o Garcia del castañar). Переделка с исп. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 дек. 17, 23; 1838 янв. 3, 16.

Нищая. Драма в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (La mendicante). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 янв. 9, 20.

М.: 1833 окт. 20, 24.

Новая суматоха, или Женихи чужих невест. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса с использованием музыки Дж. Россини.

Пб.: 1820 сент. 22; 1826 сент. 7, 30; 1827 апр. 14; 1829 июль 26, сент. 26, 30, ноябрь 29; 1830 апр. 23, май 8, июль 28, авг. 19; 1834 сент. 3, 9, 27, окт. 8, 19, ноябрь 9; 1835 сент. 30; 1840 дек. 2, 5, 13; 1841 янв. 9, 29.

М.: 1821 окт. 6; 1828 сент. 19; 1829 май 29.

Новая шалость, или Театральное сражение. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. А. Алябьева, А. П. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб, 1830.

Пб.: 1822 февр. 12 (утро); 1826 сент. 6, окт. 8, дек. 8; 1827 янв. 2, июль 15; 1828 июнь 22; 1829 апр. 30, окт. 4; 1830 февр. 9, апр. 22; 1835 апр. 29, май 12, 19, июнь 27, сент. 1, 20, ноябрь 8; 1836 окт. 29; 1839 окт. 16, 19, 26.

М.: 1822 дек. 19; 1826 авг. 23, дек. 22; 1828 февр. 1, апр. 27, сент. 3; 1829 янв. 30, июль 26; 1830 авг. 24 (?), 31 (?); 1831 сент. 27; 1844 апр. 5, 10, 17, июнь 12, авг. 31, ноябрь 12.

Новая школа мужей. Комедия в 5 д. в стихах Р. М. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон». 1845, кн. 10.

Пб.: 1845 окт. 4, 17, 19, ноябрь 22.

Новички в любви. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевиля Н. А. Коровкина, Спб., 1840.

Пб., 1839 ноябрь 15, 17, 24, 28, дек. 6, 19, 26; 1840 янв. 2, 21, февр. 16, 24, апр. 24, май 2, 22, июнь 28, июль 22, сент. 2, 20, окт. 27, дек. 16; 1841

январь 10, февраль 9, июль 20, август 22, ноябрь 20, декабрь 16; 1842 январь 1, июнь 24, ноябрь 26; 1843 декабрь 9, 27; 1844 январь 14, 31 (утро), апрель 20, июль 7.
М.: 1842 февраль 20, 27 (утро), март 1, июнь 2, 26, июль 5, декабрь 26; 1843 январь 15, май 4, 18, июль 30, август 16, октябрь 4; 1844 январь 18, июнь 4, август 21, сентябрь 12; 1845 июль 6, 20, ноябрь 30.

Новгородцы. Драматическое представление в 5 д., 8 карт. в стихах, с песнями В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 2.
Пб.: 1844 январь 25, 27, 29.

Новое средство тратить деньги, или День из жизни матроса. Водевиль в 1 д. В. Мартынова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1845 январь 31, февраль 8.

Новорожденный. Комические сцены в 6 декорациях М. Н. Загоскина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1844, № 1—2.
Пб.: 1844 октябрь 19, 23, 25.
М.: 1845 май 29, июнь 1, 10.

Новые проказы, или Тише едешь, дальше будешь. Водевиль-фарс в 1 д. А. И. Булгакова. Подражание француз. водевилю А. Жадена «Le carnaval et les arrêts, ou La famille impromptue». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1833 октябрь 16, 24.

Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с француз. А. А. Шаховским комедии-водевиля Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Une visite à Bedlam». Музыка Л. В. Маурера. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1818 сентябрь 23; 1826 октябрь 19, декабрь 16; 1827 январь 28, июнь 2; 1836 август 20, 24.
М.: 1819 ноябрь 19; 1827 июнь 7, октябрь 4; 1829 ноябрь 6, 12.

Новый Недоросль. Комедия в 2 д. С. И. Навроцкого. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 сентябрь 23 (1-е д.), октябрь 1 (1-е д.).

Новый Отелло, или Без дяди не обойдется. Комедия в 1 д. Я. Я. Фейгина. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1841 май 6, 8.
М.: 1842 январь 30, февраль 16.

Новый Отелло, или Последнее прости — см. *Последнее прости*.

Новый Парис. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Подражание француз. Музыка А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.
Пб.: 1829 ноябрь 18, 22; 1830 февраль 13.
М.: 1829 июнь 21, 28, август 23; 1830 июнь 20, июль 29; 1831 сентябрь 23, октябрь 15; 1832 апрель 19; 1833 ноябрь 17, декабрь 7; 1839 июль 16.

Новый помещик. Комическая опера в 1 д. (Le nouveau seigneur de village). Текст О. Крезе де Лессе и Ж.-Ф. Роже, Пер. с француз. А. И. Писарева. Музыка Ф.-А. Буальде.
М.: 1824 январь 10; 1826 август 19, сентябрь 9.

Новый помещик. Комическая опера в 1 д. (Le nouveau seigneur de village). Текст О. Крезе де Лессе и Ж.-Ф. Роже. Пер. с француз. Р. М. Зотова. Музыка Ф.-А. Буальде. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1825 май 29; 1829 июль 14, 23.

Новый способ платить старые долги. Драма-комедия в 5 д. Ф. Мессинджера (A new Way to pay old Debts). Пер. с англ. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1845 февраль 7, 15.

Новый Стерн. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1807.
Пб.: 1805 май 31; 1826 сентябрь 21; 1836 июль 19, август 16.
М.: 1807 август 23; 1826 ноябрь 14, декабрь 27; 1827 январь 19, февраль 8 (утро), май 9, июль 20, октябрь 10; 1828 апрель 25, октябрь 8; 1830 январь 6, июнь 22 (?); 1833 июнь 18.

Пожка. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля), Деверже (А. Шапо) и Г. Ваза (Les brodequins de Lise). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.

Пб.: 1840 янв. 17, 23, февр. 7, 13, 16, 20, 23, апр. 29, май 2, 12, июль 28, авг. 22, окт. 14, 31, дек. 22; 1841 янв. 22, июнь 8, июль 20, ноябрь 12, дек. 10; 1842 февр. 9, 25, дек. 7; 1843 авг. 25; 1844 янв. 7, апр. 13, май 24, 26; 1845 май 16, сент. 20, окт. 1.

М.: 1840 май 3, июнь 18, сент. 2; 1841 июль 13, сент. 30; 1842 июнь 26, авг. 24; 1843 июль 20, окт. 20; 1844 сент. 22, окт. 31; 1845 июнь 11.

Ночной колокольчик. Водевиль в 1 д. Бартеlemi (Б. Туэна), Бренсвика (Л. Лери) и В. Лери (La sonnette de nuit). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 июль 1, 10, 21, 28, июль 7, 31, авг. 21, 26, 31, сент. 13, 27, окт. 25, дек. 4, 28; 1837 янв. 3, 20, февр. 17, 22, окт. 11, ноябрь 11, 28, дек. 22; 1838 февр. 3, сент. 11, дек. 30; 1839 янв. 6, февр. 5, апр. 9, 17, май 10, июль 4. М.: 1836 июль 17, 19, дек. 7; 1837 янв. 1; 1838 янв. 4; 1841 окт. 9, ноябрь 16; 1844 дек. 7.

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 Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) и Э. Буари «Le château de Paluzzi». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 окт. 11; 1829 ноябрь 11, 15; 1830 янв. 12, июнь 27.

Ночь в Испании. Комедия в 3 отд. с пением. Пер. с франц. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 май 5, 11.

Ночь на Новый год. Комедия в 3 д. Переложена из повести Г. Цшюкке «Abenteuer der Neujahrsnacht» В. Мещериновым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 июль 27, 31.

М.: 1831 сент. 16, дек. 31.

Ночь на Новый год. Драма в 2 отд. А. Паннаша (Die Crisnacht). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 июль 10, 14, 16.

Обезьяна-воровка, или Жертва злобы и ослепления. Опера буффа-водевиль в 1 д. М.-А. Дезожье и Ж.-Т. Мерля (Le singe voleur, ou Jocrisse victime). Пародия на мелодраму «Сорока-воровка». Пер. с франц. Р. М. Зотова. Музыка из оперы Дж. Россини «Сорока-воровка». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 сент. 12, 19, дек. 5; 1828 янв. 12, окт. 4, 23; 1829 февр. 15, 24, апр. 26, июнь 14, сент. 2, 5, окт. 18; 1830 янв. 21, май 5, июль 29, ноябрь 4; 1831 февр. 28; 1832 май 16, 24; 1833 июнь 29.

М.: 1829 янв. 17, 28, февр. 5, 23, май 17, 28, авг. 25, ноябрь 24, дек. 28; 1830 февр. 11 (утро), сент. 28; 1831 февр. 23 (утро); 1832 февр. 21 (утро); 1833 ноябрь 1; 1834 дек. 7, 13, 31; 1836 февр. 7 (утро), дек. 30.

Обман в пользу любви. Комедия в 3 д. П. Мариво (Les fausses confidences). Пер. с франц. П. А. Катенина. Изд.— Спб., 1827.

Пб.: 1826 ноябрь 8, 26; 1827 янв. 20, 23 (прив. сп.), апр. 22, май 10, июнь 17, сент. 27; 1828 апр. 6, 24, июнь 17, 29; 1829 янв. 10, сент. 12, дек. 3; 1830 янв. 2, февр. 11, сент. 23, ноябрь 18; 1831 ноябрь 6; 1832 янв. 2, сент. 18; 1833 февр. 9, ноябрь 29; 1834 янв. 8, июнь 27; 1835 янв. 22; 1836 окт. 30, дек. 20; 1837 май 16, июль 29; 1838 дек. 6; 1845 февр. 8.

М.: 1826 авг. 17, 25; 1832 май 12.

Обманутый алхимист. Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. Н. Олина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 апр. 24.

Обойщик. Драма в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Marcelin). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 май 25, 29, июнь 22.
М.: 1843 апр. 20, 29.

Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Комическая опера в 11 д. Пер. с франц. П. Н. Кобыкова. Музыка разных авторов с новыми ариями Д.-Г.-А. Париса. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 февр. 7; 1826 ноябрь 15; 1828 авг. 19, окт. 2; 1829 май 6, июль : 26, сент. 15, окт. 3; 1833 сент. 11, 19, окт. 13; 1834 февр. 16, март 1, ноябрь 19, 23.
М.: 1810 янв. 7; 1826 дек. 14; 1827 июнь 27; 1833 апр. 21.

Обриева собака, или Лес при Бонди. Историческая мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гиллбера де Пиксерекура (Le chien de Montargis, ou La forêt de Bondy). Пер. с франц. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 апр. 26; 1826 окт. 26, дек. 14; 1827 февр. 11, сент. 11, окт. 4, дек. : 7; 1828 апр. 22, окт. 23; 1830 июль 20, ноябрь 4.
М.: 1820 ноябрь 4; 1829 июнь 21, июль 3, сент. 15, ноябрь 6; 1830 янв. : 15, февр. 9 (утро); 1831 июнь 21; 1832 июнь 9, 16, июль 17; 1833 июль 11, 16; 1834 июнь 8.

Обыкновенный случай. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Ф. де Курси (Simple histoire!). Переделка с франц. Изд.— Харьков, 1838.
М.: 1838 окт. 13.

Огненная палата, или Ужасный убийца. Историческая драма в 3 д. Р. М. Эзотова. Сюжет взят из отрывка «Девушка Скюдери». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1826 ноябрь 22, дек. 8.
М.: 1829 янв. 17.

Один год, или Женитьба по любви. Драма в 3 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (Un an, ou Le mariage d'amour). Пер. с франц. К. Н. Тимковского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1831 дек. 14, 17; 1832 янв. 18, 25; 1834 май 14.
М.: 1833 ноябрь 10.

Один из двух, или Шпага моего отца — см. *Шпага моего отца.*

Одна за другую. Комедия в 1 д. П. Пуатвена (L'une pour l'autre). Пер. с франц. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 14.
Пб.: 1842 окт. 19, 21.

Одна невеста и три жениха. Комедия-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Р. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 май 27, июнь 27.

Одна шалость. Комическая опера в 2 д. (Une folie). Текст Ж.-Н. Буйи. Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Э.-Н. Мегюля.
Пб.: 1810 июнь 2; 1827 апр. 18, май 9; 1828 июль 15.

Одно утро из жизни Генриха IV. Комедия в 1 д. Л.-Б. Пикара (Une matinée d'Henri IV). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1832 сент. 5, 8.
М.: 1833 сент. 29.

Ольга, русская сирота. Водевиль в 2 д. Э. Скриба, Т.-Ф. Вильнева и Девержье (А. Шапо) (Yelva, ou L'orpheline russe). Пер. с франц. Н. П. Муцдта. Р. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1830 апр. 24, 28, май 8, 27, июль 15; 1831 июнь 12; 1834 июнь 12.
М.: 1831 февр. 17, 20, 24, сент. 23; 1832 сент. 6; 1837 июнь 13, авг. 20.

Он за все платит. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-О. Варнера (C'est monsieur qui paye). Пер. с франц. Н. А. Полевого. Музыка К. Н. Лядова. Р. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1840 июль 9, 12, 14.
М.: 1845 ноябрь 14, 22.

Он остепенился, или Весь дом вверх дном. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1838 дек. 9, 15; 1839 окт. 8; 1840 июнь 7, окт. 6; 1841 февр. 5, май 23, ноябрь 24; 1843 янв. 28, февр. 18 (утро), май 24; 1844 янв. 29, сент. 28; 1845 февр. 22 (утро).

Она помешана! Комедия в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (*Elle est folle*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 4.

Пб.: 1835 июль 24, 28, 31, авг. 27, сент. 4, 27, окт. 7, 22, ноябрь 18, дек. 12; 1836 янв. 14, май 25, июль 7, авг. 31, сент. 11, ноябрь 23; 1837 февр. 27 (утро), сент. 20, дек. 3; 1838 дек. 22; 1839 окт. 4, 27; 1843 сент. 3, 27.

М.: 1841 апр. 25.

Она похудела. Комедия-водевиль в 3 д. А. А. Фукс. Изд.— Казань, 1837.

Пб.: 1838 февр. 6, 9.

Она придет! Комедия-водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр (*Rauvre Jacques*). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1843 ноябрь 26; 1844 янв. 17.

Опыт артистов, или Авось удастся. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. М. Сабурова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1825 апр. 23; 1827 май 12, июль 31.

Опыт искусства. Комедия в 1 д. в стихах Н. Р. Судовщикова. Изд.— Сочинения Судовщикова, Спб., 1849.

М.: 1837 ноябрь 18; 1838 янв. 18, февр. 13; 1839 февр. 5, сент. 8.

Опять молодой человек в 60 лет, или Женитьба Буасека. Комедия в 1 д. М.-Н. Балиссона де Ружмона, А.-М. Марешаля и Троне (*Le mariage de ci-devant jeune homme*). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1824 май 29; 1829 июнь 14.

Осада Пскова. Трагедия в 5 д. в стихах Е. Ф. Розена. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 окт. 1, 4, 10.

Освобожденный невольник, или Свадьба, крестины и похороны. Комедия в 3 периодах Ш. Юбера и А.-М. Марешаля (*Le forçat libéré, ou La pose, le baptême et l'enterrement*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 апр. 20, май 2.

Осмеянный ревнивец, или Не спросясь броду, не надо соваться в воду. Интермедия-водевиль в 2 декорациях с танцами и пением П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 июнь 15, 19, 28, июль 23; 1837 февр. 27.

Особенное покровительство, или Дружба дружбой, а служба службой. Комедия в 3 д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 апр. 24, 29.

От добра добра не ищут. Комедия-водевиль в 2 частях Ш.-Д. Дюпети, Т.-Ф. Вильнева и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (*Les Poletais*). Пер. с франц. Д. Н. Бзаркова. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.

Пб.: 1829 февр. 11, апр. 24, май 8, 24, июнь 30, окт. 15; 1830 июнь 3, авг. 25, сент. 2, окт. 30; 1831 февр. 3; 1833 июль 20, 27; 1837 авг. 17, 30, сент. 27, окт. 20.

М.: 1829 май 16, 27, июнь 6, сент. 11, ноябрь 11, 17; 1830 май 28, окт. 14; 1831 май 11; 1832 июнь 14, авг. 26; 1833 янв. 13; 1835 янв. 10; 1841 окт. 12; 1842 дек. 18; 1845 авг. 19.

Отелло, венецианский мавр — см. *Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр*.

Отелло, или Венецианский мавр. Трагедия в 5 д. Ж.-Ф. Дюссиса, подражание Шекспиру (*Othello, ou Le maur de Venise*). Пер. с франц. И. А. Вельяминова. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1806 дек. 3; 1827 окт. 17, дек. 27; 1828 янв. 17; 1829 янв. 18, ноябрь 14; 1831 дек. 18; 1832 сент. 26, 30; 1833 апр. 19, май 9, июль 20, окт. 31; 1834 дек. 9; 1835 май 24, окт. 27; 1836 февр. 7.

М.: 1808 янв. 31; 1827 февр. 11 (утро), апр. 13, 27, окт. 11; 1828 июнь 17, окт. 9; 1829 апр. 28, сент. 11; 1830 янв. 26; 1831 окт. 15; 1832 февр. 20 (утро), дек. 18; 1833 февр. 6 (утро); 1834 февр. 6, окт. 23, 28; 1835 февр. 13 (утро), окт. 6; 1836 февр. 6.

Отец дебутантки. Комедия из парижского театрального быта в 5 карт. с пением М. Теолона и Ж.-Ф.-А. Баяра (*Le père de la debutante*). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 май 29, июнь 2, 11.

Отец и дочь. Драма в 5 д. Ф. Казари (*Agnese*). Переделка с итал. в стихах П. Г. Ободовского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 1.

Пб.: 1841 ноябрь 28, дек. 2, 5, 8, 10, 12, 16, 18, 23; 1842 янв. 8, 12, 16, 22, февр. 3, 23, 28, май 10, июнь 1, авг. 23, сент. 6, окт. 27, дек. 17; 1843 янв. 4, 25, апр. 22, сент. 21, дек. 1; 1844 янв. 21, окт. 8; 1845 февр. 21, апр. 26.

М.: 1842 сент. 21, 28, дек. 16, 28; 1843 февр. 2, 16 (утро), апр. 25, дек. 27; 1844 февр. 1 (утро), сент. 18, дек. 4; 1845 сент. 25.

Отец и кум. Комедия в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и О. Анисе-Буржуа (*Père et raigrain*). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 янв. 21, 24, 30, апр. 14.

Отец и отечество, или Земная ночь. Драма в 5 д. Э. Раупаха (*Erdennacht*). Переделка с нем. в стихах В. Н. Семенова. Изд. под назв. «Земная ночь», Спб., 1835.

Пб.: 1835 ноябрь 29, дек. 1, 20.

Отец и откупщик, дочь и откуп. «Несколько сцен вроде драмы, или комедия» в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 10.

Пб.: 1841 сент. 24, 29, окт. 8, 14, ноябрь 14; 1842 февр. 11, июль 9.

М.: 1841 ноябрь 28, дек. 2; 1842 март. 1, окт. 1.

Отец и сын. Комедия в 3 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело (*L'escroc du grand monde*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 ноябрь 27, дек. 1; 1834 янв. 3.

Отец и сын, или Первая страсть молодого человека. Комедия-водевиль в 3 д. Пер. с франц. Девятого (И. А. Аничкова) и Н. И. Куликова. Рукопись МТ.

М.: 1835 дек. 13, 19.

Отец каких мало. Водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 1.

Пб.: 1838 ноябрь 30, дек. 5, 15, 30; 1839 янв. 11, 25, 29, 31, февр. 2, апр. 6, 26, июнь 6, авг. 31, окт. 24, дек. 15; 1840 янв. 7, февр. 14, апр. 22, сент. 12, 22; 1841 янв. 14, февр. 8 (утро), сент. 7, 12, 26; 1843 ноябрь 1, 3, дек. 12; 1844 янв. 14, апр. 7; 1845 июль 1.

М.: 1839 сент. 29; 1841 ноябрь 4; 1842 июль 16, авг. 23, дек. 29; 1844 сент. 12, окт. 30; 1845 июль 22.

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; 1827 апр. 13; 1830 июль 7, 10, сент. 30.

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.: 1812 февр. 27; 1829 ноябрь 18, 22, дек. 9, 15.

М.: 1814 ноябрь 19; 1826 окт. 28, дек. 6.

Отцовское проклятие. Драма в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (La lectrice, ou Une folie de jeune homme). Пер. с франц. К. П. В-го [Визанура?]. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 3.

Пб.: 1835 ноябрь 25, 28, дек. 8, 23; 1841 янв. 10, 14, 20, 31, февр. 7 (утро), апр. 8, май 27, июль 21, окт. 27; 1842 февр. 9, май 1.

М.: 1841 сент. 12; 1842 май 15, авг. 28; 1843 июнь 20.

Отчаянные глаза, или Торжество героев эриванских. Историческая картина современных событий в 1 д. Д. А. Шепелева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 ноябрь 25, 27, 30, дек. 1.

М.: 1830 янв. 31, февр. 7, 15 (утро), 16 (утро), апр. 23; 1831 февр. 17; 1840 окт. 11.

Оцепление. Комедия в 1 д. в стихах Г. А. Пасынкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 май 27.

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; 1826 сент. 3, окт. 24, дек. 27; 1827 февр. 1, июнь 5, окт. 2; 1828 апр. 4, окт. 9; 1829 июль 16.

М.: 1803 ноябрь 9; 1830 сент. 19.

Павел и Виргиния. Драма в 5 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар и Пантеон». 1845, кн. 1.

Пб.: 1845 янв. 2, 3, 4, 8, 22, июль 20.

Павел Павлович с супругой. Комедия в 1 д. П. А. Каратыгина. Переделка комедии А. Коцебу «Die eifersüchtige Frau». Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 10.

Пб.: 1842 янв. 19, 26, февр. 7.

Павел Степанович Мочалов в провинции. Водевиль в 2 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. комедии-водевиля Ф.-О. Питто Дефоржа и П. Вермона (Э. Гино) «Lekain à Draguignan». Изд.— «Драматический альбом для любителей театра», М., 1843, кн. 2.

Пб.: 1841 апр. 24, 27, 30.

М.: 1840 ноябрь 29, дек. 13, 18; 1842 дек. 31.

Паж арестант, или Потрудитесь объяснить. Водевиль в 1 д. В. В. Годунова. Переделка франц. оперы «Le petit page, ou La prison d'état». Текст Р.-Ш. Гильбера де Никсеркура. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 май 22, 26, сент. 25, 27, окт. 18; 1840 янв. 6; 1841 янв. 26.

Пажи Бассомпьера. Водевиль в 1 д. Ш. Варена, Эт. Араго и Деверже (А. Шапо) (Les pages de Bassomprière). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 2. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1844 сент. 6, 12.

М.: 1838 дек. 2, 18; 1844 апр. 7, май 8, сент. 5.

Параша Сибирячка. Русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.

Пб.: 1840 янв. 17, 19, 22, 25, 27, 31, февр. 2, 5, 7, 8, 10, 12, 16, 19 (утро), 20 (утро), 23 (утро), 24, 25 (утро), апр. 22, 26, май 1, 9, 20, 28, июнь 25, сент. 4, 25, ноябрь 1, 28, дек. 16; 1841 янв. 4, 21, февр. 2, июнь 18, июль 31, авг. 19, окт. 20, ноябрь 27; 1842 янв. 4, февр. 25 (утро), май 26, окт. 4, дек. 31; 1843 янв. 14, 28, февр. 17 (утро), май 16, авг. 19, сент. 29, дек. 10; 1844 янв. 19, сент. 7, окт. 1, дек. 18; 1845 янв. 14, май 11, 13, ноябрь 11.

М.: 1840 ноябрь 1, 5, 21, 27, дек. 6, 17, 30; 1841 янв. 7, 16, 30, февр. 4 (утро), 7, май 9, сент. 15, окт. 21, ноябрь 20, дек. 31; 1842 февр. 27 (утро), апр. 28, авг. 22; 1843 янв. 11, февр. 17 (утро), авг. 22; 1844 апр. 17, сент. 12, ноябрь 20.

Пари, или Записки престарелой красавицы. Тысяча первый урок в 1 д. Пер. с франц. А. А. Жандра. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 ноябрь 18.

Пария, или Отверженное племя. Трагедия в 1 д. М. Беера (Der Paria). Пер. с нем. в стихах. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 сент. 4, 8, 17, окт. 12; 1834 янв. 24, май 21, окт. 3.

М.: 1834 янв. 26, 28.

Пароход. Анекдотический водевиль в 1 д. А. И. П. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 май 10, 12, 14.

Пастушка Нинетта, или Западня. Водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр (Simplette la chevière). Пер. с франц. К. Ф. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 окт. 5, 9, 12.

Пастушка, старушка, волшебница, или Что нравится женщинам. Волшебная опера-водевиль в 3 д. Ш.-С. Фавара с хорами и превращениями (La fée Urgele, ou Ce qui plaît aux dames). Пер. с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 дек. 19, 29; 1828 янв. 8, апр. 17, июль 11, сент. 16, окт. 16; 1829 янв. 4; 1830 февр. 7, июнь 15, сент. 19, дек. 2; 1831 янв. 6, дек. 18; 1837 май 16.

М.: 1827 май 20, 24.

Пебло, прекрасный садовник Валенсии. Романтическая мелодрама в 3 д. Сент-Амана (Ж.-А. Лакоста) и Ж. Дюлона (Péblo, ou Le jardinier de Valence) с хорами, пеннем, танцами, фламандскими картинами и великолепным спектаклем. Пер. с франц. Ф. А. Кони.

М.: 1831 февр. 10, 21, 25 (?).

Первая глава, или Конец венчает дело. Комедия в 1 д. Л. Лайа (Le premier chapitre). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 янв. 11, 13, 15, 19.

Первая и последняя любовь Карла XII. Драма в 1 д. Г. Франке (Karl XII einzige Liebe). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 окт. 5, 9, 12, 20, ноябрь 24, дек. 29; 1843 янв. 29, май 6, июль 7; 1844 янв. 28.

М.: 1843 май 10, 14.

Первая любовь. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба (Les premières amours, ou Les souvenirs d'enfance). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 2, М., 1835.

Пб.: 1832 июль 13, 19, авг. 30; 1833 май 19, окт. 20, дек. 27; 1834 февр. 27; 1836 апр. 10, 28, ноябрь 23; 1837 ноябрь 3; 1838 апр. 13; 1840 янв. 11, 19, 24, февр. 4, 13, апр. 25, авг. 23, дек. 28; 1842 янв. 30.

М.: 1830 июль 30, авг. 21, окт. 2; 1831 февр. 28 (утро), май 5, июль 21; 1832 янв. 24, май 9, ноябрь 15; 1834 февр. 2; 1835 июнь 4, сент. 2; 1836 апр. 15, июль 10, сент. 11; 1839 окт. 6, ноябрь 20; 1840 янв. 29, июнь 11, окт. 7, дек. 2; 1841 июль 25, дек. 27; 1842 июнь 15; 1843 июнь 6, ноябрь 17; 1844 окт. 9.

Первая любовь. Драма в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Э.-Л. Вандербурха (Un premier amour). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 18, 21; 1835 янв. 20, авг. 23, ноябрь 1.

Первая морщинка. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (La première ride). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 окт. 16, 21, ноябрь 11; 1841 янв. 19, июль 16; 1842 дек. 26.

М.: 1841 окт. 24, ноябрь 4, дек. 8; 1842 сент. 15; 1843 дек. 20; 1845 янв. 25.

Первая скрипка. Комедия-водевиль в 1 д. А.-Б.-Б. Декомберусса и О.-Т. Лозанна (Le violon de Goréga). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Музыка А. С. Гурьянова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1841 окт. 17, 23, дек. 3.

Первое апреля, или Новый дом сумасшедших. Шутка в 1 д. А. А. Шаховского с маскардным дивертисментом. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 дек. 14, 17, 30; 1832 янв. 2, 20, февр. 4, 13, 21, июнь 1, 10, авг. 19,

22, окт. 1, дек. 14; 1833 февр. 3, 11, май 26, окт. 5; 1834 янв. 6, ноябрь 12, 16; 1835 янв. 4.
М.: 1832 апр. 29, май 10; 1833 дек. 29; 1834 авг. 31; 1835 янв. 13; 1836 июль 14; 1838 сент. 6.

Первое волокитство Ришелье — см. *Муж мальчик, или Женитьба при Людовике XIV*.

Первое июля в Петергофе. Шутка-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 5.

Пб.: 1839 апр. 12, 14, 19, 25, 30, май 9, 16, июнь 13, июль 1, 23, авг. 16, сент. 24, ноябрь 8, дек. 30; 1840 янв. 7, 25, февр. 17, 25, июль 21, авг. 23, сент. 19, окт. 22, дек. 1; 1841 февр. 8, апр. 13, авг. 18, сент. 21; 1842 февр. 27; 1843 янв. 1, февр. 14; 1844 июнь 4, сент. 7, 21, ноябрь 5; 1845 февр. 4, сент. 4.
М.: 1843 ноябрь 19, 22, 28; 1844 апр. 3, 30, май 28, июнь 25, сент. 26; 1845 авг. 19, ноябрь 4.

Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата. Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10.

Пб.: 1839 сент. 15, 18, 27, окт. 18.
М.: 1839 окт. 13, 26, дек. 11, 18; 1840 янв. 9, сент. 12, ноябрь 26, дек. 30; 1841 июль 27; 1842 янв. 19, окт. 8, 19; 1843 окт. 7.

Первый дебют, или Зритель поневоле. Комедия-водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Шарля (Ш. де Ливри) (La fille de Dominique). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 4.

Пб.: 1842 окт. 5, 9, 12, 16, 22, 30, ноябрь 16, дек. 14; 1843 авг. 31, сент. 22; 1845 авг. 23.
М.: 1845 май 29, июнь 1.

Первый день брака через тридцать лет после свадьбы, или Лучше поздно, чем никогда. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Розье и О. Арну (Monsieur de Maugaillard, ou Le premier jour des noccs). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Драматический альбом для любителей театра», М., 1846.

Пб.: 1842 сент. 4, 25, окт. 11, ноябрь 12, дек. 21; 1843 сент. 22.
М.: 1842 дек. 18, 26, 31; 1843 янв. 19, апр. 27, сент. 16; 1844 окт. 13; 1845 июль 16, сент. 27.

Первый, кто придет, или Шесть миль в дороге. Комедия в 3 д. Ж.-Б.-Ш. Виалля (Le premier venu, ou Six lieues de chemin). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1822 янв. 19; 1827 окт. 12, 17, ноябрь 8.

Перегродка, 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.

М.: 1815 сент. 16; 1828 апр. 26; 1830 май 12, 20, авг. 20; 1831 май 3.

Перекутье старых воинов, или У русского солдата последняя копейка ребром. Народная интермедия-водевиль в 1 д. с пением и танцами П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1836 сент. 28, окт. 2; 1837 май 19, 27, окт. 1.
М.: 1836 дек. 4, 10.

Переход российских войск через Балканские горы. Историческое представление в 1 д. А. И. Шеллера с пением, народными плясками, сражениями и великолепным спектаклем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1829 окт. 7, 13, 20, 22, ноябрь 24; 1830 янв. 2.
М.: 1829 дек. 18, 27; 1830 янв. 12, 26, февр. 11, июль 11, авг. 30; 1831 окт. 12; 1832 февр. 7, июль 1, авг. 21, ноябрь 13; 1833 февр. 5, июнь 25, сент. 24, дек. 6; 1834 янв. 21, окт. 16, 28; 1835 янв. 6, февр. 16 (утро), авг. 22, сент. 1, ноябрь 20; 1836 ноябрь 20; 1845 май 18, 22.

Перикола, или Любовь актрисы. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона и Ф.-О. Питто Дефоржа (Périchole, ou La vierge du soleil). Пер. с франц.

Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1843 ноябрь 9, 28.

Перчаточница, или Три племянника. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), П.-Ф.-А. Кармуша и Ф. де Курси (Francine la gantière, ou Les trois neveux). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1843 ноябрь 23, 26, дек. 1.
М.: 1844 ноябрь 22, 27, дек. 7; 1845 янв. 12.

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; 1826 окт. 19; 1828 май 11, июль 15, сент. 4; 1829 май 22, ноябрь 7; 1833 авг. 18, 25, сент. 12; 1837 апр. 30, май 26.

Петербургская невеста, или Не все то золото, что блестит. Комедия в 2 д. (Die Braut aus der Residenz). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1838 июнь 8, 15, сент. 6.
М.: 1838 дек. 30; 1839 янв. 2.

Петербургские квартиры. Комедия-водевиль в 5 квартирах Ф. А. Кони. Сюжет заимствован из нем. комедии «Die drei Wohnungen». Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 10.
Пб.: 1840 сент. 3, 6, 9, 16, 24, окт. 3, 13, 23, ноябрь 21, дек. 19; 1841 сент. 7, ноябрь 2.
М.: 1840 ноябрь 29; 1841 февр. 2.

Петербургский ростовщик. Водевиль в 1 д. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Собрание сочинений Н. А. Некрасова, т. 3, М.—Л., 1930.
Пб.: 1845 июнь 1, 6, 8.

Пикник в Токсове, или Петербургские удовольствия. (Предст. в Москве под назв. «Пикник в Кунцеве, или Московские удовольствия».) Шутка-водевиль в 2 карт. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из рассказа М. И. Воскресенского «Тринадцатый гость». Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 5.
Пб.: 1841 сент. 10, 12, 22, окт. 1, 12, ноябрь 17; 1842 февр. 16.
М.: 1844 ноябрь 22, 27, дек. 21; 1845 февр. 14, июль 1.

Писатели между собой. Комедия в 5 д. в стихах В. И. Головина. Изд.— М., 1827.
М.: 1826 дек. 31; 1827 янв. 10.

Плащ, или Муж, как и всякий. Комедия в 1 д. Ф.-Г.-Ж.-С. Андрие (Le gève du mari, ou Le manteau). Переделка с франц. в стихах М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1827 дек. 8, 12; 1828 янв. 12, апр. 11; 1830 янв. 21; 1831 янв. 8, апр. 27, дек. 20; 1832 февр. 7; 1833 май 18, авг. 21, сент. 29; 1834 февр. 9; 1835 янв. 20; 1836 янв. 22.

М.: 1831 дек. 18, 26; 1832 янв. 20, май 11, ноябрь 14; 1833 сент. 1; 1834 янв. 1, сент. 11, окт. 22; 1836 май 24, ноябрь 16; 1837 июнь 17; 1838 окт. 13, 27, ноябрь 3, дек. 20; 1839 янв. 19; 1840 янв. 16, май 31.

По городской почте, или Вечеринка у заимодавца — см. *Городская почта, или Вечеринка у заимодавца.*

Повара-дипломаты. Комедия в 1 д. Э. Рошфора, Бартелеми (Б. Туэна или Б. Жарне?) и М. Массона (Les cuisiniers diplomates). Пер. с франц. А. Н. П. Рукопись МТ.
М.: 1831 июнь 11.

Подложной клад, или Опасно подслушивать у дверей. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Ильиным текста комической оперы Ф.-Б. Гофмана «Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes». Изд.— М., 1805.
Пб.: 1844 окт. 10, 12, 25.

М.: 1805 май 10; 1826 дек. 10; 1828 сент. 28; 1830 сент. 21; 1833 дек. 29; 1834 дек. 17; 1835 июнь 9, сент. 12, окт. 14; 1836 ноябрь 12; 1838 янв. 30; 1839 авг. 20; 1840 янв. 4, июль 2; 1841 дек. 30.

Подмосковные проказы, или Худой мир лучше доброй ссоры. Комедия-водевиль в 1 д. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 ноябрь 7, 10, 28, дек. 1, 12, 19, 28; 1834 янв. 12, 28, февр. 13, 28, март 3, май 6, июль 10, авг. 17, окт. 21, ноябрь 22; 1835 июнь 21, июль 19, сент. 29, ноябрь 13, 29; 1836 янв. 6, дек. 22; 1837 янв. 29, февр. 28, окт. 12, 28, дек. 14; 1838 ноябрь 24; 1839 окт. 30.

М.: 1834 июль 1.

Подставной и отставной. Комедия в 2 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Le plastron). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.—Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 3, Спб., 1880.

Пб.: 1841 янв. 23, 25, февр. 1, 4, 9, апр. 11, дек. 6, 16; 1842 февр. 8, 26; 1844 май 26, 29, июнь 11.

М.: 1843 февр. 5, 8.

Поединок при кардинале Ришелье. Драма в 3 д. Ж.-Ф. Локруа и Э. Бадона (Un duel sous le cardinal de Richelieu). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 июнь 20, 27, сент. 11, 19, дек. 11, 17; 1834 янв. 9, февр. 7, май 15, окт. 17; 1835 май 29, июнь 4, сент. 4; 1836 ноябрь 18; 1837 янв. 21.

М.: 1833 дек. 15; 1834 янв. 4; 1835 ноябрь 15, дек. 20.

Поединок с живым и мертвым, или Бился, а не женился. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Les duels, ou La famille Darcourt). Пер. с франц. П. С. Рукопись ЛТБ.

М.: 1836 окт. 9, 16.

Поездка в Кронштадт. Комедия в 3 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка с франц. комедии в прозе А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Le voyage à Dieppe». Изд.—М., 1824.

М.: 1823 ноябрь 1; 1827 сент. 16.

Поездка в Царское Село по железной дороге. Водевиль в 2 карт. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 июль 4, 8, 13, 18, 27, авг. 16, окт. 23, ноябрь 13; 1839 февр. 3 (утро), дек. 19, 27; 1840 янв. 7, февр. 21, авг. 23, дек. 19; 1841 ноябрь 2, дек. 21.

М.: 1838 дек. 30; 1839 янв. 8.

Пожарской. Трагедия в 3 д. в стихах М. В. Крюковского. Изд.—Спб., 1807.

Пб.: 1807 май 22; 1826 авг. 26, 30, окт. 5, ноябрь 20; 1827 февр. 6, июль 1, 4, 22; 1828 июнь 5, окт. 14; 1829 июль 1; 1830 авг. 22; 1831 янв. 27, дек. 27; 1832 авг. 31, сент. 2, 4; 1833 авг. 22; 1834 ноябрь 20; 1836 авг. 30; 1837 авг. 30, ноябрь 7, дек. 6; 1838 апр. 21; 1839 янв. 9, июль 1.

М.: 1807 авг. 18; 1828 июль 22, сент. 5; 1829 ноябрь 20; 1830 апр. 21, июнь 25 (?), авг. 22; 1831 март 1 (утро).

Пожилая девушка, или Искусство выходить замуж. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (La demoiselle majeure). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.—«Текущий репертуар русской сцены», 1840. № 2. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 8.

Пб.: 1840 июль 9, 12, 15, авг. 19, сент. 5, 27, окт. 21, ноябрь 15; 1841 янв. 16, 26, ноябрь 17, дек. 31; 1842 янв. 26, ноябрь 26; 1843 февр. 18.

М.: 1841 янв. 24, 27.

Пожинки, или Нежданный гость лучшежданого. Интермедия в 1 д. с танцами П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 сент. 4, 8, окт. 26; 1837 сент. 1, 5.

Покойная ночь, или Суматоха в Щербаковом переулке. (Предст. в Москве под назв. «Покойная ночь, или Суматоха в Ащеуловом переулке».) Шутка-

водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (Passé minuit). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 11.

Пб.: 1840 янв. 26, 28, 29, февр. 7, 11, 15, 19, 25, апр. 21, 25, май 9, 19, июнь 30, июль 23, 29, авг. 20, сент. 1, 17, 26, окт. 10, ноябрь 8, дек. 6; 1841 янв. 2, 20, февр. 9 (утро), апр. 10, июль 6, окт. 1, 20, ноябрь 4, дек. 18, 31; 1842 янв. 26, февр. 20, 28, май 30, июнь 28, июль 19, авг. 31, ноябрь 18, дек. 31; 1843 янв. 18, февр. 11, апр. 22, июль 11, сент. 1, ноябрь 11, 29, дек. 29; 1844 янв. 16, февр. 4, апр. 3, 27, май 31, июнь 26, авг. 21, сент. 25, окт. 29, дек. 4; 1845 янв. 8, февр. 13, 17, июль 9, сент. 9, 30, окт. 7, 28, дек. 31.

М.: 1840 ноябрь 29, дек. 2.

Покройник муж и вдова его. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Сюжет заимствован из комедии А. Дюма, О. Анисе-Буржуа и Дюрье «Le mari de la veuve». Изд.— М., 1835.

Пб.: 1835 июль 8, 14, 16, 25, авг. 23, сент. 16, 20, окт. 22, ноябрь 1, 12; 1836 янв. 7, февр. 6, май 22, июль 7, 17, 29; 1837 февр. 15, 21, 25 (утро), окт. 6; 1838 янв. 7, окт. 11; 1839 окт. 29, дек. 21; 1840 янв. 18, окт. 11; 1843 сент. 10.

М.: 1835 ноябрь 1, 5, 29; 1837 июнь 11, июль 11; 1838 янв. 25; 1841 окт. 6; 1843 янв. 12, апр. 20, июль 15, 16, сент. 23.

Покровительница. Комедия в 1 д. Э. Сувестра и К. Брюн (К. Марбути) (La protectrice). Пер. с франц. Н. Са...ова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1843 окт. 8.

Поликсена. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Сочинения Озерова, ч. 2, Спб., 1816.

Пб.: 1809 май 14; 1836 окт. 12, 18.

М.: 1817 янв. 25; 1826 дек. 9.

Полина. Комедия в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Jacqueline). Сюжет заимствован из повести Г. Цшокке. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 20, 23.

Полковник новых времен, или Девушка кавалерист. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 1, Спб.— М., 1871.

Пб.: 1840 окт. 25, 28, 31.

Полковник старых времен. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Анжела (А.-Ж.-Р. Эсташа) (Un colonel d'autrefois). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 янв. 10, 13, 18, 21, февр. 2, 11 (утро), 13, апр. 18, 30, июль 1, 3, авг. 23, сент. 13, окт. 9, 18, ноябрь 4, 27; 1839 янв. 31, апр. 5, 28, май 21, июнь 11, сент. 5, окт. 12, ноябрь 21; 1840 янв. 4, февр. 19, апр. 23, май 22, сент. 18; 1841 февр. 3, июнь 13.

М.: 1838 апр. 15, 26, авг. 25; 1839 апр. 18, июль 27, дек. 3; 1840 авг. 23; 1841 июль 3; 1842 май 12.

Полночь, или Кто прежде поцелует. Комедия в 1 д. в прозе Дезодра и Ж.-А. Фуко де Сен-При (Minuit, ou La veille du jour de l'an). Переделка с франц. в вольных стихах В. А. Каратыгина. Изд.— «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год», Спб., 1829.

Пб.: 1827 окт. 17, ноябрь 14, дек. 20; 1828 апр. 6, май 21, июль 17; 1829 июнь 20, окт. 16, ноябрь 13, дек. 31; 1830 янв. 26, апр. 18, июль 17, окт. 8, дек. 31; 1832 июнь 6, дек. 31; 1833 февр. 10, 12, апр. 21, май 24, 28, сент. 21, дек. 31; 1834 янв. 8, март. 4, май 30, июль 24, авг. 20, сент. 24, окт. 2, ноябрь 2; 1835 янв. 2, 23, февр. 11, 17, сент. 18, ноябрь 1, 29, дек. 31; 1836 май 5, окт. 30.

М.: 1833 сент. 15, 18.

Полубарские затеи, или Домашний театр. Комедия в 5 д. А. А. Шаховского с хорами и комическими балетами. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1808 апр. 22; 1826 сент. 22; 1828 май 20; 1829 янв. 24; 1831 февр. 24; 1832

- февр. 17 (придв. сп.), апр. 20, май 31, июнь 17; 1833 янв. 6, окт. 15; 1834 янв. 4; 1835 янв. 6; 1837 февр. 27.
 М.: 1809 апр. 9; 1826 ноябрь 5; 1833 июнь 29; 1834 июль 26.
- Полчаса за кулисами.* Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 10.
 Пб.: 1843 сент. 20, 23, 26, окт. 1.
 М.: 1845 окт. 29, ноябрь 19.
- Поль и Полина, или Брат за сестру, сестра за брата.* Комедия-водевиль в 2 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Paul et Pauline). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 12.
 Пб.: 1845 ноябрь 15, 19, 26.
- Польдер, или Амстердамский палач.* Романтическая мелодрама в 3 д. В. Дюканжа и Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура с музыкой, танцами, фламандскими картинами и великолепным спектаклем (Polder, ou Le bourreau d'Amsterdam). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— М., 1829.
 Пб.: 1829 июль 3, 9, сент. 13.
 М.: 1829 май 10, 17, ноябрь 3; 1832 дек. 11.
- Полька в С.-Петербурге, или Бал у ганцевального учителя.* Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5, Спб.— М., 1872.
 Пб.: 1844 ноябрь 7, 9, 10, 13, 15, 17, 20, 23, 27, дек. 1, 5, 7, 11, 15, 19, 21, 27, 28, 29, 30; 1845 янв. 10, 12, 18, 24, 29, февр. 5, 9, 19 (утро), 20 (утро), 22, 25, апр. 23, 27, май 8, июль 20, авг. 24, сент. 10, окт. 2, 12, 23, 26, дек. 27.
 М.: 1845 янв. 10, 16, 21, 26, февр. 1, 19 (утро), апр. 27, май 8, 15, окт. 14, дек. 13.
- Полюбовная сделка, или Русские в Бадене.* Комедия-водевиль в 1 д. Леонса (Ш.-А.-Л. Лорансо) и Ш. Бернара (Une position délicate). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10.
 Пб.: 1839 сент. 25, 27, окт. 3, 11, 22, ноябрь 10, 28; 1840 янв. 27, февр. 21, сент. 12, 22, 26; 1841 янв. 22; 1842 авг. 16, 21, дек. 17; 1843 янв. 20, апр. 20, июль 26, сент. 22.
 М.: 1840 сент. 6, 9, окт. 15; 1842 окт. 9, 19; 1845 сент. 21.
- Полюбовные сделки в чересполосных владениях, или Новый Хлестаков.* Водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.
 Пб.: 1845 янв. 30, февр. 1, 6.
- Помешанный.* Водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (César, ou Le chien du château). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
 Пб.: 1842 дек. 9, 11, 14.
 М.: 1843 дек. 3, 19.
- Помешанный.* Драма в 1 д. в вольных стихах Тимона-Бурмицкого. Рукопись ЛТБ.
 Пб.: 1842 май 4, 7; 1844 апр. 21, июнь 14.
- Помещик без поместья.* Комедия-водевиль в 1 д. Ж. Имбера и Ф.-О. Варнера (Le propriétaire sans propriété). Пер. с франц. П. А. Вяземского и В. Л. Пушкина. Рукопись ЛТБ, МТ.
 М.: 1824 июль 3; 1830 июль 4.
- 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; 1828 янв. 22, февр. 2.
 М.: 1812 янв. 15; 1829 май 8, окт. 4.
- Портрет моего мужа.* Водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара и Э.-Л.-А. Бризбарра (Le porte-respect). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.
 Пб.: 1838 окт. 12, 21, 25, дек. 28; 1839 янв. 12, апр. 3, июль 17.

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. Домерсана и М.-Н. Балиссона де Ружмона «La visite du prince, ou Le militaire et le financier». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 июль 30; 1828 июнь 3.

М.: 1823 дек. 7; 1827 дек. 1, 7.

Посланник. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Доверье) (L'ambassadeur). Пер. с франц. А. Н. Таскина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 дек. 16, 20.

М.: 1830 янв. 3, 8; 1831 февр. 10; 1833 ноябрь 10.

Последнее прости. Трагедия в 2 д. Л. Тика (Der Abschied). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ под назв. «Новый Отелло, или Последнее прости».

М.: 1840 февр. 9.

Последнее средство, или Кокетство и любовь. Комедия в 4 д. И. Вейсентурн (Das letzte Mittel). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1828 янв. 3, 10, 18, 24, февр. 4, авг. 23, сент. 18; 1829 июнь 13, июль 18, сент. 24, ноябрь 28; 1830 янв. 14, окт. 16, дек. 11; 1831 май 27; 1832 янв. 26; 1833 ноябрь 24, дек. 5; 1834 февр. 18, 24, сент. 7, ноябрь 20.

М.: 1832 май 3, 10.

Последний день Помпеи. Шутка в 2 декорациях из провинциального быта Н. А. Коровкина (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 дек. 8, 11.

Последняя дуэль в Испании. Драма в 3 сутках П. Кальдерона, с пением, плясками, рыцарским поединком и великолепным спектаклем (El postrer duelo de España). Переделка с исп. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 дек. 21, 23.

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; 1833 июнь 19, июль 28, ноябрь 2.

Похищенный драгун, или Дуэль через окно. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 янв. 10, февр. 11.

Похищенный офицер. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. В. И. Головиным текста комической оперы А. Дювала «L'officier enlevé, ou L'enlèvement singulier». Рукопись ЛТБ.

М.: 1827 май 26, 30.

Похождение палки, или Муж магнетизер. Водевиль в 1 д. Взят с франц. В. Мартыновым.

М.: 1844 окт. 11, 16, ноябрь 2; 1845 февр. 19.

Похождения Петра Степанова, сына Столбикова. Комедия в 4 д. с куплетами П. И. Григорьева, П. С. Федорова и Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Переделка романа Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Жизнь и похождения Петра Степанова, сына Столбикова». Изд.—К в и т к а - О с н о в ы я н е н к о Г. Ф. Твори, т. 7, Харьков, 1931.

Пб.: 1842 май 1, 4, 7.

Поцелуй по векселю. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Ж. Жансуля и Ф. де Курси (Le baiser au porteur). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—Театр Д. Т. Ленского, т. 3, Спб.,— М., 1873.

Пб., 1833 сент. 11, 28.

М.: 1832 май 23, июнь 12, сент. 19; 1833 июнь 18, дек. 20; 1834 июль 12, дек. 27; 1835 сент. 15; 1837 февр. 17; 1838 сент. 20; 1839 июнь 22.

Почему? Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (Pourquoi?). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд.—Театр П. И. Григорьева, т. 2, Спб.— М., 1870.

Пб.: 1835 сент. 23, 27, окт. 14, 18, 28, ноябрь 4, 27, дек. 11; 1836 янв. 10, 21, февр. 3, сент. 11, окт. 28, дек. 8; 1837 янв. 31, февр. 16, сент. 8, окт. 28, дек. 21; 1840 янв. 1; 1842 февр. 15, 25 (утро); 1843 май 18, авг. 17.

Почтовый двор. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Das Posthaus in Treuenbitzen). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 авг. 26; 1829 июнь 6, 21, авг. 30, дек. 12.

Пощечина и поцелуй. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ под назв. «Пощечина».

Пб.: 1837 янв. 11, 14, 28.

Правда — лучший друг царю. Драматическое представление в 3 д. Сюжет заимствован из повести Н. В. Кукольника. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 сент. 6, 9, 17, окт. 17, ноябрь 24.

Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Е. И. Звалинским комедии-водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «Le menteur véridique». Музыка Н. Е. Кюбишты.

М.: 1825 май 15; 1827 окт. 13, 18, ноябрь 9; 1828 янв. 25; 1834 май 2, июнь 24.

Правитель и отец. Драма в 4 д. Дж.-Г. Байрона (The two Foscari). Пер. с англ. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 май 4, 7, 8.

Праздник в графском селе, или Старая глупость на новый лад. Интермедия-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 май 2, 9.

Праздник Столетия на Волге в 1712 году. Драматический эпилог к романтическому представлению «Юрий Милославский». Стихи А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 окт. 13, 17.

Прародительница. Романтическая трагедия в 5 д. Ф. Гримальпера (Die Ahnfrau). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год», Спб., 1829.

Пб.: 1829 ноябрь 4, 7, 19; 1830 февр. 2; 1832 ноябрь 13, 27; 1833 янв. 6, июнь 29, окт. 19, дек. 12; 1834 окт. 28; 1835 окт. 13; 1842 дек. 1, 8.

М.: 1831 февр. 19, 23 апр. 28, сент. 25; 1832 февр. 15 (утро), окт. 2; 1833 ноябрь 19; 1834 окт. 14; 1835 янв. 20, ноябрь 24; 1836 окт. 18; 1841 янв. 12, февр. 5; 1842 май 17.

Предание, или Женит-мертвец. Комедия в 1 д. Э. Скриба и А. Дюпена (Les héritiers de Crac). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 17, 28, 30; 1835 янв. 15, 30, февр. 17.

Предок и потомки. Драма в 3 д. В. Гюго (Les burgraves). Пер. с франц. в стихах и в прозе В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 янв. 11, 13, 15, 23.

Представление французского водевиля в русской провинции. Шутка-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание франц. Литограф. изд.— М., 1888.

Пб.: 1841 май 14, 20, 28, июнь 3, июль 27, сент. 30, ноябрь 11, 28.

М.: 1841 окт. 24, 30, дек. 7.

Прекрасный принц, или Небылицы в лицах. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, А. Дюпена и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона (Le prince charmant, ou Les contes de fées). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1830.

М.: 1829 июнь 14, 18.

Преступление. Трагедия в 4 д. А. Мюльнера (Die Schuld). Пер. с нем. в стихах Е. Хотяинцовой. Изд.— Спб., 1833.

Пб.: 1833 июль 26, 31.

Преступление, или Восемь лет старше. Драма в 3 д. О. Арну и Н. Фурнье (Huit ans de plus). Пер. с франц. С. П. Соловьёва. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 23, 26.

М.: 1842 сент. 11, 17, дек. 2.

Прециоза. Драма в 4 д. П.-А. Вольфа (Preciosa). Пер. с нем. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 сент. 21; 1834 май 6, 13.

М.: 1828 май 29, июнь 15, июль 27.

При счастье бранятся, при беде мирятся. Водевиль в 1 д. П.-Ф.-А. Кармуша и Ф. де Курси (Une séparation, ou Le divorce dans la loge). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 6.

Пб.: 1844 дек. 12, 14.

Привидение, или Разоренный замок. Водевиль в 2 д. А. А. Шаховского, взятый из немецкой повести. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 авг. 24.

Приезд вице-губернатора, или Четыре года антракта. Комедия в 5 д. в стихах Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 окт. 7, 10.

Приезд жениха, или Святочный вечер в купеческом доме. Московская картина в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1838.

М.: 1838 окт. 28, ноябрь 8, 22, дек. 27; 1839 янв. 29, февр. 5, апр. 16, июнь 11, сент. 11, окт. 8, дек. 12; 1840 февр. 20, апр. 30, сент. 8, ноябрь 5, дек. 2; 1841 февр. 8, июль 3, дек. 26; 1842 май 17; 1843 дек. 30; 1844 февр. 2, апр. 18; 1845 февр. 25, июль 31, дек. 9.

Приказ короля. Историческая комедия в 4 д. К. Тепфера (Das Königs Befehl). Пер. с нем. А. В. Иванова. Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1827 ноябрь 28, дек. 5; 1828 янв. 8, 29; 1837 авг. 22.

М.: 1831 сент. 22; 1832 ноябрь 8; 1835 дек. 28.

Приключение на искусственных водах, или Что у кого болит, тот о том и говорит. Водевиль в 2 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля), М. Мишеля и Э.-М. Лабиса (Vosquet, père et fils, ou Le chemin le plus long). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 4.

Пб.: 1841 сент. 10, 12, 18, 25, окт. 20, ноябрь 14, дек. 17; 1842 янв. 26, февр. 2, 15, март 1, май 26, окт. 2, дек. 29; 1843 февр. 10, май 16, июнь 20, окт. 7; 1844 янв. 4, 8, 31, апр. 14, окт. 9, ноябрь 29; 1845 окт. 5, 17.

М.: 1842 янв. 16, 21; 1845 окт. 11.

Приключение на станции, или Который-то час? Водевиль в 1 д. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 янв. 14; 1826 окт. 4; 1831 май 18, 31, июнь 23; 1832 июнь 19, ноябрь 27; 1833 янв. 6, февр. 7, май 5, авг. 28; 1834 янв. 2, февр. 27, июль 27, окт. 14, дек. 16; 1835 февр. 15; 1836 дек. 13; 1837 февр. 28.

М.: 1824 дек. 15; 1826 дек. 9; 1827 окт. 2, дек. 27; 1828 окт. 8; 1829 дек. 4; 1830 сент. 9; 1833 февр. 9 (утро), май 16; 1834 янв. 16; 1835 июль 28; 1836 сент. 25; 1837 июль 13; 1838 авг. 30; 1839 янв. 26, июль 2; 1841 окт. 27; 1845 авг. 23.

Примадонна в Крезинкеле, или Ложная Каталани. Комическая опера-водевиль в 2 д. (Die falsche Primadonna). Текст А. Бейерле. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1831 февр. 10, 21, 24 (утро), июнь 2; 1832 янв. 25; 1833 дек. 29; 1840 февр. 19.

Примирение двух братьев. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Bruderzwist, oder Die Versöhnung). Пер. с нем. [Изд.— М., 1802.]

Пб.: 1806 июнь 18; 1837 май 9, ноябрь 22.

М.: 1801 окт. 2; 1833 май 23.

Принц-малляр. Комическая опера в 2 д. (Cosimo). Текст П. Дюпора и А.-В. Сент-Илера. Пер. с франц. В. В. Горского. Музыка Э. Прево. Рукопись ЛТБ.

М.: 1838 ноябрь 18 или 25, дек. 1; 1839 янв. 10, сент. 28, окт. 9; 1844 апр. 5, 10, июнь 2, сент. 29.

Принц с хохлом, бельмом и горбом. Волшебная сказка-водевиль в 1 д. Ш.-О. Севрена и Н. Бразье (Riquet à la houppe). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1836.

Пб.: 1834 июнь 27, авг. 19, ноябрь 1, 6.

М.: 1833 окт. 13, 24; 1834 янв. 4, февр. 18, окт. 8; 1835 янв. 24; 1838 янв. 18; 1839 янв. 20, 24.

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; 1826 сент. 24; 1828 авг. 30; 1830 янв. 7; 1831 май 7, 12; 1835 февр. 1, 11 (утро), 17 (утро), июль 21; 1836 янв. 28.

М.: 1818 сент. 3; 1827 апр. 21.

Пригчи, или Езон у Ксанфа. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. А. А. Шаховским водевиля Ж.-Б.-С. Мартиньяка «Esopé chez Xantus». Изд.— «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, кн. 10—11.

Пб.: 1824 ноябрь 3; 1826 сент. 9; 1827 февр. 13 (утро), июнь 13, сент. 30, окт. 4; 1828 май 24; 1830 дек. 8, 17; 1838 сент. 12, 20.

М.: 1826 дек. 16, 27; 1827 янв. 2, 21, апр. 11, май 10, июнь 19, авг. 21, окт. 7; 1828 апр. 24; 1829 май 3; 1830 янв. 23, апр. 16; 1832 февр. 20; 1833 окт. 2; 1834 июль 30; 1842 окт. 9.

Пригозь кокетки. Комедия в 4 д. Д. О. Бруннера. Сюжет почерпнут из повести барона де Базакура. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 11—12.

Пб.: 1844 апр. 27, 30, май 4, 9, 16, 21, 24, июнь 26; 1845 июль 11, 25, авг. 24, окт. 8.

М.: 1845 авг. 17, 21.

Причуды знатности. Комедия в 1 д. П. Мариво (Le préjugé vaincu). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1827 окт. 6.

Провинциальные актеры, или Ошибка в фальшь не ставится. Интермедия-пословица с танцами. Сюжет заимствован из одноименной повести А. Ф. Вельтмана. Рукопись ЛТБ.

М.: 1835 окт. 18, 25.

Провинциальный бал. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 янв. 13, 16.

Провинциальный театр, или Отелло из Лоскутной линии. Шутка-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 сент. 12, 20, 26, окт. 24, 30, ноябрь 14, 22, дек. 18; 1839 янв. 11, 25, 31 (утро), апр. 4, 21, ноябрь 15, 29; 1840 апр. 28, май 26, авг. 25, сент. 15, дек. 3, 12; 1841 янв. 29, февр. 4, авг. 19, 25, сент. 28, окт. 24, ноябрь 25; 1842 февр. 12, ноябрь 24; 1843 февр. 9, май 9, дек. 26; 1844 янв. 29, февр. 4, май 5; 1845 февр. 15, июль 15, окт. 10, дек. 26.

Провор-завещатель. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le légataire universel). Переделка с франц. И. И. Тито. Рукопись ЛТБ.

М.: 1829 сент. 2, 5, 17.

Прогулки калифа. Опера-водевиль в 1 д. П. М. Щепина и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 июнь 27.

Продажная одноколка, или Пожищенная Европа. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. В. М. Бакунина. Музыка аранжирована Ф. Е. Шольцем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1823 янв. 3; 1827 янв. 2.

Проданное счастье, или Много хотел, да мало успел. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева.

Пб.: 1829 май 30, июнь 6.

Проказник, или Деревенские женихи. Комедия-водевиль в 3 д. Переделка с франц. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1840.

М.: 1838 ноябрь 4, 8, 27.

Проказы барышень на Черной речке. Шутка-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 апр. 28, 29, 30, май 3, 11, 18, июль 7.

М.: 1843 сент. 3, 6.

Проказы в погребах. Водевиль в 1 д. М. Дьелафуа и В.-Ж. Жуи (L'intrigue dans les caves). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 окт. 27, ноябрь 4, 19, 26; 1831 февр. 20, май 7, 12, ноябрь 8, дек. 8; 1832 янв. 22, февр. 14.

М.: 1832 ноябрь 4, дек. 21.

Проказы поэта, или Вот какво оно! Комедия в 1 д. в стихах, соч. Невидимки. Изд.— Альманах «Новый гость», Спб., 1845.

М.: 1845 окт. 29, ноябрь 19.

Проказы ревнивых, или Урок перед свадьбой. Комедия в 1 д. в стихах В. Шинулинского. Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1831 ноябрь 30, дек. 3, 10; 1832 янв. 12, февр. 13; 1837 май 5, сент. 2.

Проклятие матери, или Арфистка. Драма в 3 д. Э. Раупаха (Das Harfenmädchen). Пер. с нем. П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ под назв. «Арфистка, или Материнское проклятие».

Пб.: 1844 ноябрь 14, 22.

Проступок. Драма в 2 д. Э. Скриба (Une faute). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 окт. 31, ноябрь 9, дек. 12; 1834 янв. 22.

Противоядие. Комедия-водевиль в 1 д. О. Арну и Ж.-Б. Розье (Le dérivatif). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 15.

Пб.: 1842 окт. 19, 21, 25.

Прходные ворота на Земляном валу, или Влюбленный коллежский регистратор. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1841 ноябрь 21, 24; 1842 февр. 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 Pourceaugnac». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 апр. 16; 1826 сент. 13, окт. 18, дек. 20; 1827 янв. 16, февр. 6, окт. 7, дек. 9; 1828 апр. 22, окт. 19; 1829 янв. 14; 1830 дек. 3; 1831 март 1; 1833 июль 26, 31, сент. 7, ноябрь 1; 1834 янв. 7; 1842 янв. 3, 18.

М.: 1819 дек. 2; 1826 окт. 27, ноябрь 5; 1827 май 3, июнь 8, июль 8, сент. 6, окт. 21; 1828 апр. 17, окт. 3; 1829 янв. 2, июль 3, сент. 6; 1830 февр. 12 (утро), сент. 21; 1832 янв. 13, май 17; 1834 янв. 10, март 2 (утро), дек. 2; 1835 сент. 26, дек. 1; 1836 февр. 4, окт. 4, 25; 1837 дек. 30; 1843 ноябрь 5.

Пустодомы. Комедия в 5 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1819 окт. 10; 1829 июль 23.

М.: 1820 окт. 20; 1826 авг. 31, ноябрь 3; 1827 апр. 29, сент. 6, ноябрь 22; 1828

май 11, сент. 19; 1830 май 21; 1831 июнь 30, сент. 8; 1832 сент. 2, окт. 13; 1833 июнь 1; 1834 янв. 16, сент. 24; 1835 ноябрь 12; 1844 янв. 27, сент. 19.

Пустыня, или Сон убийцы. Мелодрама в 3 д. Пер. с польского. Рукопись ЛТБ. М.: 1830 июнь 12, 16.

Пуганица. Водевиль в 1 д. П. Дандре (А. Леффрана, М. Мишеля и Э.-М. Лабинша) (Le fin mot). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.

Пб.: 1841 янв. 13, 15, 17, 20, 31, февр. 6, апр. 10, 23, июнь 1, июль 21, окт. 9, 31, дек. 14; 1842 февр. 27, май 10, июнь 28, окт. 28, дек. 17; 1843 май 3, авг. 20, ноябрь 12; 1844 февр. 6, май 2, ноябрь 5; 1845 февр. 21, июль 1, 16, сент. 25, 27, окт. 23, ноябрь 20, 23.

М.: 1841 окт. 17, 23, дек. 16; 1842 март 1; 1843 февр. 4, май 28, июнь 11, сент. 27; 1844 июль 30, ноябрь 21; 1845 февр. 16, июль 31, ноябрь 9.

Путешественник и путешественница. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Un monsieur et une dame). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 11. Прилож. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1841 сент. 24, окт. 3, 9.

М.: 1842 дек. 4, 13; 1843 янв. 9, февр. 11, май 21, июль 9; 1844 янв. 17, дек. 14.

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.

М.: 1825 янв. 12; 1829 февр. 14.

Пятидесятилетний дядюшка, или Странная болезнь. Драма в 5 д. В. Г. Белинского. Изд.— «Московский наблюдатель», 1839, ч. 2, № 3.

М.: 1839 янв. 27, 30.

Пятидесятилетний повеса, или Паж старых времен. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 ноябрь 9, 14.

М.: 1839 апр. 14, 18, июль 28, ноябрь 16; 1840 авг. 18.

Пятнадцатилетний король. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберусса (Vouloir c'est pouvoir). Пер. с франц. А. А. Жандра. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 4.

Пб.: 1838 апр. 25, май 1, 3, 6, 10, 12, 15, 17, 20, 29, 31, июнь 3, 16, 20, июль 1, авг. 23, сент. 15, окт. 4, 25, ноябрь 17, дек. 8; 1839 янв. 1, 20, февр. 4, апр. 10, сент. 11, окт. 11; 1840 февр. 20, 25, май 1, 17; 1841 февр. 9; 1843 янв. 28; 1844 май 5.

М.: 1838 ноябрь 18 или 25, 29; 1842 окт. 1, 19; 1844 дек. 15.

Пятнадцать лет в Париже, или Не все друзья одинаковы. Драматическое представление в 3 частях М. Теолона (Quinze ans de Paris). Переделка с франц. А. И. Писарева. Изд.— М., 1828.

Пб.: 1828 сент. 17, 19.

М.: 1828 янв. 27, 31 (утро); 1831 ноябрь 18.

Пятнадцать лет разлуки. Драма в 3 д. в стихах К. А. Бахтурина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 ноябрь 7, 10, 13, 21, 27, дек. 8, 17; 1836 янв. 9, февр. 8, апр. 26, июнь 15, 19, июль 13, дек. 22; 1837 февр. 27 (утро), сент. 3; 1838 янв. 18; 1841 дек. 1, 4.

М.: 1836 дек. 11, 16.

Пятый акт. Драма в 3 д. Б. Антье и Ж. Флера (Le cinquième acte). Сюжет заимствован из романа Э. Сю «Сгао». Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 дек. 15, 27; 1834 янв. 2, 16, февр. 16, ноябрь 5, 8; 1837 май 7, авг. 31, ноябрь 15.

Пять лет в два часа, или Как дороги утки. Опера-водевиль в 2 д. Н. Бразье, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Tony, ou Cinq années en deux heures). Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— М., 1828.

Пб.: 1829 июль 5, 21, июль 4, 29, авг. 16, окт. 11, 31; 1830 янв. 2, 26, июнь 13, авг. 20; 1831 дек. 9; 1837 май 13, авг. 18, окт. 15; 1843 июль 29, окт. 12; 1844 янв. 8, окт. 4; 1845 авг. 31.

М.: 1828 янв. 20, 30 (утро), июль 3, сент. 11; 1829 сент. 25, ноябрь 4; 1830 апр. 15, сент. 23; 1831 сент. 4, 28, окт. 1; 1832 февр. 12, сент. 12, ноябрь 17; 1833 окт. 9; 1834 янв. 29; 1835 июль 5; 1840 янв. 7; 1843 сент. 2, окт. 31; 1844 сент. 10.

Пять свадеб с небольшим. Комическая опера-водевиль в 1 д. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1829 июль 29.

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; 1827 янв. 7, май 6; 1828 авг. 24.

Радость молдаван, или Победа. Представление в 3 д.

Пб.: 1828 июль 25, 27, июль 1.

Разбойник богемских лесов. Трагедия в 5 д. в стихах Р. М. Зотова, взятая из трагедии Дж.-Г. Байрона «Werner». Изд.— Спб., 1829.

Пб.: 1830 май 16, 23, июнь 1; 1831 янв. 11, май 13.

Разбойники. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Die Räuber). Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Изд.— М., 1793.

Пб.: 1814 окт. 5; 1828 янв. 23, 24, 25, 27, 31, февр. 5 (утро), июнь 20, 26, июль 31; 1829 янв. 11, июнь 11, сент. 3; 1830 янв. 3, февр. 16 (утро), апр. 14, май 28, авг. 17, ноябрь 28; 1831 янв. 29, июнь 19; 1832 янв. 24, дек. 11; 1833 янв. 26, апр. 30, июнь 22, авг. 24, окт. 10, ноябрь 10; 1834 янв. 7, 28, февр. 26, авг. 26, окт. 14, ноябрь 25; 1835 янв. 1, сент. 1, окт. 24, дек. 22; 1836 янв. 26, авг. 26, дек. 27; 1837 февр. 14, сент. 19, ноябрь 26; 1838 янв. 6, июнь 26, дек. 18; 1839 апр. 16, июнь 16, июль 24; 1840 февр. 1, 18; 1841 янв. 19, сент. 21, ноябрь 11; 1842 янв. 18; 1843 ноябрь 11, 17, 21, 28, дек. 12; 1844 янв. 12, 30, сент. 10, окт. 22, ноябрь 26; 1845 февр. 11, май 9, дек. 9.

М.: 1829 янв. 31, февр. 6, 20, май 6, окт. 2, ноябрь 21; 1830 февр. 15 (утро), май 28; 1831 май 6, 19, окт. 6, дек. 20; 1832 янв. 24, май 8, сент. 25; 1833 янв. 25, апр. 23, сент. 10, дек. 30; 1834 март 2 (утро), ноябрь 4; 1835 янв. 6, февр. 16 (утро), апр. 21, сент. 8, дек. 1; 1836 февр. 2, окт. 4; 1837 дек. 12; 1838 ноябрь 6; 1839 июнь 1; 1840 янв. 10, май 5, окт. 27; 1841 ноябрь 16; 1843 дек. 31; 1844 окт. 1, 29, дек. 30; 1845 февр. 20 (утро), авг. 31, окт. 21.

Разборчивый жених, или Из одной крайности в другую. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. А. Каратыгина (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 февр. 4.

М.: 1835 апр. 19.

Развод, или Бал у адвоката. Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (La séparation). Пер. с франц. В. М. Бакунина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 дек. 19; 1833 янв. 2, 11, окт. 30; 1835 апр. 19, 28.

М.: 1833 апр. 24, окт. 31.

Разночинцы. Комедия-водевиль в 3 д. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 апр. 15, 21, 28.

Рай Магомета, или Преобразование гарема. Комедия-водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (Le paradis de Mahomet, ou La réforme au harem). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 окт. 19, 23, 25, ноябрь 1, 21, дек. 6, 17; 1845 янв. 1, февр. 4, 24, окт. 1.
М.: 1845 дек. 19, 21.

Ранвильский замок, или Убийца и мститель. Драма в 3 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1845 февр. 14, 23 (утро), ноябрь 30.

Расин. Драматическая биография в 5 карт. в стихах и прозе В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 7.
Пб.: 1845 сент. 19, 21, 26.

Рассянные. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Zerstreuten). Пер. с нем. А. Ф. Мерзлякова. Изд.— Спб., 1810.
Пб.: 1810 май 23; 1826 окт. 3.

Рассказчик, или Две почтовые станции. Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (Le conteur, ou Les deux postes). Пер. с франц. Е. И. Звалинского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1827 дек. 15.

Ревизор. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 апр. 19, 22, 24, 28, май 1, 3, 5, 7, 12, 22, 28, июнь 14, 24, июль 10, 23, 27, авг. 16, сент. 2, 27, окт. 11, ноябрь 15, дек. 16; 1837 янв. 1, 10, февр. 7, 23, май 2, 23, июнь 14, сент. 8, окт. 5, ноябрь 10, дек. 1; 1838 янв. 9, 25, февр. 13, апр. 17, 22, июнь 29, июль 31, окт. 11, дек. 13; 1839 апр. 9, июль 2, 30, авг. 17, ноябрь 26; 1840 февр. 25, сент. 10, ноябрь 4; 1841 янв. 2, ноябрь 6, дек. 7; 1842 янв. 1, июнь 16, окт. 16, ноябрь 30; 1843 янв. 3, окт. 20, дек. 26; 1844 февр. 6 (утро), июнь 9, сент. 13, 22, окт. 4, 18; 1845 янв. 1, апр. 29, июнь 15, авг. 19, ноябрь 16.

М.: 1836 май 25, 26, 29, июнь 2, 9, 12, 22, 26, июль 3, 21, 30, авг. 16, 30, окт. 13, 29, ноябрь 10, дек. 18; 1837 янв. 1, 26, февр. 25 (утро), июнь 4, 18, июль 9, 25, авг. 30, сент. 20, окт. 26; 1838 янв. 12, февр. 9, апр. 13, май 17, июль 8, авг. 16, сент. 11, окт. 11, дек. 19; 1839 февр. 2 (утро), апр. 11, июнь 2, авг. 18, сент. 3, окт. 17, дек. 29; 1840 февр. 22 (утро), апр. 23, сент. 1, ноябрь 10, дек. 22; 1841 февр. 9, май 16, июль 6, авг. 31, дек. 19; 1842 июль 26; 1843 июль 6; 1844 янв. 11, февр. 6, май 25, ноябрь 9; 1845 февр. 5, 25, июнь 17, сент. 28.

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; 1826 окт. 13; 1827 февр. 10.

Ревность не ведет к добру — 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 июнь 1 (не в 1-й раз); 1828 май 4.

Редкий поступок русского купца, или Золотая свадьба. Представление в 1 д. с свадебными обрядами, святочными играми, народными песнями и плясками. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1830 сент. 22, 25.

Ремонтеры, или Сцены на ярмарке. Комедия-водевиль в 2 д. В. И. Мирошевского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1839 дек. 28, 31.

Репетиция после спектакля бенефиса г-на Живокини. Фарс-водевиль в 1 д. И. А. Аничкова. Рукопись ЛТБ под назв. «Репетиция после спектакля, или Знай сверчок свой шесток».
М.: 1842 дек. 4, 13.

Рецепт для исправления мужей. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— М., 1843.
Пб.: 1843 сент. 20, 23, 26, окт. 1, 12, 18.
М.: 1842 окт. 23, 26, дек. 18; 1843 янв. 4, 14, февр. 17 (утро), май 18, авг. 19.

- Римский боец.* Трагедия в 5 д. А. Суме и М. Альтенгейм (*Le gladiateur, ou L'esclavage*). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1842 янв. 19, 21, 24, 27, февр. 5, апр. 27; 1843 май 18, окт. 18.
- Ричард Дарлингтон.* Драма в 3 д. А. Дюма, П.-П. Губо и Ж.-Ф. Бедеза (*Richard Darlington*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1833 янв. 9, 20, 22, февр. 3.
- Родольф, или Брат и сестра.* Драма в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Доверье) (*Rodolphe, ou Frère et soeur*). Пер. с франц. А. Г. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1833 май 11, 17, 30, июль 3.
- Родственники, или Покойник-то не умер.* Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Сюжет заимствован из комедии А. Дюваля «*Les héritiers, ou Le naufrage*». Изд.—Спб., 1837.
Пб.: 1837 июнь 23, июль 15, авг. 20, сент. 9, окт. 1, ноябрь 8, дек. 13; 1838 июль 13; 1839 ноябрь 24.
М.: 1837 ноябрь 5, 18.
- Роза и Каргуш.* Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1841 май 6, 9.
- Роза и Розалия, или Так на свете все превратно.* Романтическая комедия-водевиль в 3 сутках А. А. Шаховского. Подражание испанскому театру. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1829 окт. 28.
- Розамунда.* Трагедия в 5 д. Т. Кернера (*Rosamunde*). Пер. с нем. в стихах М. П. Сорокина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1837 сент. 21, 26, окт. 18.
- Роковая почта, или Конец подмосковным проказам.* Комедия-водевиль в 1 д. В. И. Орлова. Изд.—«Репертуар русского театра», 1839, кн. 9.
Пб.: 1839 апр. 12, 14, 17, 25, май 7, окт. 30.
- Роковое да, или Хотелось, да не удалось.* Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1840 дек. 9, 13, 15.
М.: 1841 янв. 17, 23.
- Роксолана.* Драма в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.—Спб., 1835.
Пб.: 1835 февр. 4, 7, 11 (утро), 17 (утро), июнь 13, окт. 2; 1836 окт. 15; 1838 окт. 20, 30, дек. 4; 1839 янв. 8.
М.: 1835 май 10.
- Ролла во Флоренции.* Драма в 1 д. Ш. Лафона (*Le chef-d'oeuvre inconnu*). Пер. с франц. Н. В. Кукольника. Изд.—«Библиотека литературно-художественных статей», 1838, кн. 1. Прилож. к «Художеств. газ.»
Пб.: 1838 июнь 13, 19.
М.: 1838 ноябрь 4, 8.
- Роман на большой дороге.* Комедия в 1 д. М. Н. Загоскина. Изд.—Спб., 1819.
Пб.: 1819 июль 29; 1828 янв. 30, июнь 28; 1829 май 19, ноябрь 3; 1830 июль 22; 1831 июнь 26; 1832 май 20, ноябрь 24; 1833 апр. 28, ноябрь 15; 1834 февр. 6, июнь 7, окт. 23, 31; 1835 окт. 17; 1836 янв. 20, февр. 2, апр. 17, май 22, июль 3, сент. 4.
М.: 1820 май 14; 1827 янв. 11, февр. 6 (утро), апр. 11, май 18, окт. 14; 1830 май 19; 1831 окт. 7; 1836 сент. 18.
- Роман на один час, или Чудный заклад.* Комедия в 1 д. Ф.-Б. Гоффмана (*Le roman d'une heure, ou La folle gageure*). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Изд.—Спб., 1820.
Пб.: 1820 июнь 2; 1826 авг. 30, окт. 27; 1827 дек. 2; 1828 янв. 13, июль 31; 1829 июль 26; 1837 ноябрь 1.
М.: 1821 янв. 11; 1826 авг. 23, ноябрь 10; 1827 май 26, сент. 2; 1828 окт. 26; 1831 сент. 4; 1832 ноябрь 17; 1833 сент. 8, дек. 7; 1838 янв. 27.

Ромео и Юлия. Драма в 5 д. В. Шекспира (Romeo and Juliet). Пер. с англ. М. Н. Каткова. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 1.

Пб.: 1841 окт. 23, 28.

М.: 1841 янв. 17, 22.

Ромео и Юлия. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Romeo und Juliet). Пер. с нем. переделки А.-В. Шлегеля и И.-В. Гёте Е. В. А. [Аладьина?]. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1829 февр. 11.

Ромео и Юлия. Мелодрама в 3 д. с хорами и балетами А. Г. Ротчева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 янв. 7.

Рославлев. Романтическое представление в 5 сутках А. А. Шаховского, взятое из романа М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 май 11, 18, июнь 26; 1834 дек. 10, 12, 29; 1835 янв. 27, февр. 15 (утро); 1836 янв. 19; 1837 ноябрь 14; 1840 окт. 18.

М.: 1832 окт. 14, 21, 30; 1833 февр. 5, сент. 24; 1834 февр. 25; 1835 дек. 22; 1837 янв. 3; 1838 февр. 6, ноябрь 20; 1839 янв. 29.

Ротмистр Громилов. Комедия в 1 д. в стихах Б. М. Федорова. Изд.— Спб., 1824.

Пб.: 1826 авг. 27, сент. 9, окт. 1.

Рубенс в Мадриде, или Король и живописец. Историческая драма в 4 д. Ш. Бирх-Пфейффер (Rubens in Madrid). Переделка с нем. в стихах. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 янв. 11, 13, 15, 19.

Рука всевышнего отечество спасла. Трагедия из отечественной истории в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15, 18, 23, 25, февр. 21, 28, март 3 (утро), апр. 30, май 7, 20, июнь 29, авг. 30, сент. 23, окт. 26, ноябрь 11, дек. 6; 1835 февр. 13, июнь 10, авг. 22; 1836 янв. 1, июнь 25, авг. 22; 1837 июнь 25; 1838 дек. 26; 1839 авг. 22, дек. 27; 1840 авг. 22; 1841 авг. 24; 1842 окт. 15; 1844 апр. 17, ноябрь 24.

М.: 1834 май 11, 17, 29, июнь 4, 25, авг. 30, ноябрь 7; 1835 янв. 27, апр. 17, авг. 22, сент. 1, ноябрь 20; 1836 ноябрь 20; 1837 авг. 22; 1838 окт. 21; 1839 окт. 20; 1841 апр. 20; 1845 авг. 22, ноябрь 20.

Русалка. Драматический отрывок в 3 карт. в стихах А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1837, т. 6.

Пб.: 1838 апр. 25, май 1, 6.

М.: 1838 апр. 20.

Русалка, часть 1. (Предст. в Москве под назв. «Днепровская русалка», часть 1.) Волшебно-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; 1826 дек. 12; 1832 янв. 6, 17, февр. 19, май 9, дек. 11; 1834 март 2.

М.: 1804 окт. 14; 1827 дек. 8, 12; 1828 янв. 1, 15, 30, февр. 4, апр. 13, июль 8, 15; 1829 февр. 18 (утро), сент. 1, окт. 1; 1832 янв. 10, февр. 16 (утро), апр. 24; 1833 янв. 8, февр. 12, окт. 8.

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.

М.: 1805 апр. 30; 1831 февр. 22 (утро), апр. 30.

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; 1829 февр. 10, 13.

М.: 1807 окт. 20; 1829 ноябрь 29, дек. 8, 31; 1830 янв. 6, февр. 14, апр. 20, май 18.

Русалка, часть 4. Волшебно-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; 1827 янв. 30; 1828 сент. 23, 30, окт. 21; 1829 янв. 25, июль 10, 21, дек. 29; 1830 апр. 27, июнь 24, июль 31.

М.: 1824 май 11; 1827 янв. 9, февр. 9, 13, июль 3; 1828 янв. 26, февр. 5, июль 20, авг. 19, окт. 10; 1829 февр. 24, июль 8, окт. 6, 20; 1832 янв. 31, февр. 21; 1833 янв. 29, февр. 11 (утро), дек. 3; 1834 март 4; 1835 февр. 17 (утро); 1836 февр. 9 (утро); 1845 май 4, 20, сент. 9, окт. 28, дек. 16.

Русская боярыня XVII столетия. Драматическое представление в 1 д. П. Г. Ободовского с свадебными песнями и плясками. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 1.

Пб.: 1842 дек. 15, 18, 21, 29, 31; 1843 янв. 4, 14, 18, 25, 29, февр. 17 (утро), апр. 22, май 6, 16, июль 12, авг. 30, сент. 27, дек. 1; 1844 янв. 14, апр. 2, авг. 30, дек. 1; 1845 янв. 7, апр. 27, май 17, июль 9, авг. 30, ноябрь 8.

М.: 1843 май 10, 14, 21, июнь 11, июль 11, 15, 16, сент. 2, окт. 27; 1844 янв. 1, февр. 4 (утро), апр. 16, июнь 4, авг. 22; 1845 янв. 15, февр. 22 (утро), апр. 24, авг. 30.

Русский инвалид на Бородинском поле. Драматическое представление в 1 д. с песнями С. И. Стромилова. Музыка А. А. Алябьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 янв. 31, ноябрь 29.

М.: 1839 дек. 15.

Русский моряк. Историческая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Библиотека для чтения», 1844, № 1—2.

Пб.: 1844 янв. 11, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 24, февр. 1 (утро), 3 (утро), апр. 2; 1845 май 6.

Русский человек добро помнит. Драматическая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 6.

Пб.: 1839 май 5, 8, 12, 16, 21, 28, июнь 4, июль 4, авг. 18, окт. 12, ноябрь 22, 28; 1840 янв. 6, 24, февр. 21, апр. 23, май 23, июль 31, ноябрь 29; 1841 апр. 23, сент. 3, дек. 27; 1842 окт. 30; 1844 янв. 6; 1845 окт. 15, 28.

М.: 1839 ноябрь 17, дек. 10, 28; 1840 февр. 2, 24 (утро), авг. 23, окт. 6, ноябрь 27; 1841 февр. 8, сент. 19; 1842 янв. 7; 1843 июнь 25; 1844 февр. 5, ноябрь 24; 1845 апр. 27, июль 1.

С больной головы на здоровую. Комедия в 1 д. Ж.-И. Самсона и Ж. Ваиш (Un péché de jeunesse). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 июнь 1, 6, 8.

Сардамский корабельный мастер, или Нет имени ему. Комедия в 2 д. Р. М. Зотова. Изд. под назв. «Сардамский корабельный мастер, или Нет имени ему». — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 1.

Пб.: 1840 дек. 18, 20, 23, 28; 1841 янв. 1, 3, 7, 14, 28, февр. 3 (утро), июнь 24, авг. 30; 1842 янв. 6, февр. 7, ноябрь 8; 1843 дек. 6.

М.: 1841 янв. 31, февр. 3, май 25, дек. 14; 1842 июль 27.

Сава Савич, или Вот что случилось в Петровском парке. Водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1842 май 15, 19, июль 12, сент. 6.

Саламандра, или Капитан корвета. Комедия в 2 д. с прологом «Золотая морковка» А.-Б.-Б. Декомберусса, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и В. Антье (Le capitaine de vaisseau, ou La salamandre; prol.— La carotte d'or). Сюжет заимствован из романа Э. Сю «Salamandre». Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 апр. 22, май 3, 9.

Сальватор, атаман Братьев Невидимок, или Разбойники в скалах Мадоны. Драма в 3 д. с балетом и великолепным спектаклем. Пер. с франц. (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 июль 18, 22.

Самолет, или Нечаянный приезд. Комическая опера-водевиль в 1 д. с хорами и танцами. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1827 окт. 3.

Сардамский корабельный мастер — см. *Саардамский корабельный мастер.*

Сбитеньщик. Комическая опера в 3 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка А. Бул-ландта. Изд.—Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 3, Спб., 1787. Изд. также под назв. «Збитеньщик».

Пб.: 1784; 1826 окт. 3; 1827 янв. 16; 1831 март 1, май 19; 1834 янв. 14, февр. 18, март. 3.

М.: 1787 янв. 27; 1831 февр. 24, 26 (утро), март. 1.

Сборы на Невский проспект. Комедия в 1 д. в вольных стихах С. А. Ольхи-на. Изд.—Спб., 1828.

Пб.: 1827 окт. 31.

Сбригата борода, вопреки пословице: Не верь коню в поле, а жене в воле. Комедия в 3 д. П. А. Смирнова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 дек. 18, 20, 30; 1841 янв. 10, 21, 30, февр. 9, июль 28; 1842 янв. 15. М.: 1841 янв. 31, февр. 4 (утро), июнь 20; 1843 февр. 4; 1844 июль 17.

Свадьба и поединок. Комедия в 5 д. М.-Ж. Седена (*Le philosophe sans le savoir*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 июль 5, авг. 20.

Свадьба Фигаро. Комедия в 5 д. Бомарше (*La folle journée, ou Le mariage de Figaro*). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.—«Театральный альманах на 1830 год». Спб., 1830.

Пб.: 1829 февр. 18, 23, май 7, 29, июнь 28, авг. 19, окт. 8, дек. 30; 1830 сент. 26, ноябрь 11; 1831 март 1 (утро), апр. 28, июнь 16, окт. 12, 29, дек. 31; 1832 янв. 19, февр. 20, июль 5, авг. 23, сент. 23, окт. 26; 1833 май 25, окт. 1, дек. 20; 1834 янв. 14, март 3, июнь 6, июль 22, ноябрь 13; 1835 февр. 15, июнь 2, окт. 9, дек. 27; 1836 февр. 7, окт. 9, дек. 28; 1837 февр. 3, 25, июнь 16, авг. 16; 1838 февр. 11, окт. 17.

М.: 1829 ноябрь 19, 27; 1830 февр. 11; 1831 апр. 29; 1832 апр. 22, май 4; 1838 дек. 2, 11; 1839 янв. 1, апр. 25.

Сват в новом роде, или Поездка в Парголово. Шутка-водевиль в 2 д. П. Г. Григорьева. Изд.—М., 1839.

Пб.: 1837 дек. 15, 20, 29; 1838 янв. 4, 16, 25, февр. 2, 13, апр. 24, май 31, окт. 12, ноябрь 10; 1839 янв. 24, ноябрь 3.

М.: 1838 окт. 7.

Сват Гаверилыч, или Сговор на яму. Картина русского народного быта в 1 д. А. А. Шаховского с песнями, плясками и играми. Изд.—Спб., 1833.

Пб.: 1831 янв. 19, 23, 25, февр. 11, 17, 24, 28, май 11, 15, 31, июнь 28, окт. 16, 28, ноябрь 10, 25, дек. 2; 1832 янв. 13, февр. 5, апр. 26, июнь 1, 10, июль 18, 22, сент. 21, дек. 11, 30; 1833 февр. 3, апр. 17, 23, июнь 19, июль 16, окт. 2, ноябрь 30, дек. 26; 1834 май 16, июль 26, окт. 15, 21, ноябрь 21; 1835 янв. 7, 10, июль 26, сент. 30, окт. 6, 24; 1836 апр. 19, июнь 7, дек. 7, 10; 1837 янв. 24, февр. 10, 19, июнь 21, 28, сент. 19, окт. 3, дек. 27; 1838 февр. 4, апр. 28, июнь 5, 26, дек. 4; 1839 янв. 1, февр. 2, июль 30; 1840 дек. 2, 5; 1843 июнь 8.

М.: 1831 сент. 16; 1832 июнь 24; 1834 авг. 16.

Сват невпопад. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—М., 1828.

Пб.: 1829 янв. 21, 24, апр. 23, сент. 12, окт. 1; 1830 май 14.

М.: 1828 май 15, 28, июнь 15, июль 13; 1829 июль 31, сент. 28.

Сваха-стряпчий. Комедия в 3 д. П. А. Смирнова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1841 окт. 27, 30, ноябрь 9.

Светская невеста, или Доктор сам не свой. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1834.
Пб.: 1832 дек. 7, 13, 16; 1833 янв. 11, июнь 20; 1834 янв. 9.
М.: 1834 май 18, 28.

Светский случай. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Подражание франц. комедии Л. Буасси «Le dehoг trompeur, ou L'homme du jour». Изд.— «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год», Спб., 1829.

Пб.: 1826 ноябрь 1, 5, 12; 1827 февр. 3, апр. 14, июль 26, ноябрь 7; 1828 апр. 9, июль 19; 1829 февр. 12, 21, июнь 30, авг. 16, ноябрь 14 (?), 29; 1830 янв. 27, февр. 14, апр. 21, авг. 22; 1832 янв. 15, февр. 7, апр. 18, сент. 28, дек. 5; 1833 авг. 30; 1834 янв. 19, май 3, сент. 13, окт. 11; 1835 июнь 5, авг. 16, ноябрь 12; 1836 апр. 7, 29, авг. 25, окт. 13, ноябрь 10; 1844 апр. 12, 16, 24, июнь 4; 1845 сент. 30, окт. 28.

М.: 1827 сент. 15, ноябрь 25; 1830 сент. 11, 17; 1831 май 11; 1832 февр. 8; 1833 янв. 9, ноябрь 7; 1838 дек. 22, 31.

Светский человек. Драма в 5 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (L'homme du monde). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1835 май 20.
М.: 1832 янв. 8, февр. 7.

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; 1826 сент. 5, окт. 14, дек. 17; 1827 апр. 15, июнь 1, июль 5, ноябрь 8; 1829 янв. 30, май 22, окт. 20; 1831 янв. 9, май 18, 1832 янв. 15, апр. 27; 1834 февр. 9, июнь 1, июль 4, авг. 23; 1837 янв. 24; 1839 май 24; 1840 окт. 14.

М.: 1818 окт. 11; 1831 май 21; 1832 ноябрь 1; 1833 июль 23, авг. 17; 1834 июль 20; 1844 окт. 18, 25.

Святослав. Драматическое представление в 5 д. в стихах В. Р. Зотова. Изд.— «Сын отечества», 1851, № 2.
Пб.: 1842 апр. 30, май 6.

Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут женою. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Sganarelle, ou Le sosu imaginaire). Пер. с франц., обработанный Н. В. Гоголем. Изд.— «Библиотека для чтения». Беспл. прилож. к журн. «Царь колокол», М., 1892, № 3.
М.: 1840 окт. 4, 15.

Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность. Комедия в 4 д. Бомарше (Le barbier de Seville, ou La precaution inutile). Пер. с франц. В. А. Ушакова. Рукопись МТ.

Пб.: 1844 июнь 19, 23, 28, июль 19.
М.: 1829 янв. 8, 14; 1831 окт. 2; 1832 июль 25; 1833 окт. 12; 1845 авг. 20, 24.

Сей и оный, соч. бар... Брамб... Шутка-экспромт в 1 д. с куплетами. Изд.— Спб., 1839.

Пб.: 1839 июнь 7, 9, 14, июль 4.

Секретарь. Комедия в 3 д. А. Неймановского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1841 сент. 17.

Секретарь и повар. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le secretaire et le cuisinier). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— М., 1825.

Пб.: 1823 сент. 3; 1828 май 29, сент. 24, 27; 1829 янв. 3, февр. 6, апр. 29, дек. 27; 1830 окт. 9; 1831 февр. 15, май 5; 1832 май 25, окт. 21, ноябрь 6, дек. 18; 1833 май 9; 1834 янв. 4; 1837 май 7, 18.

М.: 1823 ноябрь 22; 1827 апр. 20, июнь 6, авг. 25, дек. 9; 1829 апр. 29, авг. 19; 1831 сент. 29; 1834 авг. 19; 1843 янв. 18.

Семейные дела, или С больной головы на здоровую. Водевиль в 1 д. П.-Э. Кормона и Ж. Шабо де Буэна (Le beau-père). Пер. с франц. М. К. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 5.

Пб.: 1841 дек. 15, 17, 19, 22, 27; 1842 янв. 16, авг. 28.

М.: 1842 февр. 20, июль 12, 27.

Семейный суд, или Свои собаки грызутся, чужая не приставай. Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 янв. 18, 23.

Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала. Трагедия в 5 д. В. Скотта (The House of Aspen). Пер. с англ. И. Селиванова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 ноябрь 11.

Семейство барона, или Один за пятерых. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (La famille du baron). Пер. с франц. А. И. Булгакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 дек. 31; 1835 янв. 3.

Семейство Рикенбурга, или Неравный брак. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба (La famille Riquebourg, ou Le mariage mal assorti). Пер. с франц. Рукопись МТ.

М.: 1832 окт. 20, ноябрь 1.

Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Драма в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

М.: 1807 окт. 30; 1827 июль 17, 31, сент. 21; 1829 ноябрь 26; 1830 окт. 14; 1831 июнь 25; 1837 дек. 6; 1845 ноябрь 5, 8.

Семела, или Мщение Юноны. Мифологическое представление в 1 д. в вольных стихах, с хорами, балетом и пенисем. 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; 1832 авг. 24, 28.

М.: 1828 янв. 9.

Семирамида. Трагедия в 5 д. Вольтера (Sémiramis). Пер. с франц. в стихах Добровольского и Розалиона-Сошальского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1812 янв. 8; 1826 окт. 1.

Семнадцать и пятьдесят лет, или Две главы из жизни женщины. Комедия-водевиль в 2 д. П. С. Федорова. Сюжет заимствован из комедии-водевиля Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ж.-Ф.-А. Баяра «Jeune et vieille, ou Le premier et le dernier charitge». Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 5.

Пб.: 1841 май 14, 22, 28, авг. 26, сент. 9, ноябрь 18; 1842 янв. 24, апр. 27, май 12; 1843 февр. 7, май 27.

М.: 1841 окт. 3, 7, ноябрь 17; 1842 февр. 1, июнь 22; 1843 июнь 27, авг. 19.

Семь дней любви. Романтический водевиль в 7 карт. Филиппа (Ф.-Ф. Дюмануара) и Жюльена (Ж. Маллиана) (La semaine des amours). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 дек. 12, 14.

М.: 1834 окт. 12, 30.

Сенатор. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Э. Лорей (Le sénateur). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1834 окт. 5, 8.

Сентябрьская ночь. Водевиль в 2 отд. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из одноименной повести А. Марлинского (А. А. Бестужева). Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1830 сент. 15, 18, 24, окт. 7, дек. 11; 1831 янв. 1, февр. 6, 17, май 22, ноябрь 24, дек. 13; 1832 янв. 15, февр. 18, май 3, июнь 24; 1833 июль 4, сент. 12; 1834 май 31, окт. 30; 1837 февр. 25, ноябрь 12; 1838 февр. 8, 12; 1843 июль 11, 25, авг. 23.

М.: 1832 февр. 4 (во 2-й раз); 1833 окт. 19.

Серафима Лафайль. Мелодрама в 5 д. О. Анпсе-Буржуа и Г. Лемуана (Mademoiselle de la Faille). Пер. с франц. Изд. под назв. «Серафима Лафайль». — «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 6.

Пб.: 1845 янв. 30, февр. 1, 6, 13, 23 (утро), май 20.

М.: 1845 янв. 24, февр. 22, окт. 30.

Сергей Ананьевич Пятаков. Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1839 июнь 19, 23, 29, июль 14, 23, ноябрь 12.

Серый человек, или Таинственный гость. Комедия в 3 д. Т. Бодуэна Добиньи и А. Пужоля (L'homme gris), взятая из романа А. Лафонтена. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1819 окт. 29; 1827 июнь 2, 7.

Сигарка. Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд. под назв. «Страшная тайна». — «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 3.

Пб.: 1844 янв. 25, 27, 28, 29, 31 (утро), сент. 13.

М.: 1844 апр. 12, май 2, 16, июнь 30; 1845 июль 29.

Симон сиротинка, или Дальше моря меньше горя. Водевиль в 1 д. Коломба (Т. Перно де Коломбея) (Simon Terre-Neuve). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд. — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 11.

Пб.: 1842 янв. 19, 26; 1845 май 17.

М.: 1841 май 2, 6, июнь 15, дек. 2; 1842 янв. 13, июнь 8, 25; 1843 янв. 4, июль 20; 1844 июнь 5; 1845 февр. 12.

Сиротка Сусанна. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), Э. Гино и Э. Роже де Бовуара (Suzanne). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Музыка К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Изд. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 4.

Пб.: 1840 янв. 26, февр. 6, 7, 13, 14, 16, 20, 23, 24, 25 (утро), апр. 25, май 2, 13, июль 7, 29, сент. 1, 29, окт. 30, ноябрь 26; 1841 янв. 28, февр. 7, апр. 8, сент. 17, окт. 7, дек. 23; 1842 февр. 3, 28, июнь 28, ноябрь 17, дек. 28; 1843 май 11, сент. 21, дек. 3; 1844 сент. 11, окт. 24; 1845 авг. 21, ноябрь 12.

М.: 1840 ноябрь 1, 26; 1841 февр. 3, июль 4, сент. 9; 1843 июнь 22, авг. 17; 1845 апр. 27.

Скапиновы плутни. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 окт. 11, 13, 18, 25; 1844 янв. 9, февр. 5 (утро).

Складчина на ложу в итальянские оперы. Водевиль в 2 карт. П. И. Григорьева. Изд. — Спб., 1843.

Пб.: 1843 дек. 14, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 28, 30, 31; 1844 янв. 3, 7, 8, 10, 12, 14, 19, 21, 26, 28, 31, февр. 2 (утро), 3 (утро), 4, 5, апр. 5, 18, 24, май 2, 12, 31, июнь 18, июль 7, авг. 24, 28, сент. 4, 26, окт. 2, 11, дек. 3, 21, 29; 1845 февр. 9, 21, май 6, 14, июль 9, 16, сент. 5, окт. 3, 23, 26, ноябрь 20, дек. 18.

М.: 1844 дек. 8, 12, 18, 28; 1845 янв. 6, 17, 26, февр. 5, 21, 24 (утро), май 9, 14, 21, окт. 16, ноябрь 6, 27, дек. 18.

Скромный поневоле, или Отгадка после. Комедия в 3 д. Ж. Дюваля (Une journée à Versaille, ou Le discret malgré lui). Пер. с франц. А. И. Писарева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1827 ноябрь 21, дек. 6.

М.: 1835 янв. 11.

Скряги в тискал. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд. — М., 1837.

Пб.: 1836 июнь 15, 19.

М.: 1836 янв. 17, февр. 4; 1837 май 4, сент. 3, ноябрь 23; 1838 янв. 2, окт. 23; 1839 май 7; 1840 февр. 18.

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].

М.: 1778—1779; сцены из комедии: 1827 июнь 9, сент. 1.

Скупой. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. С. Т. Аксакова. Изд.— Полн. собр. соч. С. Т. Аксакова, т. 4, Спб., 1886.

Пб.: 1832 июнь 9, 12; 1835 июнь 17, 23, июль 29; 1838 апр. 12, 19.

М.: 1830 янв. 31, февр. 10, 16 (утро), апр. 17, сент. 1; 1831 февр. 22, май 13; 1832 февр. 21 (утро), авг. 19; 1833 февр. 9 (утро), ноябрь 22; 1834 янв. 24, март 1 (утро), июль 23, ноябрь 28; 1835 янв. 22, февр. 15, июль 12, сент. 3; 1836 февр. 7 (утро); 1837 окт. 24; 1838 янв. 4, февр. 11 (утро); 1840 янв. 17; 1844 февр. 2, ноябрь 13; 1845 июль 27.

Скупой. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 янв. 1, 6, 17, 22, 27, февр. 7, 12, апр. 20, июль 29, авг. 27, сент. 8; 1844 янв. 6, апр. 23, дек. 7; 1845 дек. 4.

Следствие поединка. Комедия в 1 д. Ж.-Ж. Адера и Э. Брусса (Les suites d'un coup d'épée). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1831 окт. 16.

Слепой, или Две сестры. Комедия-водевиль в 3 отд. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело. Пер. с франц. П. И. Степанова. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1837 сент. 21, 26.

М.: 1837 янв. 8, 21, окт. 7.

Слесарь. Драма в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Алексиса (А.-Б.-Б. Декомберусса) и Э.-Л. Вандербурха (Le serrurier). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 янв. 7, 10, сент. 2, дек. 2.

М.: 1836 янв. 17, 21, май 19; 1841 май 2, июнь 1; 1842 июль 19, сент. 6, ноябрь 6; 1843 янв. 31.

Слуга двух господ. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Роже (Le valet de deux maîtres). Переделка комедии К. Гольдони. Вольный пер. с франц. Е. Лифанова. Изд.— Спб., 1805.

М.: 1806 янв. 29; 1831 авг. 26.

Смелость города берет, или Один из четверых. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. М. А. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 июнь 12, 18, сент. 8.

Смелый по приказу, или Много страха из пустого. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 дек. 15, 17, 19, 31; 1842 янв. 25.

Смерть Агамемнона. Трагедия в 5 д. Л.-Ж.-Н. Лемерсье (Agamemnon). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.

Пб.: 1830 февр. 5, 8.

Смерть или честь. Драма в 5 д. Н. А. Полевого. Содержание взято из повести М. Массона «Le grain de sable». Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 2.

Пб.: 1839 янв. 18, 23, 25, 28, 31 (утро), февр. 2 (утро), 5, апр. 19, 26, июнь 6, авг. 25, окт. 1, ноябрь 27; 1840 авг. 18; 1841 янв. 24, авг. 17; 1842 янв. 25; 1845 ноябрь 13.

М.: 1839 апр. 14, 20, сент. 19, окт. 2, дек. 5; 1840 янв. 24, февр. 25 (утро), окт. 17; 1841 янв. 19, апр. 10, авг. 24, окт. 28; 1842 янв. 25, авг. 21, сент. 20; 1844 янв. 24, окт. 19; 1845 янв. 17.

Смерть Каласа. Историко-романтическая мелодрама в 3 д. В. Дюканжа (Calas). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1830.

Пб.: 1830 сент. 15, 18; 1843 июль 15, 21, 30, авг. 25.

М.: 1829 окт. 31, ноябрь 10, дек. 4, 10; 1830 янв. 22, апр. 15; 1831 сент. 7, 29; 1832 окт. 5; 1834 янв. 7.

Смерть Ляпунова. Драма в 5 д. С. А. Гедеонова. Изд.— Сб. «Новоселье», ч. 3, Спб., 1846.

Пб.: 1845 дек. 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 31.

Смех и горе на домашнем театре. Две оригинальные картины, взятые с натуры и поставленные на сцене П. И. Григорьевым. Комедия-водевиль в 2 отд. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 ноябрь 1, 5, 7, 9.

Смиреница, или Женщины между собою. Комедия в 1 д. Переделана П. А. Каратыгиным из текста франц. комической оперы Э. Дюпати «La jeune prude, ou Les femmes entre elles». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 янв. 10, 13, 23, февр. 16, сент. 15, 18, дек. 11; 1831 ноябрь 2, 5, дек. 15; 1832 февр. 19, сент. 5, 8; 1833 янв. 1, февр. 7, июнь 19, июль 28; 1834 июнь 4, 13, июль 20, 23, сент. 19; 1835 сент. 2, 6, ноябрь 22; 1836 июль 5, 21, окт. 11; 1837 янв. 7, февр. 22, апр. 26.

М.: 1833 апр. 17; 1839 май 8, июль 23.

Смольяне в 1611 году. Драматическая хроника в 4 д. в стихах с хорами А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830.

Пб.: 1834 янв. 26, февр. 6.

М.: 1834 апр. 30, май 15.

Смотр невест в Летнем саду, или Без денег, без зонтика и без невесты. Интермедия-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 авг. 31, сент. 4.

Со всем прибором сатана, или Сумбурщица жена. Комическая опера в 3 д. (Diable à quatre, ou La femme acariâtre). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Музыка Ж.-П. Солье. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 ноябрь 10; 1827 апр. 24, авг. 16, ноябрь 1; 1828 июль 3, окт. 10; 1829 февр. 24 (утро); 1830 февр. 16.

М.: 1814 дек. 17; 1826 ноябрь 9; 1827 окт. 12.

Современное бородалюбие. Комедия в 3 отд. Д. Е. Зубарева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 сент. 19, 25, окт. 1.

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; 1834 сент. 3, 9, дек. 2.

М.: 1824 апр. 24; 1827 апр. 21; 1834 авг. 24, окт. 7.

Солдат и пастух. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Музыка Ушакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 сент. 21, 28.

Солдат и сержант против племянницы и тетki. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (La permission de dix heures). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 май 10, 12, 14, 23, июнь 6, сент. 7, 29.

М.: 1841 окт. 31, ноябрь 3, 24; 1844 апр. 11, авг. 31, ноябрь 10.

Солдат-колдун, или Урок вор-девке. Национальная опера-водевиль в 1 д. Д. А. Шепелева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1828 янв. 20 (во 2-й раз).

Солдатское сердце, или Биваки в Саволаксе. Драматический анекдот из финляндской кампании в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 8.

Пб.: 1840 июль 9, 12, 14, 22.

Солиман II, или Три султаниши. Комедия в 3 д. с пением Ш.-С. Фавара (Soliman II, ou Les trois sultanes). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1835 янв. 21, 24, февр. 12, май 19, авг. 20, окт. 11; 1836 янв. 3, 31, авг. 21, дек. 29; 1842 дек. 2.

Сонливый 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; 1826 окт. 20; 1827 окт. 23.

М.: 1829 май 16, июнь 6, сент. 24, дек. 11.

Сопрано. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le soprano). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 май 4, 7, 8.

М.: 1834 ноябрь 9, 15.

Сорока-воровка, или Палезосская служанка. Историческая драма в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Л.-Ш. Кенье и Т. Бодуэна Добиньи «La pie voleuse, ou La servante de Palaiseau». Изд.— Спб., 1816.

М.: 1816 дек. 7; 1829 июль 26, сент. 22, ноябрь 5, 17; 1830 янв. 12, сент. 7; 1832 окт. 12.

Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье. Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. С. Миклашевичевой текста комической оперы Э. Скриба «La chambre à coucher, ou Une demi heure de Richelieu». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 окт. 8; 1826 ноябрь 1, дек. 10; 1827 май 25; 1828 июнь 8; 1829 янв. 22, окт. 3, дек. 19; 1830 янв. 23, окт. 28; 1832 янв. 24 (привд. сп.), авг. 24, 28, окт. 4; 1833 февр. 7, май 31, окт. 12.

Спасский омнибус в Полюстрово, или Тайный обед. Шутка-водевиль в 2 отд. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 июль 30, авг. 16.

Сражение при Таругине в 1812 году. Военная картина в 1 д., 3 отд. И. Н. Скобелева с песнями, плясками, полковой музыкой и сражением. Рукопись ЛТБ.

М.: 1841 окт. 24, 30.

Средство выдавать дочерей замуж. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— М., 1828.

Пб.: 1829 ноябрь 11, 15; 1830 янв. 7.

М.: 1828 янв. 27; 1829 янв. 4; 1830 апр. 29.

Средство выходить замуж, или Две женщины. Комедия в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 16, дек. 9.

Ссора, или Два соседа. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1810 апр. 26; 1826 сент. 24, окт. 22; 1827 янв. 6, апр. 29, дек. 7; 1828 май 28, окт. 18; 1829 февр. 1; 1833 янв. 3, 22, февр. 7, июль 9, ноябрь 3, дек. 1; 1834 янв. 26, февр. 8, июнь 24; 1835 февр. 16, ноябрь 10; 1836 февр. 7, май 28, июнь 14, сент. 2, 27, ноябрь 15; 1837 окт. 13, дек. 29; 1838 дек. 28; 1844 окт. 31.

М.: 1811 дек. 4; 1828 окт. 11, 18; 1829 февр. 19 (утро), май 26, ноябрь 18; 1831 окт. 5; 1832 ноябрь 13; 1834 февр. 28; 1835 февр. 11; 1836 янв. 1, февр. 4; 1837 февр. 28; 1838 янв. 16, февр. 13; 1839 янв. 22.

Стакан холодной воды. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ш. Варсна (Les deux font la paire). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ под назв. «Стакан воды».

Пб.: 1839 окт. 4, 6.

Станислав, или Не всякий это сделает. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, М. Теолона и Ла Мерлиера (Stanislas, ou La soeur de Christine). Пер. с франц. Д. Т. Ленского (?). Музыка А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 июль 27, 31; 1845 окт. 22, 24, 29.

М.: 1830 июнь 12, 16, сент. 4; 1831 сент. 15; 1832 сент. 9.

Становой пристав, или Необыкновенное происшествие в П уезде.* Водевиль в 1 д. И. А. Аничкова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1838 окт. 7.

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; 1826 окт. 10; 1831 март 1 (утро).

М.: 1800 февр. 3; 1826 дек. 6, 26; 1827 янв. 16, авг. 22, дек. 6; 1828 июнь 25, авг. 22; 1829 дек. 6; 1831 дек. 27; 1833 дек. 26.

Старинный русский быт, или Святочное гаданье. Песенный водевиль в 1 д. в стихах А. А. Шаховского с хорами и танцами. Музыка собрана Н. Г. Лядовым. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 февр. 14; 1832 окт. 17, 23, ноябрь 29.

Староста. Драма в 1 д. в стихах К. А. Бахтурина с пением и хороводами. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 ноябрь 16, 19, 24, дек. 2, 15, 31; 1837 янв. 25, февр. 18.

Старушка в 16 лет. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (La vieille de seize ans). Пер. с франц.

М.: 1838 янв. 21.

Старые грехи. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ф.-Ф. Дюмануара (Les vieux péchés). Пер. с франц. М. А. Гедеонова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 февр. 24.

Старый гусар, или Пажи Фридриха II. Опера-водевиль в 3 д. Т.-Ф. Вильнева, Э. Дюпати и А.-В. Сент-Илера (Le hussard de Felsheim). Сюжет заимствован из романа Ш.-А.-Г. Пиго-Лебрена «Les barons de Felsheim». Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 4, М., 1836.

Пб.: 1832 дек. 19; 1833 янв. 2.

М.: 1831 июнь 5, 19, авг. 25; 1832 авг. 25; 1833 июль 24; 1834 май 10; 1835 июнь 2, июль 7; 1836 июль 24, авг. 18; 1845 май 11, 16.

Стенька Разин, разбойник волжский. Быль XVII столетия. Драматические картины в 3 д., 4 карт. С. Любецкого с хорами, песнями и плясками. Изд.—М., 1846.

М.: 1841 янв. 3.

Сто тысяч, или Беда иметь от мужа гайны. Шутка-водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса) и Л. Дюмустье (Patineau, ou L'héritage de ma femme). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 2.

Пб.: 1845 июль 30, сент. 7, окт. 9, 23, дек. 2.

Сто тысяч приданого, или Умный тесть всему голова. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.—Театр П. И. Григорьева, т. 5, Спб.—М., 1872.

Пб.: 1836 апр. 13, 16, 22, июнь 7.

Странное дело!.. Удивительно!.. Ленский. Водевиль в 1 д. П. С. Т-ова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1843 янв. 20, 22.

Станный человек, или Повеса из повес. Комедия в 4 д. Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 апр. 21; 1829 янв. 27, май 12; 1830 янв. 19; 1831 ноябрь 18.

М.: 1815 янв. 14; 1827 янв. 9; 1831 сент. 27; 1833 ноябрь 16.

Странствующие лекари, или Искусство оживлять мертвых. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1827 февр. 4, 7, апр. 12; 1831 сент. 18.

Страсть, или Романтизм нынешнего века. Водевиль в 1 д. Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и *** (Une passion). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1834 ноябрь 5, 8, дек. 4; 1835 ноябрь 7, 10, 21, дек. 28; 1836 апр. 12, май 28, авг. 17, ноябрь 6; 1837 янв. 20, май 14, окт. 26, дек. 26; 1838 февр. 11; 1839 янв. 20, 24.

Страсть к должностям. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ж.-Ф.-А. Баяра (La manie des places, ou La folie du siècle). Пер. с франц. В. В. Горского. Изд.— М., 1835.
Пб.: 1845 май 17, 21, 24.
М.: 1834 ноябрь 9, 15.

Страсть сватать. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Les projets de mariage, ou Les deux militaires). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1821 дек. 8; 1826 ноябрь 12; 1829 дек. 9; 1830 янв. 24.

Страсть сочинять, или Вот разбойники! Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. Изд.— М., 1836.
Пб.: 1836 июнь 1, 4, 24.

Страшная тайна — см. *Сигарка*.

Стряпчий-кухарка. Водевиль в 1 д. И. А. Аничкова. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1837 ноябрь 17, 23.

Стряпчий под столом. Водевиль в 2 д. М. Теолона и А. Шокара (Monsieur Jovial, ou L'huissier chansonnier). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1834.

Пб.: 1834 окт. 12, 16, 19, 24, 28, ноябрь 2, 7, 14, 23, 27, 30, дек. 9, 17, 21, 30; 1835 янв. 8, 15, 18, 20, 25, февр. 3, 12, 15, 17 (утро), апр. 23, май 12, июль 9, сент. 10; 1836 янв. 31, апр. 20, авг. 31; 1837 янв. 20, сент. 23, окт. 13, дек. 6; 1838 февр. 10, июль 31; 1839 ноябрь 10, 14, 19, дек. 13; 1840 янв. 3, 9, 24, февр. 24, июнь 30, сент. 16, ноябрь 4; 1841 февр. 9, дек. 3; 1842 янв. 8; 1843 окт. 20; 1844 янв. 7, июнь 5.

М.: 1834 май 25, 28, июнь 18, сент. 11, ноябрь 22; 1836 июль 7; 1837 окт. 10; 1839 дек. 26; 1840 янв. 17, февр. 23, июль 2, дек. 5; 1841 май 25, июнь 22; 1842 июнь 14, дек. 16; 1843 янв. 12, июль 23, сент. 7; 1844 сент. 26; 1845 янв. 18, июль 22.

Стряпчий Щечила. Комедия в 3 д. Переделка с франц. И. И. Вальберхом комедии Д.-О. Брюэса и Ж. Палапра «L'avocat Patelin». Изд.— Спб., 1803.
М.: 1812 май 15; 1830 сент. 28, окт. 10, 22.

Студент, артист, хорист и аферист. Шуточная оперетта в 2 д. (Frölich). Текст Л. Шнейдера. Переделка с нем. Ф. А. Кони. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 июль 4, 8, 10, 13, 18, 28, авг. 18, сент. 5, 16, 28; 1839 апр. 2, 6, 18, май 4, 28, авг. 27, 31, сент. 19, окт. 15; 1840 янв. 8, февр. 7, 23 (утро), июнь 20, июль 21, сент. 8, ноябрь 17; 1841 февр. 4 (1-е д., утро), апр. 9, окт. 9; 1842 янв. 30, ноябрь 6; 1844 июнь 11.

М.: 1838 дек. 30; 1839 ноябрь 10; 1842 июнь 23, сент. 21; 1843 янв. 4, авг. 20 (1-е д.); 1845 апр. 26.

Суд публики, или Восстание в геатральной библиотеке. Фантастический водевиль в 2 отд. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 май 14, 22.

М.: 1841 окт. 3.

Судьба Жульена, или Не вкусив горько, не видать и сладко. Водевиль в 2 д. Пер. с франц.

М.: 1836 янв. 10.

Судьба Ниджеля, или Все беда для несчастного. Романтическая комедия в 5 д. А. Л. Шаховского с пением, хорами, дивертисментом и великолепным спектаклем. Сюжет заимствован из романа В. Скотта «The Fortunes of Nigel». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 дек. 1, 7.

Судья XVIII столетия, или Странный случай в уездном суде. Старинный русский анекдот в 1 д. с куплетами В. Мартынова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1844 янв. 7, 12.

Суеверов, или Понедельникам верить не должно. Комедия с куплетами в 1 д. Пер. с франц. П. И. Хотяинцова. Изд.— М., 1826.

М.: 1826 окт. 5, ноябрь 3; 1827 янв. 17, июль 10, окт. 9; 1828 окт. 10.

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; 1826 сент. 21, окт. 23, ноябрь 23, дек. 28; 1827 янв. 20, апр. 13, май 6, авг. 31; 1828 апр. 8, 24, июнь 29, июль 29, сент. 25; 1829 февр. 5, 20, май 10, июль 17; 1830 янв. 12, февр. 15, июль 8, окт. 16; 1831 янв. 22, окт. 27; 1833 янв. 3; 1834 май 21, 24; 1835 февр. 3, 13; 1836 дек. 21, 26; 1837 ноябрь 30; 1839 окт. 13.

М.: 1822 янв. 12; 1826 окт. 26, дек. 30; 1827 сент. 2; 1828 сент. 5; 1829 май 14, сент. 4; 1832 февр. 21, окт. 23; 1834 ноябрь 25; 1836 дек. 27; 1838 июль 28; 1839 янв. 3, февр. 3, июнь 23, сент. 15; 1840 сент. 25, дек. 12; 1843 ноябрь 12; 1844 апр. 6.

Суженый — не ряженный, или Святки в 1737 году. Старинная бывальщина в 5 сутках с 4 междусуточными интермедиями А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1833 ноябрь 13, 20.

М.: 1834 янв. 19, февр. 18, авг. 19.

Сумасшедшая, или Завещание англичанки. Комедия в 3 д. Г.-Г. Вайи (La folle, ou Le testament d'une anglaise). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 авг. 26, 30, сент. 16, окт. 21, ноябрь 21; 1832 ноябрь 14, 18.

М.: 1833 сент. 15, 19.

Сумасшедший. Драма в 3 д. А.-Н. Бери, А.-Б.-Б. Декомберусса и Ж. Друино (Le fou). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 июль 13, 19, 26, сент. 13.

М.: 1834 янв. 19, февр. 9.

Супруги-арестанты. Комедия-водевиль в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (Adolphe et Clara). Переделка с франц. П. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 1.

М.: 1842 сент. 11, 17.

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; 1826 сент. 19; 1827 апр. 25, июль 21, ноябрь 30; 1829 авг. 22, дек. 11; 1830 дек. 28; 1831 май 4, дек. 28; 1832 янв. 4, июль 21, авг. 17, окт. 12, ноябрь 11.

М.: 1825 май 15; 1826 дек. 22, 30; 1827 февр. 7, апр. 15, май 17, окт. 5, ноябрь 30; 1828 янв. 31, апр. 18, окт. 24; 1829 февр. 19, окт. 20; 1830 февр. 5; 1831 февр. 16.

Супружеское счастье, или Старый холостяк. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 май 25, 29.

М.: 1842 май 29, июнь 9.

Супружество на час. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1823 янв. 25; 1827 февр. 11, июнь 30; 1828 авг. 27, сент. 9; 1830 июль 25.

Щены в Москве в 1812 году. Народно-драматическое представление в 2 д. И. Н. Скобелева. Изд.—Спб., 1839.

Пб.: 1839 сент. 25, 28, окт. 2, 5, 9, 15, 26.

М.: 1839 дек. 15.

Щепление ужасов. Водевиль в 1 д. Леона (Л. Лери) и В. Лери (Un tissu d'horreur). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 февр. 2, 4, 7, 12, май, 2, июль 29, окт. 10, 27, ноябрь 23, дек. 9, 31.

М.: 1839 ноябрь 3, 7.

Участье лучше богатства. Водевиль в 1 д. К. Фалле. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 окт. 13, 17, 21, 30, ноябрь 9, дек. 17; 1842 янв. 20, февр. 20, ноябрь 23, дек. 23; 1843 янв. 31, июль 18, авг. 31, сент. 12.

М.: 1843 дек. 17, 19; 1844 янв. 29, апр. 24.

Ужн любви. Драма в 5 д. А. Коцебу (Das Kind der Liebe). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.—М., 1795.

Пб.: 1796 июнь 29; 1826 дек. 3, 31; 1827 янв. 28, май 20, июль 12, сент. 29, ноябрь 4, дек. 30; 1828 апр. 3, сент. 25; 1829 май 10, июнь 23, сент. 6; 1830 май 2, июль 3, сент. 11, дек. 12; 1831 июнь 28, дек. 13; 1832 янв. 17, февр. 14, июль 17, дек. 2, 30; 1833 февр. 7, май 26, сент. 1, ноябрь 5, дек. 30; 1834 февр. 15, июль 26; 1837 янв. 31, февр. 28, окт. 19; 1839 дек. 4; 1840 янв. 8; 1845 май 27, июнь 24.

М.: 1795 апр. 25; 1827 апр. 18, окт. 25, 1828 авг. 31; 1831 июль 20; 1832 янв. 6, ноябрь 6; 1833 апр. 20, окт. 1, дек. 10; 1834 ноябрь 18; 1835 янв. 2, ноябрь 17; 1836 окт. 11; 1837 февр. 21; 1839 ноябрь 7; 1840 апр. 28, дек. 15; 1841 дек. 10; 1844 дек. 26.

Ужн миллионера. Водевиль в 3 д. К. Фалле. Сюжет заимствован из франц. повести «Le fils de millionnaire». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 июнь 15, 18, 23.

Ужн обезглавленного, или Уничтожение тайных судов в Германии. Драма в 5 д. в стихах А. П. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 сент. 6, 11.

Ужн природы, или Ученье свет, а неученье тьма. Комедия-водевиль в 3 д. П. И. Григорьева и П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из романа Поль де Кока «L'homme de la nature et l'homme policé». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 июль 24, 28, 31, сент. 25; 1836 дек. 7, 10, 17; 1837 сент. 17.

М.: 1835 ноябрь 1, 5, 19.

Ужн степей, или Африканская любовь. Драма в 1 д. в стихах В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 окт. 10, 13.

Ужн Эдуарда, короля английского. Трагедия в 3 д. К. Делафиня (Les enfants d'Edouard). Пер. с франц. в стихах.

Пб.: 1835 янв. 6, 11, 16, февр. 14 (утро), авг. 16.

Ужнэтта, или Чем ушибся, тем и лечись. Комедия-водевиль в 2 отд. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери (Suzette). Пер. с франц. Н. И. Филимонова. Изд.—«Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 10. Прилож. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 окт. 16, 24.

Ужнприз дочке, или У страха глаза велики. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 окт. 25, 28, 31, ноябрь 3, дек. 11.

Ужнпризы. Водевиль в 1 д. Э. Скриба (Les surprises). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1844 ноябрь 14, 22, 29.

Ужн, да не та, или Ошибка справочного места. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1841 окт. 13, 17, 21.

Таинственный гость. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра». 1839. кн. 8.

Пб.: 1839 июль 19, 23, 29, июль 9, авг. 21, 30, сент. 7, 10, окт. 1, 30, ноябрь 9; 1840 янв. 24, февр. 23, окт. 15, ноябрь 10, 22; 1841 сент. 29, дек. 12; 1842 окт. 20; 1843 май 5; 1845 окт. 25.

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 сент. 11; 1828 авг. 31.

Тайна. Драма в 3 д. О. Арну и Н. Фурнье (Un secret). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1840 ноябрь 18, 25.

М.: 1841 май 2.

Тайна. Драма в 3 д. А. Лемуана-Монтиньи и Виктора (В. Буа) (Wilson, ou Upe salomnie). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1837 авг. 23, 26.

Тайна матери. Комедия-водевиль в 1 д. П. Дюпора (Le secret d'une mère). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 сент. 23, окт. 1.

Тайна моего дядюшки. Водевиль в 1 д. Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Эт. Араго (Le secret de mon oncle). Переделка с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 дек. 8, 28; 1838 янв. 2, 19, май 27.

Тайная страсть. Комедия в 3 д. Э. Скриба (La passion secrète). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 сент. 10, 22.

Тайный брак, или Поединок в Пре-о-Клерк. Комическая опера в 3 д. (Le Pré aux Clercs). Текст Ф.-А.-Э. Планара. Пер. с франц. В. В. Горского. Музыка Л.-Ж.-Ф. Герольда. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1835 июль 11, 14, сент. 19.

М.: 1834 ноябрь 2, 19, дек. 10; 1835 май 28, сент. 9, ноябрь 14; 1836 май 4, 15; 1838 янв. 1, май 20; 1845 окт. 5, 19, ноябрь 6.

Так да не так. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевили Н. А. Коровкина, Спб., 1840.

Пб.: 1839 дек. 8, 11, 13, 19.

Тамбур-мажор. Водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа и Э.-Л.-А. Бризбарра (Le tambour-major). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись МТ.

М.: 1844 окт. 18, 25.

Тамбур-мажор, или Свободен от постоя. Водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа и Э.-Л.-А. Бризбарра (Le tambour-major). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 11.

Пб.: 1844 окт. 31, ноябрь 2, 6.

М.: 1845 янв. 4.

Танкред. Трагедия в 5 д. Вольтера (Tancredé). Пер. с франц. в стихах Н. И. Гнедича. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1809 апр. 8; 1826 ноябрь 12; 1827 июнь 10; 1828 май 25; 1830 дек. 27; 1833 дек. 18; 1834 янв. 4.

М.: 1812 февр. 7; 1826 окт. 22; 1827 окт. 31, ноябрь 4.

Тартюф. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, кн. 2.

Пб.: 1841 дек. 15, 19, 22, 31; 1842 янв. 10, 16, февр. 7, июнь 22, ноябрь 26, дек. 28; 1843 май 5, дек. 7; 1844 апр. 25, окт. 26, 30.

М.: 1843 ноябрь 5, 8; 1844 янв. 17, июль 9, авг. 28.

Тагьяна 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, МТ.

Пб.: 1823 ноябрь 5; 1826 окт. 26; 1828 сент. 10, 13; 1829 май 15, дек. 11; 1830 февр. 7, июнь 27, ноябрь 26; 1831 янв. 6, февр. 3, 27, окт. 14, 21, ноябрь 2, 5, 15, дек. 8; 1832 янв. 8, 31, февр. 20, июнь 24, авг. 16; 1833 февр. 9, июнь 1, сент. 5, ноябрь 6, дек. 10; 1834 февр. 20, июль 24, авг. 31, ноябрь 11, дек. 18; 1835 дек. 8; 1836 янв. 4; 1837 янв. 6, 31, февр. 22, ноябрь 16. М.: 1833 дек. 19; 1834 янв. 7, 14, февр. 18, июнь 22, сент. 30, ноябрь 27, 28, дек. 12; 1835 янв. 2, февр. 14 (утро), апр. 25, июль 28, сент. 8, дек. 22; 1836 май 5, окт. 4, 11, ноябрь 8, дек. 20; 1837 февр. 26, июнь 20, окт. 19; 1838 янв. 26, сент. 18; 1839 июль 16, дек. 3; 1840 февр. 18, окт. 6, ноябрь 24; 1841 ноябрь 9; 1842 янв. 4; 1843 февр. 15 (утро); 1844 янв. 4, июнь 4.

Тень мужа, или Ни жив, ни мертв. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. В. В. Г. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 ноябрь 2, 7.

М.: 1839 янв. 20, февр. 4 (утро).

Теобальд, или Возвращение из России. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Théobald, ou La retour de Russie). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 4, М., 1836.

Пб.: 1834 окт. 3, 7.

М.: 1831 май 15, 19, сент. 9, дек. 30; 1832 февр. 16, апр. 20; 1833 июль 10; 1834 янв. 15; 1838 июль 29.

Тереза. Драма-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1835.

Пб.: 1836 ноябрь 2, 5, 15, дек. 11; 1837 янв. 25, февр. 19, апр. 27, сент. 24, ноябрь 4, 28; 1838 апр. 13; 1839 июнь 4, сент. 19; 1841 окт. 21.

М.: 1834 янв. 31; 1845 окт. 9.

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; 1827 февр. 13, май 30, авг. 17, сент. 4; 1829 июнь 14, сент. 5; 1830 янв. 15, дек. 2; 1831 февр. 6, дек. 29; 1834 февр. 23; 1843 июнь 8, 13, июль 12, сент. 10.

М.: 1824 сент. 9; 1827 май 2; 1831 июнь 18, авг. 25; 1832 февр. 18 (утро), ноябрь 22; 1834 дек. 4; 1835 дек. 11; 1836 дек. 9; 1843 дек. 12, 30; 1844 февр. 2 (утро), ноябрь 2.

Тетушка и добродетель. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Матона (La tante mal gardée). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 23.

Пб.: 1842 сент. 28, окт. 14.

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; 1826 ноябрь 3; 1827 февр. 8, апр. 27, май 26, сент. 13, дек. 9; 1828 янв. 26, окт. 18; 1829 февр. 17, май 9, окт. 18; 1830 июль 25, сент. 21; 1832 янв. 12, 24; 1835 ноябрь 7, 10.

М.: 1821 ноябрь 25; 1828 сент. 28 (сцена из комедии); 1838 июль 22, дек. 29; 1839 янв. 9; 1840 сент. 17; 1841 июль 18.

Тигровая кожа. Водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 сент. 23, окт. 1.

Титулярные советники в домашнем быту. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. водевиля Ж.-А.-П.-Ф. Ансело «La robe déchirée». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 июль 19, 25, 28, авг. 18, 31, сент. 20, дек. 9, 22; 1838 янв. 4, 25, февр. 4, апр. 17, май 3, июнь 3, авг. 26, окт. 3; 1839 авг. 27, сент. 5, окт. 9, ноябрь 22; 1840 янв. 14, июль 23, дек. 1; 1841 окт. 24.

М.: 1837 дек. 1, 12; 1838 янв. 16, дек. 6; 1839 апр. 23, май 28, сент. 15; 1840 янв. 23, февр. 24 (утро), июнь 30; 1841 дек. 22; 1844 янв. 10; 1845 апр. 29.

Только десять дней женитьбы. Комическая опера в 1 д. Текст пер. с франц. Музыка Ф.-А. Буальдьё.

Пб.: 1815 май 3; 1828 июль 8, 18; 1834 сент. 18, 21; 1844 июль 30, июль 5.

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.

М.: 1817 апр. 12; 1834 дек. 7, 13.

Торквато Тассо. Драма в 5 д. в стихах п прозе М. Д. Киреева. Изд.— Спб., 1833.

Пб.: 1833 сент. 27, окт. 6.

М.: 1833 ноябрь 17, 30, дек. 8; 1834 янв. 11.

Торквато Тассо. Драматическая фантазия в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1833.

Пб.: 1835 июль 8, 14, 25; 1839 сент. 6.

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.

Пб.: 1832 окт. 31, ноябрь 9, дек. 30.

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; 1826 окт. 24; 1827 янв. 10, апр. 15, сент. 29.

М.: 1811 сент. 6; 1830 сент. 11; 1838 ноябрь 4, 7.

Три дела, или Евфратский пеликан. Романтический водевиль в 3 д. А. А. Шаховского, сочиненный из восточных преданий и сказок, с индийскими баснями, хорами, балетами и великолепным спектаклем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1828 сент. 3, 5, окт. 7; 1829 февр. 19, сент. 4, ноябрь 5; 1834 февр. 5, 8.

М.: 1828 май 7, 9, июнь 1, 21, июль 31, сент. 20; 1829 янв. 21, февр. 19 (утро), апр. 26, авг. 30; 1831 дек. 29.

Три десятки, или Новое двухдневное приключение. Опера-водевиль в 3 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева п А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964.

Пб.: 1827 окт. 13, 18; 1833 май 29, июнь 2, дек. 15; 1834 янв. 17.

М.: 1825 ноябрь 19; 1831 июнь 18.

Три звездочки, или Урок в любви и в астрономии. Водевиль в 1 д. Л. Галеви и Э. Жема (Les trois étoiles). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 18.

Пб.: 1842 май 19, 24.

М.: 1843 апр. 30, май 3.

Три отца в магазине. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. И. Григорьевым комедии Ш.-Г. Делестра-Пуарсона, Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «Le raggain». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 сент. 28.

М.: 1837 июль 16, 8.

Три польки, или Всякий молодец на свой образец. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, П.-Ф.-А. Кармуша и П. Сиродена (Les trois polka). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 май 11, 15, 18, 21 29, авг. 23, окт. 2, 9, 25, ноябрь 2, 8, 22.

М.: 1845 янв. 24, февр. 22.

Три свидания. Водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 июнь 19, 23, 29.

Три шляпы, или Утро вельможи. Комедия в 1 д. А. Лонпре (1760, ou Une matinée de grand seigneur). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1835 май 20.

Тридцать лет, или Жизнь игрока. Драма в 3 д., 6 карт. Пер. с франц. Р. М. Зотовым мелодрамы В. Дюканжа и Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) «Trente ans, ou La vie d'un joueur». Изд.— Спб., 1828.

Пб.: 1828 май 3, 7, 16, 22, 31, июнь 7, 14, июль 9, 25, сент. 2, окт. 5, 12; 1829 янв. 4, 20, февр. 8, 24 (утро), май 27, 31, авг. 23, сент. 22, окт. 25, ноябрь 29; 1830 янв. 22, февр. 10, апр. 17, май 22, авг. 28, окт. 31, дек. 7; 1831 янв. 25, февр. 12, окт. 19, ноябрь 27; 1832 янв. 7, май 5, сент. 9, окт. 19, ноябрь 21, дек. 29; 1833 янв. 4, 18, февр. 12 (утро), апр. 11, июнь 9, авг. 20, окт. 14, ноябрь 12, дек. 28; 1834 янв. 30, февр. 25, сент. 20, окт. 21, ноябрь 15; 1835 ноябрь 3, 24; 1836 янв. 10, февр. 6, сент. 25, ноябрь 6, 26, дек. 18; 1837 янв. 29, февр. 10, 23, апр. 26, сент. 24, ноябрь 5, 24, дек. 26; 1838 февр. 12, июнь 12, июль 17, окт. 14, дек. 9; 1839 янв. 2, июнь 12, июль 21, окт. 23, ноябрь 12; 1840 янв. 12, 28, февр. 4, 22, май 5, июль 25, авг. 25, сент. 19, ноябрь 24; 1841 февр. 8, июнь 29, авг. 20, окт. 26, дек. 28; 1842 февр. 22, окт. 29, ноябрь 15; 1843 янв. 10, апр. 25, авг. 23, ноябрь 14; 1844 сент. 24, ноябрь 19; 1845 окт. 16, ноябрь 4.

Тридцать лет, или Жизнь игрока. Трилогия. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокоскиным мелодрамы В. Дюканжа и Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) «Trente ans, ou La vie d'un joueur». Рукопись МТ.

М.: 1828 янв. 20, 25, февр. 2, 5 (утро), апр. 8, 16, май 18, июнь 8, авг. 26, окт. 1; 1829 янв. 3, 6, 20 февр. 3, 22, май 19, июнь 12, дек. 15, 22; 1830 янв. 19, февр. 2, 9, 14 (утро), апр. 25, сент. 12; 1831 февр. 12, 26, июнь 14, сент. 17, окт. 6, 11; 1832 янв. 12, май 15, сент. 11; 1833 янв. 7, апр. 16, авг. 31, ноябрь 26; 1834 февр. 28 (утро), сент. 2; 1835 февр. 3, ноябрь 6; 1836 ноябрь 29; 1837 янв. 13, дек. 5; 1838 янв. 26, февр. 13, май 6, окт. 9; 1839 июнь 13, ноябрь 24; 1840 янв. 21, ноябрь 24, дек. 30; 1843 февр. 15; 1844 янв. 16, дек. 22; 1845 янв. 7, февр. 18, ноябрь 18, дек. 27.

Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. П. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

М.: 1825 янв. 29; 1826 окт. 20; 1827 ноябрь 2; 1830 июль 25; 1832 май 15; 1835 ноябрь 6.

Тринадцатый за столом, или Не будь гостю запасен, а будь ему рад. Водевильная сцена из деревенского быта в 1 д. с принадлежащими к ней русскими национальными песнями и разными характерными танцами. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 окт. 3, 7.

М.: 1839 янв. 13.

Тринадцатый плащ, или Сильная рука — владыка. Комедия-водевиль в 2 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 июль 23, 28, 30; 1831 февр. 10, 13.

М.: 1831 май 7, 18, сент. 20; 1832 дек. 15.

Трус. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Альфонса (Р.-А. Готье) и Реньо (Ж.-Ш. Потрона) (Le poltron). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 сент. 28, окт. 14; 1837 апр. 29, авг. 22, окт. 19.

М.: 1838 ноябрь 18 или 25; 1839 февр. 3, май 2, окт. 22, 29; 1840 янв. 18, сент. 29; 1841 янв. 2, сент. 15; 1843 сент. 7.

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; 1826 окт. 7; 1827 янв. 24, апр. 20; 1829 май 2; 1831 янв. 20, февр. 22; 1832 янв. 21.
М.: 1824 авг. 20; 1827 авг. 26, сент. 15; 1831 ноябрь 6.

Тысяча и одна ночь, арабские сказки. Волшебная комедия-водевиль в 4 д. бр. И. и Т. Коньяр (Les mille et une nuits). Пер. с франц. Н. П. Беккера. Куплеты Д. Т. Ленского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1845 окт. 3, 8, 12, 18, 25, 31, ноябрь 21, 29, дек. 11, 30.

Тщеславный, или Чего очень хочется, тому и верится. Комедия в 2 д. А. Г. Волкова. Изд.— М., 1838.
М.: 1829 май 24.

Тюрьма. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Н. М. Изд.— Спб., 1831.
Пб.: 1830 окт. 20, 23.
М.: 1832 окт. 7.

Тяжба. Сцены Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4, Спб., 1842.
Пб.: 1844 сент. 27, 29.

Убийца и сирота. Мелодрама в 3 д. И.-Ф. Кастелли (Der Mörder und die Waise). Пер. с нем. Р. М. Зонова. Изд.— Спб., 1820.
Пб.: 1819 июль 9; 1826 сент. 28; 1827 янв. 25, сент. 18, окт. 18, дек. 11; 1828 июнь 10; 1829 май 15.
М.: 1820 апр. 8; 1827 авг. 28, сент. 27; 1828 апр. 22, май 27, сент. 27; 1831 июль 26; 1832 янв. 17, дек. 21.

Убийца своей жены. Водевиль в 2 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Жемма (L'homme qui tue sa femme). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1841 май 6, 8, июль 7, дек. 14.
М.: 1844 янв. 1, 6, 16.

Угар от любви, или Жить тошно, а умереть еще тошней. Водевиль в 1 д. А.-О.-Ж. Дюверье, Ф.-Ф. Дюмануара и Ж. Маллиана (Le dernier chapitre). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ.
М.: 1834 дек. 7.

Уголино. Драматическое представление в 5 д. в стихах и прозе Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.
Пб.: 1838 янв. 17, 20, 24, 28, февр. 5, 10 (утро), 13 (утро), май 18, июнь 21, авг. 17, сент. 19, окт. 5, ноябрь 1, 15; 1839 янв. 10, февр. 4 (утро), апр. 7, сент. 4, окт. 17, дек. 12; 1840 февр. 22 (утро), апр. 30, сент. 17, дек. 27; 1841 февр. 7, июнь 12, дек. 26; 1842 июль 24, ноябрь 1; 1843 дек. 5; 1845 сент. 28, окт. 7.
М.: 1838 янв. 21, февр. 8 (утро), апр. 20, 24, авг. 26, ноябрь 1; 1839 сент. 22, окт. 24; 1840 окт. 13, дек. 11; 1841 февр. 9 (утро), апр. 7, авг. 17; 1842 окт. 4, ноябрь 29; 1843 февр. 3, ноябрь 14; 1844 янв. 19, окт. 8; 1845 окт. 24.

Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме. Опера-водевиль в 1 д. П. Н. Семёнова. Музыка из польских песен аранжирована И. А. Ленгардом. Изд.— Спб., 1818.
Пб.: 1817 янв. 4; 1826 сент. 20, ноябрь 21, дек. 29; 1827 янв. 28, апр. 12, май 8, ноябрь 7; 1828 июнь 5, окт. 17; 1829 июль 12; 1830 июль 6, дек. 9; 1831 янв. 21, февр. 26; 1833 дек. 18, 21; 1834 март 3; 1836 ноябрь 22, дек. 2.
М.: 1817 окт. 21; 1826 авг. 25, окт. 19, ноябрь 10, дек. 30; 1827 авг. 28, сент. 20, дек. 18; 1828 май 3, окт. 21; 1829 сент. 29; 1830 февр. 3, июнь 15 (?), 22 (?); 1831 февр. 8; 1832 февр. 19 (утро), сент. 18; 1833 февр. 6; 1834 янв. 7, март 2, дек. 19; 1836 дек. 6; 1839 дек. 28; 1843 февр. 17 (утро).

Уездный городок. Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (La petite ville, ou Les provinciaux). Переделка с франц. А. Я. Княжшина. Рукопись ЛТБ.
М.: 1810 апр. 25; 1833 май 16, июнь 4; 1834 июнь 22.

Уездный заседатель и жена его. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1838 сент. 27, окт. 16.

Ужас! Ужас!! Ужас!!! Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка А. С. Гурьянова. Рукопись ЛТБ под назв. «Ужас! Ужас!! Ужас!!! (Шекспир)».

М.: 1841 окт. 31, ноябрь 13, дек. 14; 1842 янв. 8.

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; 1827 янв. 12, февр. 1; 1828 окт. 8; 1834 сент. 25.

Ужасный замок, или Теодор и Мария. Драма в 3 д. В. Дюканжа (La suédoise, ou Maria). Пер. с франц. П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 май 11, 14.

Ужасный незнакомец, или У страха глаза велики. Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1839 дек. 8, 11.

М.: 1840 май 3, 6.

Ужасный человек, или Необдуманная клятва. Драма в 3 д. (Leichenräuber). Пер. с нем. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 ноябрь 2, 5.

Ужасы на 6-м этаже, или У страха глаза велики. Водевиль в 1 д. К. Фалле. Подражание франц. комедии Ж.-Б. Розье «La mansarde du crime». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 окт. 29, ноябрь 3.

Узкие башмаки. Водевиль в 1 д. А.-Ф. Деннери и Э. Гранже (Les petits souliers, ou La prison de St. Crépin). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 6.

Пб.: 1838 июнь 13, 19, 29, авг. 16, окт. 27; 1839 сент. 17, 22, окт. 2, 29, ноябрь 20; 1840 апр. 21.

М.: 1839 янв. 4, апр. 18, май 26, сент. 1, ноябрь 30; 1840 февр. 6, июль 14, сент. 1; 1842 янв. 3, июль 6, авг. 22; 1843 июнь 11, авг. 26; 1845 июнь 29, авг. 30.

Украинская невеста, или Две и одна. Комедия-водевиль в 2 д. А. А. Шаховского. Переделка с франц. комедии А. Дартуа и Леона (М. Теолона) «Angéline, ou La champenoise». Музыка из русских и украинских песен аранжирована Т. В. Жучковским. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 июнь 15, 28; 1838 апр. 29.

М.: 1838 февр. 4, 8; 1840 февр. 9.

Улица луны, или Возвращение из Африки. Водевиль в 1 д. Ш. Варона и Л. Буайе (Rue de la lune). Пер. с франц. Н. И. Куликова (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 сент. 6, 9, 17, 28, окт. 12, 24; 1844 май 17, сент. 10, окт. 18; 1845 февр. 12, май 20, окт. 5, 21, ноябрь 27.

М.: 1844 окт. 4, 10, ноябрь 5, дек. 27; 1845 февр. 25, дек. 17.

Урок дочкам. Комедия в 1 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 июль 18; 1826 сент. 13, дек. 1; 1827 апр. 19, окт. 11; 1829 янв. 9, дек. 18; 1830 май 2; 1836 июль 23, 30, авг. 23, ноябрь 6, 27, дек. 17; 1837 янв. 10, июль 15; 1841 ноябрь 21, 24; 1842 янв. 13, февр. 10.

М.: 1808 янв. 9; 1833 апр. 13, дек. 21; 1834 окт. 29, дек. 20; 1835 янв. 10, июнь 25.

Урок женатым. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского, взятая из повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с франц. В. А. Жучковским. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 янв. 29; 1826 окт. 5; 1827 окт. 14; 1828 апр. 2; 1837 май 3.
М.: 1827 май 20, 25; 1828 сент. 4; 1829 янв. 11, май 8.

Урок кокеткам, или Липецкие воды. Комедия в 5 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1815.

М.: 1816 май 22; 1832 апр. 19; 1834 июнь 12.

Урок магушкам. Русская провинциальная быль в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 7.

Пб.: 1838 сент. 8, 21.

М.: 1836 окт. 22, ноябрь 30; 1837 янв. 12, февр. 11; 1838 июнь 12; 1839 окт. 8; 1841 янв. 28, июль 25; 1842 авг. 16.

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; 1834 авг. 21, 26, сент. 27.

Урок старикам. Комедия в 5 д. К. Делавиня (L'école des vieillards). Пер. с франц. вольными стихами Ф. Ф. Кокошкина. Рукопись МТ. Отрывки изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

Пб.: 1828 июнь 13, 15, окт. 4; 1829 янв. 17, окт. 1.

М.: 1825 янв. 23; 1826 ноябрь 16; 1827 янв. 20, апр. 29 (?), май 6, 12, 27, сент. 8, дек. 30; 1828 апр. 11; 1829 янв. 10, 22, 29, май 13; 1830 апр. 22, сент. 4; 1832 сент. 9; 1833 апр. 10.

Урок холостым, или Наследники. Комедия в 1 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1822.

Пб.: 1823 янв. 29; 1826 окт. 17, дек. 31; 1827 авг. 16; 1828 окт. 10.

М.: 1822 май 4; 1828 янв. 9; 1832 сент. 20; 1833 янв. 23, ноябрь 23, дек. 26; 1834 янв. 8, май 14, сент. 6, окт. 25; 1835 янв. 28, июль 21; 1836 май 31, июнь 29, июль 26, ноябрь 5; 1838 июль 10; 1839 июль 14; 1840 апр. 30, окт. 3; 1841 дек. 11, 18; 1842 сент. 3; 1843 сент. 20; 1845 февр. 9.

Услужливый сосед, или На грех нет мастера. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Н. Н. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1832 ноябрь 28, дек. 1.

Усы. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Франсиса (М.-Ф.-Д. Аллара или Ф. Корню) и Н. Бразье (Partie et revanche). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 2, М., 1835.

Пб.: 1832 июнь 9, 12, июль 12, 24, сент. 6, окт. 3, 7, ноябрь 10, 29; 1833 янв. 24, авг. 24, сент. 5, окт. 25, дек. 3, 31; 1834 февр. 24, май 17, июнь 13, сент. 2; 1835 февр. 5; 1836 июль 13, 17, сент. 6; 1839 окт. 8, 20; 1840 дек. 27, 30; 1841 янв. 4, 15, 30, апр. 10.

М.: 1832 май 12, 15, июнь 7, авг. 19, окт. 25; 1833 сент. 26, окт. 5; 1834 янв. 9, июль 16, окт. 4; 1835 янв. 8; 1837 июль 6, окт. 31; 1838 дек. 19; 1840 авг. 30, окт. 6; 1841 июль 27, окт. 2.

Утро и вечер, или Ветер переменился. Водевиль в 2 д. Переделка с франц. Р. М. Зотовым комедии Ф.-В.-А. Дартуа и Эжена (М. Теолопа, Ла Мерлиера и Р.-А. Шазе) «Le matin et le soir, ou La fiancée et la mariée». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1826 ноябрь 1, 3, 16, 26; 1827 янв. 13, февр. 10, май 2; 1828 июль 12, 20; 1830 окт. 6, 14, ноябрь 30; 1831 ноябрь 20; 1837 июнь 10, июль 8.

М.: 1827 сент. 15, окт. 3, 27; 1829 апр. 24, окт. 18, 23; 1832 апр. 25; 1834 янв. 24; 1835 янв. 20.

Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы. Комедия-шутка в 1 д. в стихах М. П. Воскресенского. Изд.— М., 1844.

Пб.: 1844 май 19, 22.

М.: 1844 апр. 27, май 9, 29, июль 17, авг. 25, ноябрь 8; 1845 янв. 29.

Утро столетнего старика, или Воспоминание полтавской победы. Представление в 1 д. Переделка с нем. А. П. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 ноябрь 23, 26, дек. 6; 1833 окт. 23, 31, дек. 6.
М.: 1832 февр. 5, 10, июнь 12, ноябрь 20; 1833 авг. 22, ноябрь 24, дек. 29; 1835 окт. 27, ноябрь 10; 1836 сент. 11, ноябрь 24; 1837 сент. 17; 1838 окт. 21; 1839 окт. 20; 1840 окт. 25; 1845 ноябрь 23.

Учитель. Комедия-водевиль в 2 д. В. Р. Зотова. Изд.— «Лит. газ.», 1848, № 17, 18.

Пб.: 1842 июль 13, 15.

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.

Пб.: 1828 июнь 13, 15; 1834 окт. 22, ноябрь 1; 1835 янв. 6; 1837 апр. 26, июль 8; 1844 окт. 27, 29.

М.: 1824 апр. 24; 1827 июль 6; 1829 окт. 15; 1830 авг. 27; 1832 янв. 6; 1833 ноябрь 30, дек. 12; 1834 янв. 2, февр. 1, 4; 1842 апр. 28; 1843 янв. 19; 1844 июль 23; 1845 сент. 4.

Фалькланд, или Совесть. Драма в 4 д. Л. Лайа (Falkland, ou La conscience). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 июнь 1, 7.

Фальстаф. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского с пеннем и танцам, извлеченная из 1 и 2 частей хроники В. Шекспира «Король Генрих IV». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 8; 1829 июнь 5, 16.

М.: 1827 июнь 9, 16, сент. 1, 12, 27, окт. 25, ноябрь 21; 1828 янв. 10, апр. 21, сент. 30; 1829 сент. 3; 1831 май 15; 1836 янв. 3, 22.

Фальшивая тревога. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1840 янв. 17, февр. 11, 15.

Фанни, или Мать и дочь — соперницы. Комедия в 5 д. А.-Ж.-С. Эмпи и Э. Мазера (La mère et la fille). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 янв. 22, 31, февр. 4, май 17, сент. 20, дек. 20; 1833 янв. 13, февр. 4, окт. 25, дек. 22; 1834 февр. 14, окт. 5; 1835 янв. 9; 1836 ноябрь 12; 1838 дек. 2, 12; 1841 сент. 4, 16.

М.: 1832 ноябрь 3, 15; 1833 апр. 25.

Фанфан-тюльпан, или Давно пора бы догадаться. Опера-водевиль в 1 д. Ф. Дюпети-Мере и Ж.-Б. Дюбуа (Fanfan la Tulipe, ou En avant!) Пер. с франц. П. Н. Арапова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1827 ноябрь 17.

Фарисеев, или Лицемер. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Пер. с франц. в стихах А. С. Норова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1831 дек. 4, 8; 1832 янв. 3, февр. 2, 18, май 3, июнь 19, сент. 6, 27; 1833 янв. 12, май 4, дек. 10; 1834 янв. 17, март 1 (утро), сент. 12, дек. 23; 1835 февр. 6.

М.: 1836 янв. 3, 15.

Фебус, публичный писец. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевиля (Э. Денуайе) (Phoebus, ou L'écrivain public). Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 11.

Пб.: 1839 сент. 15, 18, окт. 3, 11, ноябрь 7, дек. 4, 15; 1840 июль 21, сент. 9.

М.: 1839 ноябрь 10, 14.

Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра. Анекдотическая комедия-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 6.

Пб.: 1827 дек. 19; 1828 янв. 1, февр. 3; 1833 ноябрь 2, 6.

М.: 1828 янв. 9, 12, май 17, окт. 15; 1829 янв. 25, май 21, сент. 23, ноябрь 11; 1830 май 9, окт. 5; 1831 май 10, ноябрь 4; 1832 сент. 20, ноябрь 13; 1833 окт. 15; 1838 сент. 2.

Федра. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Phèdre). Пер. с франц. в стихах М. Е. Лобанова. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 ноябрь 9; 1826 ноябрь 29.

Федул с детьми. Опера в 1 д. с хорами и танцами. Текст Екатерины II. Музыка В. Мартина-и-Солора и В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: 1791 янв. 16; 1828 окт. 22; 1829 янв. 1; 1833 июль 26, 31, окт. 15.

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; 1826 сент. 2, 13, окт. 20, дек. 15; 1827 янв. 3, май 10, ноябрь 15; 1828 июнь 12, июль 26, авг. 30, сент. 18; 1829 февр. 24, май 15, июль 9, июль 5, сент. 19, дек. 3; 1830 янв. 17, май 7, июль 22, окт. 2, дек. 2, 16; 1831 май 8, окт. 11, дек. 2; 1832 май 4, окт. 2; 1833 янв. 16, 19, окт. 10, ноябрь 29, дек. 29; 1834 февр. 4, март 2, 4, окт. 9; 1835 февр. 13; 1840 май 14, 16, 30, июнь 24, июль 8; 1842 февр. 23, 25 (утро), май 6, окт. 27; 1845 авг. 28.

М.: 1822 май 4; 1826 ноябрь 17, дек. 15; 1827 апр. 28, авг. 19, ноябрь 22, дек. 12; 1828 апр. 3, июнь 7, июль 25, окт. 26; 1829 окт. 28; 1830 окт. 6; 1832 окт. 17; 1833 окт. 3; 1839 июль 21, авг. 22, сент. 15, ноябрь 14; 1840 авг. 18, дек. 2; 1844 февр. 2, окт. 26.

Феоклит Онуфрич Боб, или Муж не в своей тарелке. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Драматические произведения Н. А. Некрасова, Л.—М., 1937.

Пб.: 1841 май 2, 5.

Филатка-воин, или Возвращение из ополчения. Интермедия-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1833 сент. 11, 19.

Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста. Народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1833.

Пб.: 1831 ноябрь 30, дек. 3, 10, 13; 1832 янв. 3, 12, 26, февр. 2, 21 (утро), апр. 21, 28, май 22, 27, июнь 17, 25, июль 1, авг. 30, сент. 26, 30, дек. 2, 7, 13, 29; 1833 янв. 4, февр. 8, 12 (утро), май 4, июнь 16, 27, июль 30, сент. 1, 24, окт. 21, ноябрь 26, дек. 17; 1834 февр. 4, март 2, 4, июнь 3, 13, июль 15, 30, сент. 19, окт. 19, 24; ноябрь 30; 1835 янв. 2, февр. 5, 16 (утро), май 21, июль 3, сент. 22, окт. 9, ноябрь 1, 17, дек. 1, 13; 1836 янв. 3, 7, февр. 8, июнь 3, 24, ноябрь 1, 8, 29, дек. 16; 1837 янв. 4, 18, 29, февр. 25, 28, ноябрь 7, 26; 1838 янв. 1, 28, февр. 10, ноябрь 29; 1839 янв. 8, дек. 29; 1840 февр. 11; 1841 янв. 19, дек. 1, 7; 1842 ноябрь 29; 1843 февр. 7, окт. 17, ноябрь 14; 1844 окт. 1.

М.: 1834 авг. 24, окт. 14, ноябрь 21, дек. 29; 1835 февр. 17, апр. 28, июнь 9, авг. 18; 1836 февр. 9, апр. 12, май 31, авг. 18, 22, окт. 6, ноябрь 1, дек. 6; 1837 янв. 3, февр. 25 (утро), дек. 21; 1838 янв. 9, февр. 12, авг. 19, окт. 9, ноябрь 20; 1839 янв. 1, апр. 23, май 28, июнь 25, авг. 22, окт. 29; 1840 янв. 28, февр. 23, июль 7, ноябрь 21; 1841 февр. 2, июль 13, ноябрь 30, дек. 30; 1843 февр. 20 (утро), июль 11, дек. 31; 1844 янв. 31, апр. 23, авг. 22; 1845 февр. 20 (утро), дек. 27.

Филатка с детьми на деревенском празднике. Картина русского народного быта П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1831 ноябрь 23, 26; 1833 май 4.

Филипп II, король испанский. Трагедия в 3 д. В. Альфьери (Filippo). Пер. с итал. в стихах Е. И. Воронова. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 12.

Пб.: 1840 янв. 26, 29.

Филипп, или Фамильная гордость. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Ж.-Ф.-А. Баяра (Philippe). Пер. с франц.

Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 1, М., 1835.

Пб.: 1832 июнь 1, 10, окт. 10, 14; 1838 апр. 15, 18.

М.: 1831 февр. 13, 28; 1832 июль 11, окт. 11; 1840 сент. 5.

Фингал. Трагедия в 3 д. в стихах с хорами, балетами и сражениями В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1805 дек. 8; 1826 окт. 27; 1827 июнь 3, дек. 8, 18; 1828 май 29, сент. 27; 1829 окт. 29; 1830 янв. 13, июнь 13, окт. 15; 1831 май 26; 1832 апр. 24, май 13, июль 10; 1833 дек. 10; 1834 июль 10, дек. 18; 1836 янв. 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 любителей театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.

М.: 1828 май 7.

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 окончательного 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; 1826 окт. 11; 1827 янв. 18, июль 17, авг. 28, окт. 16; 1829 сент. 18.

М.: 1825 апр. 23; 1827 ноябрь 13; 1828 окт. 19; 1831 июнь 26, дек. 6; 1834 окт. 19.

Фонарь. Водевиль в 3 декорациях Н. Б-го и П. Д-ва. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 май 11, 14.

Фортушкин, или Муж с места, другой на место. Водевиль в 1 д. Ж. Араго (Mon ami Sceboul). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 10.

Пб.: 1842 май 25, 29, июнь 1, 23, окт. 29; 1843 май 21.

М.: 1842 янв. 16, 20, май 18.

Французский гусар. Комедия в 1 д. Э. Сувестра. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1845 янв. 9, 11, 15, 17, 19.

Французский обед в тридцать две копейки. Шутка-водевиль в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр и Н. Рембо (Les diners à trente-deux sous). Пер. с франц. И. П. Бочарова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1841 окт. 23, 28, ноябрь 4, 13, дек. 7.

Фрегат Надежда. Драматическое представление в 5 д. Н. П. Писарева, взятое из одноименной повести А. Марлинского (А. А. Бестужева). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 дек. 8, 13, 28.

М.: 1837 сент. 28, окт. 12, 28, ноябрь 27; 1842 июль 13, авг. 17; 1843 ноябрь 12; 1844 авг. 27, окт. 24.

Фрегат Саламандра. Водевиль в 2 д. с прологом «Золотая морковка» А.-Б.-Б. Декомберусса, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Б. Антье (Le capitaine de vaisseau, ou La Salamandre; prol.— La carotte d'or). Сюжет заимствован из романа Э. Сю «Salamandre». Пер. с франц. И. А. А. Рукопись ЛТБ.

М.: 1836 ноябрь 17.

Фронгин, или Холостой муж. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Frontin mari-garçon). Пер. с франц. П. Гессе. Рукопись ЛТБ.

М.: 1824 июль 10; 1826 ноябрь 23; 1827 янв. 25; 1832 ноябрь 4, 10; 1834 март 1 (утро).

Ханский чай. Сельский водовиль в 1 д. Е. Алипанова. Изд.— Спб., 1835.
Пб.: 1835 сент. 19.

Харьковский жених, или Дом на две улицы. Водевиль в 2 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 5.
Пб.: 1840 май 20, 23, ноябрь 12, 19, дек. 6, 12, 17, 26; 1841 янв. 2, 7, 29, февр. 7, апр. 8, май 13, окт. 3, ноябрь 30; 1842 февр. 15, июнь 21, ноябрь 23, дек. 13; 1843 авг. 24; 1844 февр. 4, апр. 6, сент. 8.

М.: 1840 янв. 26, февр. 1, 16, сент. 10, окт. 29; 1841 авг. 19, ноябрь 20; 1842 июнь 8, сент. 6; 1843 янв. 19, май 28, июнь 8; 1844 сент. 19; 1845 янв. 2.

Хвастун. Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжпина. Изд.— Спб., 1786.
Пб.: 1785 (?); 1826 сент. 12, ноябрь 21, дек. 29; 1827 февр. 4, июль 28.
М.: 1786 апр. 15; 1827 сент. 12.

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; 1828 июнь 6, 8, июль 13, 27, авг. 26, сент. 7, 19, окт. 11; 1829 янв. 8, сент. 5, 27; 1830 янв. 23, июль 25; 1832 июнь 3, ноябрь 25; 1833 янв. 8, февр. 11; 1844 янв. 4, 9, февр. 3.

М.: 1824 ноябрь 4; 1826 авг. 19; 1827 май 16, окт. 26; 1828 июль 27, авг. 31; 1829 май 31, авг. 16, ноябрь 21, дек. 19, 29; 1831 сент. 7, 22; 1832 окт. 12; 1833 янв. 25; 1835 июль 26; 1838 сент. 2; 1839 июль 23, сент. 11; 1840 февр. 7, сент. 19; 1842 июль 16; 1843 июнь 4; 1844 июль 3; 1845 авг. 21.

Холостой заряд, или Хитрости. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Blind geladen). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1811 дек. 19; 1826 окт. 8, дек. 10; 1827 янв. 14, апр. 15; 1830 февр. 15.
М.: 1814 дек. 10; 1831 авг. 17.

Холостой и женатый. Комедия в 3 д. А.-Ж. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) (Le celibataire et l'homme marié). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1824 авг. 27; 1832 май 23, сент. 5.

Хороша и дурна, и глупа и умна. Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. комедии-водевила Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «La demoiselle à marier, ou La première entrevue». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15, 19, февр. 1, 9, 16, 19, 23, март 2 (утро), май 9, 15, 28, сент. 6, 19, окт. 2, ноябрь 4, дек. 2, 18; 1835 янв. 13, февр. 17, май 13, 24, июнь 27, окт. 13, ноябрь 14; 1836 янв. 23, апр. 14, май 27, авг. 16, окт. 2, дек. 16; 1837 февр. 22, июнь 9, сент. 15, дек. 6; 1838 янв. 9, февр. 4, апр. 27, сент. 27, ноябрь 28, дек. 1; 1839 янв. 29, май 9, сент. 18; 1840 янв. 2, 25, февр. 18, окт. 18; 1842 янв. 6, февр. 5, июль 26, авг. 30, ноябрь 30; 1843 янв. 10, авг. 19; 1844 июль 23; 1845 февр. 12, окт. 19, ноябрь 13.

М.: 1833 сент. 15, 29, окт. 6, 31, ноябрь 9, дек. 11; 1834 янв. 8, февр. 15, 28, авг. 31, сент. 6, окт. 21; 1835 янв. 18, февр. 14, июнь 23, окт. 8, дек. 26; 1836 янв. 6, февр. 8, апр. 24, июль 6, сент. 8, дек. 3, 31; 1837 февр. 25, сент. 10, ноябрь 16, 18; 1838 янв. 30, февр. 10; 1839 апр. 23, дек. 28; 1840 ноябрь 8; 1841 авг. 22; 1842 июнь 16, дек. 28; 1843 июль 4, сент. 29; 1844 февр. 3.

Хоть не по сердцу, а не за что сердиться. Комедия-водевиль в 1 д. М. А. Липицкой. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Северное сияние». Альманах на 1831 год, М., 1831.
М.: 1831 июнь 26, 30.

Хоть тресни, а женись. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le mariage forcé). Вольный пер. с франц. в стихах Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1837.
Пб.: 1837 июль 19, 25; 1842 февр. 20, 24, март 1 (утро).

М.: 1836 ноябрь 27, дек. 4, 28; 1837 янв. 20, февр. 28, ноябрь 14, дек. 20; 1838 янв. 2, февр. 10, июнь 19, 26, сент. 29; 1839 июнь 23; 1840 янв. 25, июль 7, сент. 20; 1843 окт. 4.

Хохот, или Сыновья любовь. Драма в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. М.: 1844 ноябрь 1, 6; 1845 февр. 1.

Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых. Шутка-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 7. Пб.: 1840 май 31, июнь 13, 16, июль 2, 4, 22, 31, авг. 30, сент. 12, 22, ноябрь 13, 25; 1841 янв. 7, 27, февр. 5 (утро), апр. 7, июль 28, сент. 26, окт. 24; 1842 янв. 16, февр. 2, 16, 27, май 30, окт. 18, дек. 30; 1843 июнь 20, сент. 10, дек. 13; 1844 янв. 7, февр. 5 (утро), июнь 26; 1845 февр. 21, ноябрь 8. М.: 1845 май 13.

Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище в 3 сутках с прологом и эпилогом А. А. Шаховского, взятое из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и заключающее в себе: 1. Приятельский ужин, или Глядепнем сыт не будешь. Пролог-пословица с пением. Слова песен А. С. Пушкина. 2. Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена. Романтическая комедия с дивертисментом в 3 сутках. 3. Крестница, или Полюбовная сделка. Эпилог-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1836 сент. 3, 9, 18.

Христина, королева шведская. Драма в 3 д. В. Фогеля (Christine von Schweden). Переделка с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1842 май 11, 14, 24. М.: 1842 ноябрь 23, 30.

Царство женщин, или Свет наизнанку. Водевиль в 2 д. Ш. Денуайе и бр. П. и Т. Коньяр (Le royaume des femmes, ou Le monde à l'envers). Пер. с франц. Девятого (П. А. Анничкова) и Н. И. Куликова. Литограф. изд.— М., 1890. Пб.: 1836 янв. 8, 14, 20, 23, 31, февр. 5, 8 (утро), апр. 29, май 7, 20, 27, июнь 23, июль 30, авг. 26, сент. 2, 22, окт. 16, ноябрь 4, дек. 9; 1837 янв. 8, 29, февр. 22 (утро), май 18, июль 15, авг. 30, окт. 14, ноябрь 29, дек. 20; 1838 янв. 14, февр. 12, апр. 27, сент. 6, дек. 26; 1839 янв. 27, апр. 3, май 31, сент. 11, окт. 25, дек. 3; 1840 янв. 6, февр. 21; 1841 янв. 6, 24; 1843 дек. 9; 1844 янв. 2. М.: 1835 ноябрь 1, 5, 15, 26, дек. 28; 1836 янв. 27, май 24, июль 7, дек. 1, 28; 1837 февр. 22; 1838 янв. 2, сент. 11; 1839 янв. 8; 1845 дек. 12, 20.

Царь Василий Иоаннович Шуйский, или Семейная ненависть. Драматическое представление в 5 д. в стихах с прологом «Сдача Кексгольма» П. Г. Ободовского. Рукопись МТ. Пб.: 1842 май 19, 21, авг. 30. М.: 1843 сент. 24, окт. 3.

Целый роман, или Весь день в приключениях. Компическая опера в 3 д. (La journée aux aventures). Текст П. Капелля. Пер. с франц. Музыка Э.-П. Мегюля. Рукопись ЛТБ. М.: 1832 дек. 30.

Цель. Комедия в 5 д. Э. Скриба (Une chaîne). Пер. с франц. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 3. М.: 1845 дек. 12, 20.

Цирюльник и парикмахер, 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. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1832 июнь 1, 10.

Цыганы. Драматическое представление в 2 карт., взятое из поэмы А. С. Пушкина В. А. Каратыгиным. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1832 июнь 9, 12; 1838 июль 4; 1845 дек. 13, 17, 19. М.: 1832 янв. 29, ноябрь 18; 1839 окт. 13, 22; 1845 май 29, июль 1.

Час в сумасшедшем доме. Фарс-водевиль в 1 д. (Une heure dans la maison des fous). Переделка с франц. П. А. Коровкина и С***. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1837 сент. 1, 5, 24, окт. 18, ноябрь 4, 21, дек. 23; 1838 янв. 23.

Час в тюрьме, или Еще в чужом пиру похмелье. Водевиль в 2 д. Т.-М. Дюмерсана, Ш.-О. Севра и Ж.-Т. Мерля (Une heure de prison, ou La lettre de recommandation). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 4, М., 1836.

Пб.: 1843 февр. 16 (утро), 18, 20 (утро), апр. 21, май 2, 20, июнь 20, окт. 20, ноябрь 15, дек. 31; 1844 янв. 19, февр. 5, авг. 25, сент. 24, ноябрь 19, дек. 17; 1845 окт. 4.

М.: 1830 июнь 5, 12, 16, окт. 1; 1831 май 4; 1832 дек. 13; 1833 февр. 11, ноябрь 29; 1834 янв. 21, окт. 19, ноябрь 4; 1835 февр. 17; 1836 дек. 13; 1838 февр. 12 (утро); 1840 окт. 27; 1841 окт. 21; 1842 июль 2; 1843 авг. 23; 1844 ноябрь 24.

Чашотка от любви. Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.

М.: 1838 дек. 9, 11.

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; 1827 янв. 2, июнь 19; 1828 май 27, июль 8, окт. 2; 1829 июль 28; 1830 авг. 31.

М.: 1823 дек. 7; 1826 авг. 24, сент. 13; 1827 янв. 28, июнь 8, авг. 23, ноябрь 1; 1828 апр. 6, июль 1, окт. 22; 1829 май 5, сент. 9, окт. 18, ноябрь 24; 1830 янв. 1, февр. 12, июль 3; 1834 янв. 3, ноябрь 23; 1839 сент. 24; 1844 апр. 6, 11, 23.

Чего на свете не бывает, или У кого что болит, тот о том и говорит. Водевиль в 1 д. В. В. Годунова. Сюжет заимствован из комедии Я. Б. Княжнина «Траур, или Утешенная вдова». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1839 май 22, 26, июнь 4, сент. 20, ноябрь 5, 26, дек. 14; 1840 февр. 17, апр. 21; 1841 янв. 10, февр. 6.

М.: 1844 окт. 11, 16, ноябрь 14.

Чересполосные владения. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 июнь 13, 19, июль 20.

М.: 1838 окт. 28, ноябрь 10.

Черный день на Черной реке. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Я. Яковлевского. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1845 дек. 7, 10, 12, 14.

Черный корсар. Трагедия в 4 д. Ч.-Р. Мэтьюрина (Bertram). Пер. с англ. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 июнь 8, 15.

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; 1826 окт. 15; 1827 янв. 23.

Черт в западне, или Происшествие на Черной реке. Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 февр. 12, 15.

М.: 1838 янв. 28.

Чертенок розового цвета в отпуску. Волшебнo-комическая опера в 1 д. (Le diable en vacance, ou La suite de Diable couleur de rose). Текст М.-А. Дезожье, Ж.-С.-Ф. Боскье-Гаводана и М. Обертена. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокоткина. Музыка П. Гаво.

М.: 1818 дек. 13; 1830 июль 18, 22.

Чертов колпак. Волшебный водевиль в 1 д. Пер. с франц.

М.: 1832 май 20, 22, июнь 7.

Чертов колпачек, или Что на уме, то и на языке. Фантастическая сказка-водевиль в 1 д. А. Даргуа, Ж.-А. Сеп-Жоржа и Ж. Верне (Belphégor, ou Le

bonnet du diable). Сюжет заимствован из рассказа Н. Маклавелли «Belfagor-archidiavolo». Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 янв. 26, 30, февр. 2.

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.

М.: 1811 ноябрь 23; 1829 июль 18, 31, сент. 29.

Честный вор. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1829.

Пб.: 1837 авг. 23, 26.

М.: 1828 окт. 4, 12; 1829 окт. 8; 1831 авг. 31, окт. 14; 1832 февр. 17 (утро), окт. 5; 1833 февр. 8 (утро), июль 3; 1835 февр. 16; 1836 февр. 8 (утро), окт. 18; 1838 февр. 9 (утро); 1839 сент. 17, дек. 19.

Честолюбец. Драма в 5 д. Э. Скриба (L'ambitieux). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1836 янв. 13, 16, 20.

Честь мужа и честь купца. Драма в 3 д. О.-Л.-Д. Буле, И. Рембо и Дюпре (Э. Дюплесси) (Emery le négociant). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1842 дек. 15, 18, 22.

Чиновник по особым поручениям. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 июль 26, 30, авг. 22, сент. 2, 19, окт. 1, 15, 27, ноябрь 8, 18, дек. 22; 1838 янв. 3, 23, февр. 10, июнь 12, 13, 16, июль 17, 27, авг. 21, сент. 18, окт. 4, ноябрь 14, 18, дек. 11; 1839 янв. 6, февр. 5, апр. 5, май 1, 19, июнь 14, июль 20, авг. 16, сент. 3, ноябрь 14, 28; 1840 янв. 6, февр. 11, апр. 23, сент. 5, ноябрь 1, 29; 1841 янв. 15, июль 30, авг. 30; 1842 янв. 11, окт. 25; 1843 апр. 18, ноябрь 15; 1844 янв. 6, 21, сент. 1, окт. 2; 1845 янв. 12, апр. 25, авг. 28, ноябрь 14.

М.: 1837 ноябрь 5, 23; 1838 янв. 10, февр. 12 (утро), апр. 18, июнь 10; 1839 июнь 18, авг. 27, сент. 17; 1840 сент. 22; 1841 июнь 27; 1842 авг. 28; 1843 май 24.

Чрезвычайное происшествие, или Лукреция нашего времени. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (La grande aventure). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 янв. 29, февр. 2, 8, 20, июль 20, сент. 5, окт. 17, 31; 1835 сент. 2, 6, окт. 30; 1836 февр. 8, июль 5, авг. 30, дек. 6; 1837 февр. 10, окт. 27; 1838 янв. 12, ноябрь 24; 1844 янв. 30, февр. 2.

М.: 1834 май 25, июнь 18, сент. 4, окт. 25, дек. 17; 1835 май 30, сент. 26, окт. 25; 1836 янв. 28, сент. 4, 11; 1837 апр. 29, окт. 21; 1838 апр. 26, июнь 5; 1839 янв. 30, июнь 4, окт. 30; 1840 сент. 22, дек. 6; 1841 дек. 27; 1842 сент. 28; 1843 февр. 16 (утро), апр. 25, ноябрь 3; 1844 окт. 17.

Что и деньги без ума. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1848.

Пб.: 1845 окт. 22, 24, 29, ноябрь 12, дек. 5.

Что имеем, не храним, потерявши, плачем. Комедия-водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 12.

Пб.: 1843 ноябрь 1, 3, 9, дек. 13; 1844 янв. 3, 23, февр. 6, апр. 5, 30, май 21, 31, июнь 21, сент. 1, ноябрь 12, дек. 10, 28; 1845 февр. 5, 25, окт. 16, ноябрь 23, дек. 18.

М.: 1843 окт. 8, 24, ноябрь 28, дек. 30; 1844 февр. 4, апр. 16, май 16, июль 3, 24, сент. 5, окт. 24, ноябрь 7; 1845 янв. 15, февр. 19, июнь 10, сент. 21, дек. 28.

Чудак-покойник, или Таинственный ящик. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона, Н. Фурнье и Стефена (С. Арну) (Les merluchons, ou Après deux cents ans). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 12.

Пб.: 1841 сент. 10, 15, 22, окт. 1, ноябрь 12, дек. 12; 1842 янв. 21, февр. 22, ноябрь 15; 1843 янв. 8, 27, февр. 19, июнь 4, ноябрь 18, дек. 21.

М.: 1842 янв. 23, 28, июнь 25.

Чудаки. Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1793.

Пб.: 1791 апр. 21 (не в 1-й раз); 1826 сент. 26, ноябрь 14, 28; 1827 май 29.

Чудесный магик, или Покойники в лицах. Комическая опера в 2 д. с хорамп. Текст пер. с польского. Музыка К. Курпинского.

Пб.: 1827 июль 24, 29, авг. 25; 1828 июль 17.

Чудные встречи, или Суматоха в маскаркаде. Комедия в 5 д. в стихах Б. М. Федорова. Изд.— Спб., 1819.

М.: 1820 янв. 8; 1828 апр. 19, 23, 29, май 30, июнь 3; 1829 февр. 22 (утро).

Чудные включения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини. Волшебная опера-водевиль в 3 д. Э. Скроба и А. Дюпена (*Aventures et voyages de petit Jonas*). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 1, М., 1835.

Пб.: 1840 май 31, июнь 13, 16, 20, июль 14, сент. 6, 25, окт. 20, ноябрь 28; 1844 янв. 9, дек. 29.

М.: 1830 янв. 16, 29, февр. 10 (утро), апр. 18; 1831 окт. 8.

Чужая родня, или Все к лучшему. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Ве-а. Музыка В. Радивилова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 дек. 30; 1833 янв. 19, сент. 17.

Чума, или Гвельфы и гибеллины. Исторические сцены в 3 карт. в стихах В. Р. Зогова. Изд. под назв. «Чума в Милане».— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 12.

Пб.: 1844 окт. 19, ноябрь 3.

М.: 1845 ноябрь 14, 22.

Шалости влюбленных. Комедия в 3 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Ж.-Ф. Реньяра «*Les folies amoureuses*». Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 1, Спб., 1829.

Пб.: 1817 авг. 19; 1827 янв. 30; 1828 авг. 20, сент. 28.

Шалости корнета. Водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 ноябрь 16, 21.

Шалость, или Тщетная предосторожность. Комическая опера в 2 д. (*Une folie*). Текст Ж.-Н. Буйи. Пер. с франц. Музыка Э.-Н. Мегюля. Рукопись ЛТБ под назв. «Глупость, или Тщетная предосторожность».

М.: 1803 ноябрь 23; 1827 июль 15.

Шампанское и опиум, или Война с Китаем. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и Ш. Варена (*L'opium et le champagne, ou La guerre de Chine*). Пер. с франц. Д. В. Григоровича. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 ноябрь 16, 19, 22, 25, дек. 6, 12, 23; 1844 янв. 1, 7, 19, 21, 26, 31, февр. 5 (утро), апр. 10, 23, сент. 1, дек. 17; 1845 февр. 21, апр. 30, май 13.

М.: 1844 апр. 12, май 2.

Шарлатанство. Водевиль в 1 д. Э. Скроба и Э. Мазера (*Le charlatanisme*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 янв. 4, 16, 19.

Шашни. Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. Г. Ротчева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1827 янв. 13.

Шведка. Мелодрама в 3 д. В. Дюканжа (*La suédoise, ou Maria*). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1835 сент. 27, окт. 13, 20, 25.

Швейцарская молочница. Водевиль в 1 д. 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.

М.: 1832 май 27.

Шекспир на родине, или Друзья. Драма в 4 д. К. Гольтея (Shakespeare in der Heimath, oder Die Freunde). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1840 ноябрь 7, 11, 15.

Шельменко-денщик. Комедия в 5 д. Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Изд.— Харьков, 1840.
Пб.: 1841 май 2, 5, 8, 25, июль 25, сент. 9, дек. 3.
М.: 1842 февр. 20.

Шестнадцать лет, или Зажигатели. Драма в 3 д. В. Дюканжа (Il y a seize ans). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1834 февр. 22, 27, март 2, 4 (утро), май 2, 31, июль 15, авг. 21, сент. 26.
М.: 1833 окт. 13, 18, ноябрь 5; 1834 февр. 20.

Шесть лет разлуки. Драма в 2 сутках М.-Н. Балиссона де Ружмона (Est-ce un rêve?). Пер. с франц. И. П. Бочарова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1837 май 3, 6, 13.
М.: 1837 июль 16, 18.

Шила в мешке не утаишь, девушку под замком не удержишь. Водевиль в 2 карт. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Сюжет взят из повести В. Т. Нарезного «Невеста под замком». Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 4.
Пб.: 1841 апр. 24, 27, 30, май 9, 22, июль 23, окт. 16; 1842 февр. 25, июнь 16, окт. 16; 1843 янв. 17, май 21, сент. 30; 1844 апр. 11.
М.: 1842 окт. 2, 5.

Шкипер. Исторические сцены 1713 года в стихах В. Р. Зотова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 3.
Пб.: 1844 янв. 31 (утро), февр. 2 (утро), 3 (утро), 5.
М.: 1844 ноябрь 15, 23.

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; 1826 сент. 6; 1828 май 23, окт. 1; 1832 июнь 7; 1835 июль 9, 21, ноябрь 6, 15; 1836 февр. 8; 1842 июль 9, 14, июль 5; 1843 янв. 24, февр. 17; 1844 янв. 2, сент. 18; 1845 сент. 10.
М.: 1825 янв. 29; 1826 авг. 18, ноябрь 25; 1827 янв. 4, июль 1, дек. 13; 1829 сент. 4; 1830 янв. 14, май 6; 1831 июль 21; 1832 янв. 13, дек. 13; 1833 июль 3; 1834 авг. 21; 1836 май 12; 1838 июль 1, авг. 30, окт. 25; 1839 июнь 16; 1841 июль 20; 1844 июль 2.

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; 1826 окт. 8, ноябрь 30; 1827 февр. 12, июнь 24; 1828 июнь 1, июль 29, сент. 13; 1829 янв. 15, февр. 24, июль 12, окт. 15; 1830 янв. 6, апр. 15, окт. 2; 1831 янв. 6; 1835 май 14, 17; 1842 июль 21.
М.: 1793 дек. 9; 1844 дек. 13; 1845 янв. 3.

Школа мужей. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des maris). Пер. с франц. в стихах С. Т. Аксакова. Изд.— Полн. собр. соч. С. Т. Аксакова, т. 4, Спб., 1886.
М.: 1828 янв. 27; 1829 февр. 8, окт. 10; 1833 окт. 27.

Школа супругов. Комедия в 5 д. А. Мерфи (The Way to keep him). Переделка с англ. Ф. Ф. Кокошкина.
М.: 1827 февр. 4, 8, июнь 20, сент. 22, ноябрь 18.

Школьный друг. Водевиль в 1 д. М.-А. Дезожье и М.-Ж. Жангиля де Шаваньяка (Monsieur Sans-Gêne, ou L'ami de collègue). Переделка с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1839 июнь 7, 9.

- Школьный учитель, или Дураков учить, что мертвых лечить.* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (Le maître d'école). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров». 1843, кн. 1.
Пб.: 1842 дек. 15, 18, 21, 22, 30; 1843 янв. 8, 12, 24, 28, февр. 1, 10, 17, 21, апр. 18, май 3, 11, 27, июль 11, 26, авг. 17, сент. 27, окт. 24, ноябрь 11, 29, дек. 23; 1844 янв. 22, 28, апр. 6, 24, июнь 5, авг. 24, сент. 4, 18, окт. 20, ноябрь 16, дек. 18; 1845 янв. 10, февр. 23, апр. 29, май 16, июль 27, авг. 20, сент. 3, окт. 31.
М.: 1843 янв. 28, февр. 2, 4, 9, 13, 16 (утро), май 4, 23, июль 6, авг. 17, 24, сент. 29, дек. 28; 1844 апр. 20, июнь 11, авг. 18, дек. 29; 1845 февр. 23, июнь 24, дек. 28.
- Шкуна Ньюкарлеби.* Исторический анекдот времен Петра Великого в 2 д. Ф. В. Булгарина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 10.
Пб.: 1841 сент. 1, 3, 5, 7, 25.
- Шпага моего отца, или Который из двух.* (Предст. в Москве под назв. «Один из двух, или Шпага моего отца».) Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Денуайе и д'Аврекура (Э.-Ж. Петижана) (L'eree de mon pere). Пер. с франц. П. И. С. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1838 окт. 26, ноябрь 3.
М.: 1842 май 15.
- Шотландский домовый.* Опера-водевиль в 1 д. с дивертисментом М. Теолона, В. Лафонтена и Жуслена (Trilby, ou Le lutin de foyer). Пер. с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1827 ноябрь 28.
М.: 1830 июль 4.
- Шутка на полчаса, или О том, как Василий Васильевич и Алексей Михайлович надувают Александра Астафьевича.* Шутка-водевиль в 1 д., 2 карт. В. В. Самойлова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1844 окт. 10, 12, ноябрь 3.
- Щепкин, Тюря и Стеша, или Отыгрыш.* Интермедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись МТ.
М.: 1833 ноябрь 10, дек. 10; 1834 февр. 4; 1835 янв. 16.
- Эдип в Афинах.* Трагедия в 5 д. в стихах с хорами В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1804.
Пб.: 1804 ноябрь 23; 1826 окт. 29; 1827 июль 20, 26, ноябрь 15; 1828 июль 27; 1830 янв. 29; 1834 янв. 19, февр. 18; 1840 июль 2, 4.
М.: 1805 сент. 27; 1827 май 10; 1829 май 31; 1836 янв. 10, 22.
- Эдип царь.* Трагедия в 5 д. в стихах с хорами А. Н. Грузинцова. Изд.— Спб., 1811.
Пб.: 1811 окт. 4; 1826 сент. 10; 1840 май 27 (сцена); 1842 янв. 23.
М.: 1820 ноябрь 18; 1833 апр. 30.
- 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; 1826 сент. 16, дек. 16; 1827 апр. 27, сент. 23, ноябрь 7.
М.: 1815 ноябрь 11; 1827 окт. 13, 18.
- Эльфрида.* Трагедия в 5 д. Ф.-Ю. Бертуха (Elfriede). Переделка с нем. А. П. Поморского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1830 май 12, 20.
- Эмилия Галотти.* Трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Emilia Galotti). Пер. с нем. Н. М. Карамзина. Изд.— М., 1788.
Пб.: 1804 сент. 27; 1831 февр. 18, 23, 27.

Ингувильский немой. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буффе (Le muet d'Inguoville). Пер. с франц. В. Швейдера. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1839 сент. 29, окт. 3.

Эсмeральда, или Четыре рода любви. Драма в 5 д. с прологом «Алый башмачок» Ш. Брх-Пфейффер (Der Glöckner von Notre-Dame). Сюжет заимствован из романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы» (Notre-Dame de Paris). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 12.

Пб.: 1837 май 31, июнь 3, 10, 17, авг. 20, сент. 16, окт. 10, ноябрь 23, дек. 14; 1838 сент. 25, окт. 16, ноябрь 20; 1839 апр. 23, сент. 17, окт. 20; 1840 янв. 15, февр. 24 (утро), окт. 10, 15, 27, дек. 6; 1841 янв. 3, февр. 6 (утро), июль 13, окт. 10; 1842 янв. 7, 9, июль 7, ноябрь 17; 1843 февр. 19, сент. 12, окт. 10; 1844 янв. 7, февр. 6, апр. 9, 19.

М.: 1838 янв. 14, 24, февр. 2, 12, апр. 17, окт. 2; 1839 февр. 2, ноябрь 5; 1841 апр. 29, сент. 5, ноябрь 2; 1842 февр. 22, июль 2, дек. 9; 1844 янв. 13, июль 14, окт. 5.

Эспаньолетто, или Отец и художник. Драма в 5 д. Ивана Раляича [К. Д. Ефимовича (Яфимовича)]. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 авг. 21, 23, 31, сент. 3, окт. 15; 1845 янв. 6.

М.: 1845 янв. 4, 11, 22.

Эстелла, или Отец и дочь. Драма в 1 д. Вольный пер. с франц. И. Несмянновым водевиля Э. Скриба «Estelle, ou Le père et la fille». Рукопись ЛТБ. Пб.: 1836 сент. 16, 20.

Эстелла, или Отец и дочь. Водевиль в 1 д. Э. Скриба (Estelle, ou Le père et la fille). Пер. с франц. И. А. Аничкова. Рукопись МТ.

М.: 1839 дек. 8; 1840 янв. 11; 1845 июнь 10.

Эфемеры, или Вся жизнь в один день. Трагикомедия в 3 д. с прологом и эпилогом Л.-Б. Пикара (Les éphémères). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Изд.— Спб., 1829.

Пб.: 1829 сент. 29; 1830 февр. 4.

Юные романтики, или Пуля за галстук. Водевиль в 1 д. Ч. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 июнь 26, 28, июль 6, 14, 17, окт. 8.

Юрий Милославский. Романтическое представление в 5 сутках А. А. Шаховского, взятое из романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 окт. 13, 17, 24, 29, ноябрь 9, 27, дек. 14; 1833 сент. 15, 22, окт. 13, ноябрь 16, дек. 14; 1834 янв. 12, ноябрь 4; 1835 янв. 2; 1837 окт. 31, ноябрь 11; 1838 янв. 2, дек. 27; 1840 окт. 22, ноябрь 3; 1842 янв. 28.

М.: 1831 февр. 13, 15, 18; 1833 дек. 1, 17; 1837 янв. 6; 1845 апр. 23, авг. 16.

Я всех переиграл. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1841 сент. 1, 5, 9, 19, окт. 7.

Я — мой брат. Комедия в 2 д. К.-В. Контесса (Ich bin mein Bruder). Пер. с нем. Ф. А. Кони. Рукопись МТ.

М.: 1831 июнь 11, 16, сент. 10; 1833 сент. 3.

Ябеда. Комедия в 5 д. в стихах В. В. Капниста. Изд.— Спб., 1798.

Пб.: 1798 авг. 22; 1826 ноябрь 7, дек. 19; 1827 апр. 12, май 11, июль 3, дек. 4; 1828 янв. 13, июнь 17, сент. 9; 1829 окт. 31; 1830 сент. 7, ноябрь 8; 1831 февр. 3, май 10; 1832 июнь 5; 1833 ноябрь 12; 1834 окт. 21; 1838 сент. 18. М.: 1808 янв. 2; 1826 окт. 27; 1827 янв. 25, окт. 3; 1828 апр. 17, июль 25; 1829 янв. 16, февр. 13, июнь 18, окт. 7; 1830 янв. 17, май 15 (?); 1832 февр. 17; 1833 янв. 10, 17; 1836 дек. 13; 1837 февр. 27 (утро); 1839 февр. 4 (утро); 1840 февр. 25; 1845 февр. 21 (утро), июль 6, 9, окт. 16.

Яеная 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.

М.: 1788 сент. 14; 1828 май 22, 28; 1830 май 16, сент. 3.

Яков Шишиморин, портной из Лондона за Знаменским мостом. Водевиль в 2 отд. М. Массона, Ж.-Б.-П. Лафитта и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (*Le tailleur de la cité*). Переделка с франц. Ф. К. Дершау. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 6.

Пб.: 1841 июнь 9, 15, 20, ноябрь 6.

Ям. Комическая опера в 1 д. Текст. А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1805 июнь 16; 1834 дек. 5, 7; 1835 апр. 24, окт. 24, 28.

М.: 1809 июнь 27; 1827 май 16, июнь 5, июль 24; 1831 февр. 22 (утро).

Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович. Русский народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 14, 22, 29; 1845 февр. 21 (утро), окт. 15, 30, ноябрь 14.

М.: 1845 май 29, июнь 1, июль 15, 29, сент. 21, окт. 2, ноябрь 18.

Ярославский помещик, или За чем я приехал в Москву. Водевиль в 1 д. Пер. с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1830 сент. 22, 25.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 152, 275
 Адер Ж.-Ж. 313
 Аксаков С. Т. 11, 18, 36, 37, 42, 72, 81, 89, 94, 96, 109, 120, 123, 125—127, 132, 207, 209—213, 313, 335
 Аксель Н. 34, 145, 248, 251, 254, 255, 275
 Аладьин Е. В. 268, 307
 Александров И. 231
 Александров Н. 284
 Алексеев А. А. 175
 Алексис (А.-Б.-Б. Декомберусс) 313
 Алишанов Е. 330
 Алперс Б. В. 210
 Альтенгейм М. 306
 Альтшуллер А. Я. 214
 Альфонс (А.-Т. Серфбер) 276
 Альфонс (Р.-А. Готье) 323
 Альфьери В. 43, 328
 Алябьев А. А. 64, 241, 256, 278, 280, 284, 285, 292, 303, 308, 322, 327, 330
 Андрие Ф.-Г.-Ж.-С. 294
 Анжель (А.-Ж.-Р. Эсташ) 296
 Анисе-Буржуа О. 222, 232, 245, 255, 263, 274, 290, 292, 296—298, 312, 320, 336
 Аничков (Девятый) Н. А. 240, 243, 250, 251, 255, 267, 290, 305, 316, 317, 331, 337
 Анненков П. В. 75, 209
 Анри (Ж.-А. Тюлли) 233
 Ансело Ж.-А.-П.-Ф. 226, 233—235, 249, 271, 285, 288, 290, 303, 310, 313, 321
 Ансело М. 241, 247, 257, 273
 Антони (А.-Н. Бери) 262
 Антониини Ф. 270, 311
 Антье Б. 303, 308, 329
 Апде О. 265
 Араго Ж. 329
 Араго Эм. 258
 Араго Эт. 221, 240, 246, 251, 256, 258, 284, 291, 320
 Арапов П. Н. 34, 227, 229, 237, 275, 297, 303, 310, 327, 333
 Арденс Н. Н. 208
 Аристофан 222
 Арпу О. 224, 293, 300, 302, 320
 Асеев Б. Н. 214
 Асенков А. 223, 246
 Асенкова А. Е. 142
 Асенкова В. Н. 141—143, 214
 Ауфенберг И. 114, 257
 Афанасьев А. И. 75, 140
 Ашплъ (А. Дартуа) 250
 Бабапни Ф. Г. 175
 Бабапина О. Ф. 175
 Бадон Э. 295
 Базунов А. Ф. 219
 Байрон Дж.-Г. 12, 35, 47, 299, 304
 Бакунин В. М. 262, 302, 304
 Бакунин М. А. 172
 Балиссон де Ружмон М.-Н. 289, 298, 335
 Бальзак О. де 14, 248, 271
 Баранов В. В. 89
 Баранов К. Н. 187, 237, 262
 Барант А.-Г.-П. 115
 Баратынский Е. А. 163
 Барков Д. Н. 42, 236, 238—240, 245, 272, 273, 277, 289, 302, 309, 312, 315, 317, 334
 Барре П.-И. 240
 Барсовы 182
 Барт Н.-Т. 301
 Бартеlemi (Б. Туэн) 287
 Бартеlemi (Б. Туэн или Б. Жарне) 294
 Бауернфельд Э. 239
 Баур А.-С. 228
 Бахтурин К. А. 224, 258, 259, 265, 267, 278, 303, 316
 Баяр Ж.-Ф.-А. 221, 223, 226, 231, 234, 238—240, 244, 246, 248, 251, 252, 258,

- 259, 262, 267, 269, 270, 274, 276, 280,
281, 287, 288, 290—292, 311, 313,
315, 317, 319, 321, 323, 327, 328,
337
- Беден Ж.-Ф. 306
Беер М. 292
Бейерле А. 300
Беккер Н. П. 240, 253, 324
Беклемпшев Н. В. 53, 107, 174, 184,
191—193, 216, 255, 272
- Белен Л.-Ф.-М. 293
Белинский В. Г. 7, 8, 11, 15, 31, 33, 34,
39, 41, 51, 53, 54, 56—60, 62—64,
66—68, 70, 71, 77, 78, 80—82, 86, 88,
95, 99—104, 107—109, 111, 113, 114,
119—124, 127, 129—132, 134, 138—
141, 145, 147, 148, 158—160, 164, 171—
173, 185, 187, 206—216, 303
- Белкина М. 209
Беллуа П.-Л. 233
Белозерский Н. Д. 179
Бенедикс Р. 283
Бенжамен (Б. Антье) 260
Бенкендорф А. Х. 6, 7, 20, 21, 29, 43,
58
- Бенкс Дж. 250
Беранже П.-Ж. 64
Березарк И. В. 214
Берпар Ш. 255, 297
Беро А.-Н. 235, 318
Бертенсон С. Л. 213
Бертух Ф.-Ю. 336
Бестужев (Марлинский) А. А. 12,
206, 258, 265, 267, 311, 329
- Бирх-Пфейффер Ш. 226, 307, 337
Благой Д. Д. 208
Блима Ф.-К. 316
Блум К.-Л. 277
Бове О. И. 16
Богданов А. Ф. 139
Бодуэн Добиньи Т. 240, 257, 312, 315
Боковиков В. 276
Бомарше (П.-О. Карон) 33, 42, 71,
120, 127, 132, 140, 142, 249, 309, 310
- Бонди С. М. 208
Боплан А. 241, 262
Борецкий И. П. 219
Борисова А. М. 122
Бородиш А. Н. 38
Боскье-Гаводан Ж.-С.-Ф. 332
Боткин В. П. 53, 60, 80, 95, 172
Бочаров И. П. 253, 335
Бразье Н. 220, 221, 237, 262, 263, 271,
278, 280, 284, 301, 304, 322, 326
- Брант А. 230
Браун К. 89
Бренсвик (Л. Лери) 233, 239, 241, 287
Бризбарр Э.-Л.-А. 222, 275, 277, 297,
320, 324
- Брудный Д. Л. 209
Бруннер Д. О. 301
Брусс Э. 313
Брюллов А. П. 16
Брюллов К. П. 12
Брюн К. (К. Марбути) 296
Брюэс Д.-О. 317
Брянская (Степапова) А. М. 119
Брянская А. Я. 119
Брянский А. М. 214
Брянский Я. Г. 38, 42, 92, 94, 115, 116,
119, 145, 255
Буайе Л. 257, 325
Буальдые Ф.-А. 251, 262, 278, 286,
322
Буари Э. 234, 287
Буасси Л. 235, 310
Буйи Ж.-Н. 230, 288, 334
Булгаков А. И. 34, 93, 222, 225, 232,
239, 242, 252, 284, 286, 311
Булгарин Ф. В. 58, 67, 76, 80, 336
Буле О.-Л.-Д. 270, 333
Булландт А. 309
Бульвер-Литтон Э.-Дж. 226
Буринский З. 240
Буффе Г.-М.-Д. 240, 337
Бухарский А. И. 270
Бушар 254, 277
Бьевиль (Э. Денуайе) 271, 327
Бьерк А. К. 249
Бюри Ф.-Ж.-Д. 226
- Вайи Г.-Г. 252, 308, 318
Вайи Ж. 231, 239, 246
Валори А.-З. 246
Вальберх И. И. 239, 240, 278, 315,
317
Вальберх П. И. 235, 248, 249, 254, 261,
263, 284, 313, 320, 325
Вальберхова М. И. 30, 118, 119, 283
Вандербурх Э.-Л. 230, 251, 262, 267,
268, 274, 283, 292, 313
Варен Ш. 221, 223, 243, 249, 252, 257,
258, 278, 284, 291, 295, 315, 317, 320,
325, 334
Варламов А. Е. 64, 85, 226
Варнер Ф.-О. 227, 229, 232, 239, 250,
253, 261, 270, 288, 294, 297, 321, 333
Ваффлар А.-Ж.-М. 295, 330
Вазз Г. 287
Вейнберг П. И. 211
Вейсентурн И. 261, 298
Величкин М. В. 137, 154
Вельтман А. Ф. 281, 301
Вельяминов И. А. 37, 152, 290
Вельяшев-Волыпцев Д. И. 235
Вермон П. (Э. Гино) 240, 258, 291
Верне Ж. 332
Верстовский А. Н. 18, 30, 64, 85, 120,
221, 233, 241, 245, 246, 256, 263, 280,

- 285, 286, 292, 304, 315, 316, 322, 323, 327, 330
- Вест К.-А. 247
- Впаль Ж.-Б.-Ш. 280, 293
- Впап (Ф. Тавпап) 279
- Впельгорский М. Ю. 74
- Впен И. 245
- Визапур К. 284, 291
- Виктор (В. Буа) 320
- Вильнев Т.-Ф. 231, 233, 238, 247, 250, 278, 288, 289, 293, 316
- Висковатов С. И. 112, 234, 237, 304
- Вожьеп И. 246
- Волков А. А. 267
- Волков А. Г. 290, 321, 324
- Волкошский П. М. 17, 18
- Вольтер (Ф.-М. Аруэ) 272, 276, 311, 320
- Вольф А. И. 80, 210, 212, 219
- Вольф П.-А. 300
- Воропица-Иванова А. И. 65
- Воронов Е. И. 328
- Воротников А. В. 136, 137
- Воскресенский М. И. 294, 326
- Вронченко М. П. 35, 37
- Всеволодский-Гернгросс В. Н. 219
- Всеволожский Н. В. 221
- Вульпиус Х.-А. 263
- Вышеславцева А. А. 201—203
- Вышеславцева Е. А. 201
- Вяземский П. А. 5, 12, 78, 120, 297
- Габриель (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) 229, 233, 237, 256, 296
- Гагарин С. С. 17
- Галаниш 278
- Галеви Л. 225, 241, 260, 322
- Гальм Ф. 237, 262
- Гедеонов А. М. 17, 19, 25, 26, 107
- Гедеонов М. А. 316
- Гедеонов С. А. 179, 314
- Геевский С. Л. 169—172, 215
- Гемминген-Горнберг О. 290
- Генслер К.-Ф. 307
- Герольд Л.-Ж.-Ф. 320
- Герстенберг Г. 60
- Герцен А. И. 5—7, 12, 13, 20, 21, 25, 27, 36, 39, 58, 75, 99, 110, 123, 124, 130, 163, 204, 206—209, 211—213
- Гессе П. 329
- Гёте И.-В. 31, 36, 307
- Гизо Ф.-П.-Г. 229
- Гин М. М. 209
- Гино Э. 312
- Гладковы 22
- Глинка М. И. 12, 54, 89, 146
- Глишка С. П. 13, 206, 320
- Глушковский А. П. 32
- Гнедич Н. И. 121, 268, 275, 320
- Годупов В. В. 291, 332
- Гоголь В. А. 72
- Гоголь Н. В. 9, 12, 14, 15, 20, 30, 31, 33—35, 39, 64, 68—70, 72—84, 86—88, 90, 94, 109, 123, 126—130, 149, 152, 153, 155, 158, 164, 175, 177, 179, 182, 199, 204, 206, 207, 209—211, 213, 216, 229, 253, 260, 276, 305, 310, 324
- Гозенпуд А. А. 207
- Головин В. И. 294, 298
- Головинский В. 157, 165
- Гольдони К. 42, 152, 277, 281, 313
- Гольдсмит О. 291
- Гольтей К. 335
- Гонделье Ж.-Б. 275
- Гопчаров И. А. 120
- Горбунов И. Ф. 209, 214
- Гордеев Н. Н. 285
- Горев (Тарасенков) Д. А. 237
- Городецкий Б. П. 208
- Горский В. В. 135, 231, 245, 256, 278, 301, 311, 315, 317, 320, 324
- Готтер Ф.-В. 332
- Гофман Ф.-Б. 233, 271, 294, 306, 320
- Гофман Э.-Т.-А. 272
- Грабенев Я. К. 239
- Гранже Э. 325
- Грановский Т. Н. 107, 123
- Гребенка Е. П. 177
- Греков Н. П. 251
- Гретри А.-Э.-М. 258
- Греч Н. И. 58
- Грибоедов А. С. 21, 30, 31, 33, 71, 72, 77, 86, 87, 97, 107, 111, 127, 142, 149, 152, 155, 164, 175, 204, 206, 236, 279, 301, 310
- Григорович Д. В. 115, 212, 281, 334
- Григорьев А. А. 83, 105, 106, 114, 129, 210—213
- Григорьев П. Г. 34, 63, 64, 69, 141, 145, 146, 151, 237, 243, 248, 268, 279, 288, 289, 293, 301, 306, 309, 312, 315, 328, 338
- Григорьев П. И. 63, 69, 91, 141, 146, 150—152, 154, 172, 186, 202, 220, 225, 228, 235—238, 242, 243, 247, 248, 250, 252, 254—258, 261, 266, 271, 272, 275, 278, 280, 281, 285, 287, 296—298, 302, 310, 312, 314, 316, 319, 322, 328
- Грильпарцер Ф. 120, 299
- Грис И.-Д. 267
- Гриц Т. С. 210
- Гроппиус К. 89
- Грузинцов А. Н. 336
- Губер Э. 36
- Губо П.-П. 306
- Гурьянов А. С. 231, 279, 292, 325
- Гусева Е. И. 137, 138
- Гуцков К. 229

- Гюго В. 13, 14, 31, 36, 49, 143, 202, 228, 299, 337
- Д'Аврекур (Э.-Ж. Петижан) 336
- Д'Аврпшн Ж. 222
- Давыдов С. И. 307, 308
- Дадьян Е. А. 284
- Далейрак Н. 238, 240, 278
- Дадре П. (А. Лефран, М. Мишель, Э.-М. Лабш) 303
- Данилевский Г. П. 179
- Данилов А. 172
- Данилов С. С. 208, 210
- Данненберг К. А. 214
- Даште 60
- Да Понте Л. 305
- Даргомьжский А. С. 89
- Дартуа А. 223, 325, 332
- Дартуа Ф.-В.-А. 223, 237, 255, 258, 273, 283, 326
- Дацков И. С. 216
- Деверже (А. Шапо) 221, 223, 243, 252, 257, 258, 278, 284, 287, 288, 291, 317, 320
- Дезодра 296
- Дезожье М.-А. 232, 235, 246, 287, 332, 335
- Декомберусс А.-Б.-Б. 271, 275, 292, 303, 308, 318, 329
- Де Курси Ф. 227, 273, 288, 294, 298, 300
- Делавинь Ж. 179, 223, 236, 245, 255, 281
- Делавинь К. 319, 326
- Деланд П. 231, 245, 246
- Делестр-Пуарсон Ш.-Г. 277, 286, 299, 302, 322
- Дельвиг А. А. 14, 275
- Делюрье Ж.-Ж.-Г. 125, 179, 274, 283
- Дешнери А.-Ф. 263, 274, 276, 319, 325
- Денуайе Ш. 223, 242, 252, 257, 264, 279, 331, 336
- Державин Г. Р. 163
- Дерман А. Б. 210
- Дершляу Ф. К. 263, 338
- Дегуш Ф. 245, 253
- Дефонтен Ф.-Г. 240
- Дефорж (П.-Ж.-Б. Шудар) 235, 305
- Дидло Ш.-Л. 12, 115, 141, 145
- Дидье (И. Вожьен) 231
- Дик Н.-Г. 250
- Диппо (Ж.-Ф. Беден и П.-П. Губо) 40, 95, 151, 179, 182, 183, 270, 323
- Дмитревский В. А. 159
- Дмитревский И. А. 224, 305
- Дмитриев И. И. 250
- Дмитриев М. А. 233
- Добровольский 311
- Добролюбов Н. А. 149
- Долгов Н. Н. 212, 214
- Долгоруков П. 225
- Дрейсиг И. Х. 175, 200, 204
- Дрпзен Н. В. 206
- Друино Ж. 318
- Дубельт Л. В. 10
- Дурылин С. Н. 208, 214
- Дьялафуа М. 241, 302
- Дьяченко В. А. 173, 232, 256
- Д'Эпаньи Ж.-Б.-Р. 246, 275
- Дюбуа Ж.-Б. 274, 327
- Дюбуа-Давень Ш.-И. 240, 337
- Дюваль А. 230, 252, 269, 278, 298, 306, 317
- Дюваль Ж. 229, 232, 312
- Дювер Ф.-А. 247, 257, 264, 275, 279, 295, 297, 303
- Дюверье Ш. 231, 233, 245, 253, 276, 279, 283
- Дюкажк В. 40, 95, 151, 179, 182, 183, 268, 272, 297, 314, 321, 323, 325, 334, 335
- Дюлоп Ж. 292
- Дюма А. 13, 40, 41, 114, 131, 221, 235, 261, 264, 296, 306
- Дюмануар Ф.-Ф. 222, 223, 233—235, 240, 241, 251, 256, 261, 266, 274—277, 281, 287, 297, 311, 316, 319, 322, 324
- Дюмастьян (Ж.-А. Бурлен) 269, 337
- Дюмениль (М.-Ф. Маршан) 69
- Дюмерсан Т.-М. 222, 229, 298, 332, 334
- Дюмустье Л. 316
- Дюпати Э. 278, 314, 316
- Дюпен А. 223, 235, 238, 246, 253, 258, 259, 284, 299, 334
- Дюпети Ш.-Д. 222, 226, 227, 229, 238, 245, 256, 289
- Дюпети-Мере Ф. 327
- Дюпор П. 226, 234, 248, 263, 301, 320
- Дюпре (Э. Дюплесси) 333
- Дюр Н. О. 75, 76, 141, 142, 144, 146, 147, 202, 222
- Дюрье 296
- Дюсис Ж.-Ф. 37, 268, 290
- Дюсис П.-А. 266
- Евгеньев-Максимов В. Е. 209
- Екатерина II 328
- Ершов А. К. 201
- Жаден А. 286
- Жандр А. А. 143, 212, 226, 227, 231, 239, 245, 271, 291, 301, 303, 311
- Жаплис С.-Ф. 284
- Жапуль Ж. 298
- Жантиль де Шавапьяк М.-Ж. 235, 335
- Жданов М. 159, 175, 197, 215, 216
- Жем Э. 241, 248, 251, 322
- Жемм 324
- Жерар де Нерваль 221

- Жерневальд М. 332
 Живоклиш В. И. 70, 81, 94, 95, 100,
 134—137, 154, 176, 202, 203, 213
 Живоклиш М. И. 203
 Жиро Дж. 79
 Жихарев С. П. 202
 Жорж (Веймер М.-Ж.) 15, 134
 Жорж Санд 14
 Жул В.-Ж. 302
 Жуковский В. А. 14, 72, 74, 92, 227,
 325
 Жураховский Д. Д. 25, 161, 175, 200
 Жуслен 336
 Жучковский Т. В. 325
 Жюль (Ж.-А. Сеп-Жорж) 250
 Жюльен (Ж. Маллан) 311
 Загорский М. Д. 208
 Загоскин М. Н. 18, 19, 32, 34, 72, 109,
 137, 139, 225, 236, 237, 246, 265, 283,
 286, 306, 307, 326, 337
 Звалинский Е. И. 299, 305
 Зелницкий К. М. 25, 161, 168, 175, 200
 Змиевский 166
 Зотов В. Р. 247, 256, 266, 268, 276, 281,
 282, 286, 293, 305, 310, 319, 321, 327,
 334, 335
 Зотов Р. М. 13, 31, 62, 206, 207, 222,
 226, 229, 238, 240, 247, 253, 256—258,
 261, 272, 275, 278, 280, 283, 285—288,
 300, 302—305, 308, 318, 323, 324, 326,
 335
 Зубарев Д. Е. 314
 Зубов П. 245

 Иван Раялч (К. Д. Ефимович) 337
 Иванов А. В. 240, 253, 273, 300, 325,
 336
 Иванов Н. И. 25
 Иванов Ф. Ф. 164, 254, 311
 Иванова Е. А. 165
 Игнатов И. Н. 208
 Измайлов А. (Смоленский) 209
 Ильин Н. И. 228, 269, 279, 294
 Имбер Ж. 294, 297
 Иноземцев П. И. 158, 171, 172

 Кавалерова Е. М. 81, 137
 Кавос К. А. 64, 82, 140, 259, 260, 265,
 270, 277, 285, 307, 311, 321, 322
 Кажинский В. М. 221
 Казарп Ф. 290
 Калиповский О. И. 161
 Кальдерон де ла Барка П. 36, 44,
 267, 298
 Каменев Г. П. 163
 Каменский С. М. 22, 200, 201
 Каменский П. П. 228, 238, 272
 Камиль (К. Пилле) 261
 Каноппи А. 145
 Капелль П. 331
 Капнист В. В. 31, 142, 337
 Каразин В. И. 189
 Карамзин Н. М. 58, 336
 Каратыгин А. В. 218, 219
 Каратыгин В. А. 14, 15, 36, 38, 56, 57,
 67, 94, 95, 102—104, 106, 109—115,
 117, 119, 122, 131, 134, 147, 199, 212,
 219—221, 225, 226, 228, 233, 241, 246,
 248—250, 253, 255, 260—262, 264,
 266, 267, 272, 273, 277, 279, 284, 289,
 290, 296, 299, 303, 306, 311, 313, 327,
 331, 335, 337
 Каратыгин П. А. 34, 63, 64, 67—69, 81,
 82, 91, 92, 137, 141—143, 145, 147,
 150, 151, 209, 212, 214, 220, 226, 227,
 229, 234, 236, 241, 244, 246—248,
 252—254, 256—258, 269—271, 278,
 285, 287, 291, 293, 294, 297, 300, 304,
 311, 314, 319, 320, 322, 333, 336
 Каратыгин П. П. 115
 Каратыгина (Колосова) А. М. 119
 Кармуш П.-Ф.-А. 234, 237, 255, 282,
 283, 294—296, 300, 304, 314, 316, 322
 Карпеев М. В. 214
 Карпинская Е. 212
 Каррон де Меркур 303
 Каstellи М. А. 208
 Каstellи И.-Ф. 324
 Катенин П. А. 221, 235, 275, 283, 285,
 287
 Катков М. Н. 38, 307
 Кауэр Ф. 307
 Качевский Н. 36
 Качеповский М. Т. 224
 Квитка-Основьяпенко Г. Ф. 174, 181,
 182, 189, 200, 298, 335
 Кенья Л.-Ш. 315
 Кернер Т. 282, 306, 322
 Керубини Л. 230
 Кетчер Н. Х. 38
 Кирсев М. Д. 219, 322
 Киреевский И. В. 43, 71, 163
 Клапаред 278
 Клаурен Г. 253
 Клервиль Л.-Ф. 258, 273, 334
 Климов 22
 Клингеман А. 41, 261
 Княжнин А. Я. 232, 242, 324, 338
 Княжнин Я. Б. 31, 86, 152, 164, 309,
 330, 332, 334
 Кобыков П. Н. 245, 288
 Козлов И. И. 224
 Козловский Д. Т. 100
 Козловский Д. Ф. 95, 117
 Козьмин Н. К. 208
 Кокошкин Ф. Ф. 16, 18, 92, 118, 178,
 232, 244, 276, 278, 285, 289, 293, 306,
 314, 323, 326, 332, 335
 Колл Ш. 283
 Коллен д'Арлевиль Ж.-Ф. 230

- Коломб (Т. Перно де Коломбей) 235, 312
- Колосов И. В. 182
- Колосов К. П. 118
- Кольцов А. В. 5, 112, 123, 130, 133, 212, 213, 215
- Кондаков М. К. 154
- Кони Ф. А. 11, 34, 63, 66, 67, 142—144, 146, 150, 178, 179, 207, 209, 226, 227, 243, 244, 249, 254, 258, 259, 263, 264, 280—282, 292, 294, 296, 301, 310, 314, 317, 321, 337
- Контесса К.-В. 337
- Коньяр И. и Т. 231, 250, 267, 283, 289, 292, 324, 329, 331
- Кормон П.-Э. 266, 311
- Корнель П. 44
- Корню Ф. 242
- Коровкин Н. А. 34, 221, 224, 226, 240, 241, 243, 246, 249, 251, 276, 281, 285, 290, 298, 305, 308, 315, 318, 320, 327, 331, 334
- Корсаков А. А. 269, 274
- Корсаков П. А. 238, 256
- Костенобль К.-Л. 277
- Костомаров Н. И. 175, 177, 215
- Котляревский И. П. 126, 155, 174, 180, 182, 189, 200, 213, 279, 282
- Коцебу А. 35, 151, 220, 224, 238, 247, 261, 264, 282, 284, 291, 297—300, 305, 315, 319, 330, 333, 336
- Краевский А. А. 53
- Краснопольский Н. С. 231, 238, 251, 270, 307, 332, 336
- Кребийон П. 222, 304
- Крезе де Лессе О. 252, 279, 286, 290
- Крейцер Р. 233
- Критские, бр. 6
- Кропберг А. И. 172, 173
- Кропберг И. Я. 172, 186
- Кропоткин П. А. 127, 213
- Кропотов И. И. 313
- Крути И. А. 162, 163, 215
- Крылов И. А. 31, 120, 138, 152, 164, 260, 277, 325
- Крюковский М. В. 16, 90, 295
- Ксавье Сентин (К. Боишас) 250, 257, 275, 282, 289, 295, 303, 310, 316, 338
- Кубишта Н. Е. 299
- Кублицкий М. Е. 107, 211, 225
- Кугушев Г. В. 274
- Кузпков В. С. 322
- Кузьмина 201
- Кукольник Н. В. 33, 54—57, 115, 137, 146, 147, 151, 196, 207, 219, 225, 259, 260, 264, 279, 299, 306, 307, 322
- Куликов Н. И. 34, 63, 82, 116, 123, 141, 211, 213, 221—223, 230, 246, 251, 255, 257, 274, 276, 283, 284, 290, 294, 299, 301, 317, 325, 331, 337
- Кульчицкий А. Я. 160, 172, 173, 175, 180, 186, 187, 190, 194, 196, 215, 216
- Купо Г. 245
- Курочкин Ю. М. 214, 215
- Курпипский К. 334
- Кювелье Ж.-Г.-А. 266
- Лаба Э. 279
- Лаби Ш. 272
- Лабиш Э.-М. 300, 303
- Лавров (Барсуков) И. И. 156, 157, 175, 214, 215
- Ладина М. И. 188
- Лайа Л. 292, 327
- Лалу Ф. 232
- Ламартельер Ж.-А.-Ф. 117, 231
- Ла Мерльер Г.-М.-Э. 316
- Лапкина Г. А. 208
- Лафарг Э. 281
- Лафитт Ж.-Б.-П. 248, 338
- Лафон Ш. 245, 306
- Лафонтен А. 222, 312
- Лафонтен В. 336
- Лафонтен Ж. 242
- Леблан де Ферьер 303
- Лебреп П.-А. 273
- Левен А. 229, 230, 239, 268, 284
- Левшин В. А. 230, 288
- Легуве Э. 270
- Ле Малот 15
- Лемерсье Л.-Ж.-Н. 313
- Лемуан Г. 274, 312
- Лемуан-Монтинья А. 320
- Лепгард И. А. 324
- Ленин В. И. 5, 206
- Лепский А. А. 175
- Ленский Д. Т. 34, 44, 63—66, 76, 91, 120, 139—142, 150—152, 178, 179, 209, 221, 223, 227, 230—232, 234, 237, 239—241, 243—245, 249, 251, 253, 259, 264, 267, 269, 271, 273, 274, 276, 280, 283, 291—293, 298, 299, 309, 312, 316, 317, 321, 324—326, 329, 330, 332—334
- Леон (Л. Галеви) 248
- Леон (Л. Лери) 319
- Леон (М. Теолон) 273, 325
- Леонидов Л. Л. 92, 117, 211
- Леопс (Ш.-А.-Л. Лорансо) 297
- Леопольд (Л. Шандезон) 262
- Лерп В. 260, 287, 319
- Лерп Л. 284
- Лермоштов М. Ю. 5, 6, 12, 14, 15, 29, 30, 43, 49—54, 158, 159, 204, 207, 208, 215
- Леру П. 235, 257
- Лессаж А.-Р. 223, 267
- Лессинг Г.-Э. 36, 49, 115, 336

- Лефран А. 303
 Лизогуб Я. И. 255, 269, 271
 Лицкая Ю. Н. 148
 Лисицын А. В. 154
 Лисицына М. А. 330
 Литвишечко Н. Г. 208
 Лифанов Е. 262, 265, 293, 313, 316
 Лобанов М. Е. 262, 328
 Лозанн О.-Т. 247, 257, 275, 292, 295, 297, 303
 Локруа Ж.-Ф. 245, 267, 274, 285, 292, 295, 296, 298, 336
 Лонжепьер П.-Б. 275
 Лонпре А. 323
 Лопе де Вега 43
 Лопухин А. А. 158
 Лоран Э. 232
 Лорей Э. 314
 Лоренсен (П.-Э. Шапелль) 247, 248, 252, 259, 262, 266, 274, 287, 295, 300, 304
 Лохвицкий И. В. 215
 Лукницкий А. В. 233, 242, 322
 Львова-Синецкая М. Д. 97, 100, 120, 121, 202
 Любецкий С. 316
 Любиз П.-А. 264
 Лядов К. Н. 244, 247, 272, 288, 312
 Лядов Н. Г. 220, 316
 М-те Леспарра — см. Мельвилль
 Мазер Э. 223, 227, 248, 263, 327, 331, 334
 Магер С. 274
 Макнавелли Н. 333
 Максимов А. М. 146, 147, 154
 Максимов Г. М. 212
 Максип П. Н. 118
 Малинан Ж. 255, 260, 324
 Малиновский 278
 Малиновский А. Ф. 284, 316, 319, 338
 Малышев Н. И. 237, 258, 270, 279, 304
 Марешаль А.-М. 289
 Мариво П. 235, 256, 272, 287, 301
 Марин С. Н. 275, 276
 Марков М. А. 231
 Марков П. А. 209, 211
 Мармонтель Ж.-Ф. 258
 Маррпет Ф. 268
 Марсолье Б.-Ж. 220, 238, 240, 242, 318
 Мартелли (О.-Ф. Ришо) 240
 Мартин-и-Солер В. 245, 305, 328
 Мартиньяк Ж.-Б.-С. 301
 Мартынов А. Е. 64, 68, 69, 80—82, 94, 145, 146, 154, 214
 Мартынов В. 227, 257, 286, 298, 318
 Массон М. 231, 294, 313, 338
 Матоп 240, 321
 Маурер Л. В. 221, 239, 285, 286, 312, 318
 Мегюль Э.-Н. 233, 240, 242, 288, 331, 334
 Межевич В. С. 222, 233, 248
 Мезьер А. В. 219
 Мейер А.-О. 247
 Мели-Жапен Ж.-М. 272
 Меллер Г.-Ф. 237
 Мельвилль (А.-О.-Ж. Дюверье) 227, 230—232, 237—241, 243—245, 248, 249, 254, 255, 257, 258, 261—263, 270—272, 276—278, 280, 283, 287, 289, 294—296, 298, 299, 304, 306, 308, 310—312, 314—316, 322, 324, 328—330
 Мерзляков А. Ф. 305
 Мерль Ж.-Т. 220, 278, 287, 322, 332, 334
 Мерфи А. 335
 Мессипджер Ф. 286
 Мещеринов В. 287
 Мизко Н. Д. 181
 Миклашевичева В. С. 256, 315
 Микульский П. П. 25, 161, 175, 182
 Милон Э. 257
 Милославский Н. К. 237
 Мильвуа 233
 Мирошевский В. И. 284, 305
 Михайлов А. А. 16
 Михайловский В. А. 209
 Мишель М. 248, 262, 300, 303
 Млотковская (Острякова) Л. И. 155, 161, 167, 175, 177, 182—193, 197, 204, 216
 Млотковский Л. Ю. 25, 160, 161, 166—168, 171, 173—176, 178—180, 182, 184, 199, 200, 215
 Мольер Ж.-Б. 33, 42, 76, 78, 120, 126, 146, 152, 155, 175, 267, 270, 276, 277, 310, 312, 313, 320, 327, 330, 335
 Монвель Ж.-М. 245
 Монне Э. 223, 241, 243
 Монье Ш. 272
 Морето А. 247
 Моро Э. 239
 Моро де Комманьи Ш.-Ф.-Ж.-Б. 240
 Моцарт В.-А. 46
 Мочалов И. Л. 25
 Мочалов П. С. 11, 14, 15, 18, 37, 49, 53, 54, 57, 59, 60, 68, 86, 91, 94—110, 112, 115—118, 120—122, 134, 147, 154—159, 165, 167, 171—176, 182, 184, 190, 193—197, 199, 202, 204, 207, 211, 212, 214—216, 219
 Мочалова-Францьева М. С. 165
 Мундт Н. П. 229, 235, 238, 242, 243, 247, 248, 250, 252, 267, 272, 274, 288, 290, 333, 337
 Мур Э. 224
 Муравьев А. Н. 224
 Муравьев-Апостол И. М. 291, 335
 Мэтьюри Ч.-Р. 332
 Мюльнер А. 299

- Мюссе А. де 147, 254
 Мятлиг Н. И. 181, 216
 Навроцкий С. И. 286
 Надеждин Н. И. 11, 92, 109
 Нарезный В. Т. 335
 Невахович А. Л. 238
 Невахович Л. Н. 276
 Незель Т. 276
 Неймановский А. 310
 Некрасов Н. А. 11, 35, 63, 66, 69, 123,
 150, 206, 209, 220, 231, 232, 244, 266,
 274, 294, 298, 328, 335
 Немров С. А. 261
 Немчинов И. М. 118, 201
 Несмеянов И. 232, 271, 272, 283, 337
 Нечкина М. В. 206
 Никитенко А. В. 74
 Никифоров Н. М. 95, 138, 139
 Николо Иауар 251, 256, 271, 283
 Норов А. С. 42, 327
 Ноулс Дж.-Ш. 273
- Обертен М. 332
 Ободовский П. Г. 32, 36, 40, 42, 225, 226,
 228, 237, 246, 257, 261, 262, 264, 273,
 290, 292, 299, 302, 308, 325, 331, 332
 Оверней А. 276
 Огарев Н. П. 37
 Оже И.-Н.-Ж. 254
 Озано Ж.-Ж. 244
 Озеров В. А. 13, 31, 86, 111, 194, 245,
 296, 329, 336
 Озеров И. А. 275
 Ознобишин Д. П. 163
 Олин В. Н. 35, 287
 Ольдекоп Е. И. 29, 74
 Ольхин С. А. 309
 Ольхин М. Д. 219
 Опоре Ш. (Ш.-О. Ремп) 222, 225, 279
 Орлов В. И. 143, 238, 270, 295, 304, 306,
 313
 Орлов И. В. 138
 Орлов П. Н. 76, 95, 100
 Орлова П. И. 95, 100, 103, 121, 122,
 141, 202, 211
 Остолопов Н. Ф. 17, 277
 Островский А. Н. 35, 68, 149, 196, 199
 Островский В. И. 277
 Оффросимов М. А. 228, 235, 248, 272,
 273, 278, 294
 Очкин А. Н. 254
- Павлов Н. Ф. 36, 38, 222, 228, 245, 273,
 278, 287
 Палапра Ж. 317
 Панаев В. А. 115, 212
 Папаев И. И. 11, 38, 102, 111, 115, 128,
 152, 212, 213, 219, 244
 Паннаш А. 287
 Парис Д.-Г.-А. 288
- Пасынков Г. А. 230, 291
 Патра Ж. 239
 Пашкевич В. А. 328
 Пашков В. 178
 Перле А. 222
 Перцов Э. П. 163, 164
 Петров О. А. 161
 Пинго-Лебрен Ш.-А.-Г. 225, 238, 239,
 271, 316
 Пикар Л.-Б. 230, 233, 259, 263, 288,
 305, 324, 337
 Пиксерекур Р.-Ш. Гильбер де 220,
 283, 288, 291, 297
 Пилле К. 281
 Пишо Л.-П. де 89
 Писарев А. И. 18, 58, 71, 125, 178, 179,
 230, 231, 241, 249, 256, 270, 281, 286,
 292, 295, 303, 304, 312, 315, 317, 322,
 323, 327, 330
 Писарев Н. П. 329
 Писемский А. Ф. 35
 Питто-Дефорж Ф.-О. 229, 256, 291, 293
 Пиччини А. 231
 Плавиальщиков П. А. 154, 225, 237
 Плапар Ф.-А.-Э. 320
 Плетнев П. А. 72, 209, 215
 Плещеев А. А. 285
 Плётц И. 257
 Погодин М. П. 9, 72, 74, 79, 120, 154,
 163
 Погожев В. П. 206, 207
 Полак Т. 254
 Полевой К. А. 11, 58, 208
 Полевой Н. А. 10, 11, 13, 14, 37—39,
 54, 57—61, 86, 99, 112, 114, 115, 133,
 137, 138, 140, 143, 147, 151, 152, 172,
 179, 190, 194, 196, 197, 202, 207—209,
 231, 233, 234, 243, 249, 250, 259, 262,
 266, 267, 269, 275, 277, 288, 290, 291,
 293, 297, 308, 312, 313, 315, 324, 325,
 332
- Полежаев А. И. 25, 140
 Полен (П. Дюпор) 233, 264
 Политковский Г. Г. 297
 Поль де Кок 232, 233, 250, 272, 319
 Поляков Н. И. 269
 Поморский А. П. 233, 253, 275, 336
 Потанчиков Ф. С. 95, 140
 Потемкин П. С. 272
 Прево Э. 301
 Предтеченский А. В. 206
 Премаре Ж. 220
 Протасова (Соленик) 175
 Протасова (Ленская) М. Г. 175
 Пуатвен П. 288
 Пужоль А. 234, 257, 312
 Пушкин А. С. 5, 6, 9, 12, 14, 15, 29—
 31, 35, 43—49, 57, 64, 73, 78, 92, 99,
 102, 123, 149, 153, 163, 164, 173, 190,
 204, 206—208, 224, 264, 279, 307, 331

- Пушкин В. Л. 297
Пушников Н. 249
- Раде Ж.-Б. 240
Радивилов В. 334
Радиц П. Д. 116, 117
Раймунд Ф. 247
Рамазанов А. Н. 136, 202
Распи Ж. 33, 43, 44, 221, 262, 328
Распутин 22, 203
Раупах Э. 248, 254, 266, 275, 290, 302
Редкин А. М. 233
Рейбо Л. 247
Рейнгольд К.-В. 318
Рембо И. 329, 333
Реньо (Ж.-Ш. Потрон) 323
Решьяр Ж.-Ф. 301, 334
Репина Н. В. 70, 95, 100, 119—121, 184, 212
Робве Л. Г. 269
Рогачевский М. Л. 214
Родина Т. М. 212, 214
Родиславский В. И. 105, 211, 212
Роже Ж.-Ф. 286, 290, 313
Роже де Бовуар Э. 312
Розаллон-Сопальский 311
Розеп Е. А. 167, 215
Розен Е. Ф. 289
Розье Ж.-Б. 254, 268, 293, 302, 325
Ройе А. 247
Роллер А. А. 15, 89
Романовский 165
Росковшенко И. В. 38
Росси К. И. 15
Россини Дж. 285, 287
Ротчев А. Г. 17, 36, 42, 223, 229, 248, 272, 307, 334
Рохас Ф. де 285
Рош Э.-Ж. 256
Рошфор Э. 229, 256, 283, 294
Руссо И. И. 223, 252
Рыбаков К. Н. 195
Рыбаков Н. Х. 156, 157, 167, 175, 177, 182, 184, 193—200, 204, 215, 216, 217
Рыбакова П. Г. 175
Рыкалова А. Г. 122
Рыкалова Н. В. 104, 211
Рыкановский 25
Рылеев К. Ф. 6, 25
Рымов (Барымов) К. 173, 177—181, 215, 216
Рязанцев В. И. 139
- Саботье К. 89
Сабуров А. М. 202, 289
Садовский Д. В. 166
Садовский П. М. 81, 94, 148, 149, 165, 166, 215
Сальери А. 46
- Самарин И. В. 19, 94, 95, 147—149, 214
Самойлов А. В. 255
Самойлов В. В. 70, 81, 94, 144, 145, 214, 336
Самойлов В. М. 144
Самойлова В. В. 148
Самойлова М. В. 228
Самойлова Н. В. 145
Самсон Ж.-И. 308
Сандунов Н. Н. 219, 290, 304
Свистунов П. С. 276
Свободин П. М. 214
Севрен Ш.-О. 221, 233, 301, 332, 334
Седен М.-Ж. 285, 309, 314
Сежур В. 249
Сей А. (А.-Ф. Шез де Каань) 285
Селиванов И. 311
Селивановский Н. С. 38, 229
Семенов В. Н. 260, 290
Семенов П. Н. 324
Семенова Е. С. 118
Сеп-Жорж Ж.-А. 230, 268, 332
Сеп-Жюст (К. Годар д'Окур) 251, 262
Сеп-Лоран (Ш. Номбре) 221, 223, 331
Септ-Амап (Ж.-А. Лакост) 231, 273, 292
Септ-Ив (Э. Деадде) 231
Септ-Илер А.-В. 233, 238, 301, 316
Сервьер Ж. 225
Сибиряков И. С. 281
Синьоль А. 232
Спроден П. 223, 266, 322
Скобелев П. Н. 151, 179, 211, 267, 315, 319
Скотт В. 246, 259, 268, 272, 311, 318
Скриб Э. 39, 42, 222, 223, 227, 229—231, 236—240, 242—245, 248, 250, 251, 253—256, 258, 259, 262—264, 267, 268, 270, 272—278, 280, 281, 284—286, 288, 292, 294, 297—299, 302, 306, 310, 311, 315—317, 319—322, 326, 328—331, 333, 334, 337
Славин А. П. 38, 118, 228, 234, 242
Смирдин А. Ф. 219
Смирнов Д. А. 157
Смирнов П. А. 272, 309, 310
Смирнов С. А. 219, 265
Смирнов-Сокольский Н. Н. 220
Соболев Ю. В. 210, 211
Соваж Т.-М.-Ф. 125, 179, 226, 258, 274
Соколов В. 214
Соколов М. П. 201
Соколов Н. С. 233, 260, 268, 279, 282, 300, 302, 325
Соколов П. А. 25, 160—166, 174, 182, 215
Соколовский М. М. 275
Соленик К. Т. 161, 167, 175, 177—182, 184, 204, 215
Соллогуб В. А. 226

- Соловьев С. П. 207, 215, 230, 233, 241,
 246, 252, 260, 268, 269, 275, 279, 281,
 282, 289, 292, 300, 302, 305, 306, 312,
 314, 315, 333
 Солье Ж. -П. 314, 320
 Сорен Б. -Ж. 224, 225
 Сорокин М. П. 222, 306
 Сосницкая Е. Я. 80
 Сосницкий И. И. 16, 42, 74, 75, 79, 80,
 90, 94, 122, 123, 128, 130—134, 142,
 176, 213
 Станкевич А. В. 172
 Станкевич Н. В. 7, 82, 111, 172, 182,
 183, 212, 216
 Стахович А. А. 128, 213
 Степанов Н. Л. 209
 Степанов П. Г. 76, 90, 139, 202
 Степанов П. И. 263, 313
 Стефен (С. Арну) 247, 333
 Столпянский П. Н. 207
 Стрепетова П. А. 203, 217
 Строев В. М. 224
 Стромиллов С. И. 308
 Сувестр Э. 249, 296, 329
 Судовщиков Н. Р. 178, 289
 Сулье Ф. 247, 281
 Сумароков А. П. 13, 31, 86
 Суме А. 306
 Супгуров Н. П. 6
 Сухово-Кобылиц А. В. 35
 Сушков Д. 214
 Сушков Н. В. 238, 248
 Сушкова М. В. 258
 Сытин И. Д. 38
 Сю Э. 219, 303, 308, 329

 Тальников Д. Л. 210, 211
 Тальони М. 102
 Танеев И. 13, 206
 Тарновский К. А. 34, 261, 264
 Таскин А. Н. 298
 Теодор (Т. Анн) 223
 Теодор Н*** (Т. Незель) 260
 Теолон М. 221, 223, 224, 226, 232, 237,
 247, 255, 269, 275, 276, 282, 290, 293,
 303, 316, 317, 333, 336
 Тепфер К. 226, 229, 263, 300
 Террье Т. 274
 Тик Л. 298
 Тимковский К. П. 288
 Тито И. И. 256, 301
 Титов А. Н. 232, 242, 321, 338
 Титов А. С. 230
 Титов Н. 223
 Титов Н. С. 258
 Тихонравов Н. С. 209, 210
 Толстой Я. Н. 277
 Толченев А. П. 263, 273, 275, 277
 Толченев П. И. 117, 219
 Третьяков К. В. 118

 Гроне 289
 Гроянский М. П. 218
 Груссов В. М. 201
 Турбин С. И. 161, 194, 215—217
 Тургенев И. С. 35, 51, 123, 208
 Турней М.-Ж.-Б. 232
 Турре Г. 303

 Усачев Ф. П. 81, 100, 117
 Усольский И. 217
 Успенский В. В. 209
 Ушаков 314
 Ушаков В. А. 11, 116, 310

 Фабр д'Эглантин Ф.-Ф.-Н. 261
 Фавар Ш.-С. 142, 253, 292
 Фалле К. 248, 319, 325
 Федоров Б. М. 225, 245, 307, 334
 Федоров П. С. 17, 63, 141, 144, 187, 194,
 222, 223, 226, 229, 234, 239, 241, 243,
 244, 246, 247, 250, 251, 253, 257, 261—
 265, 267, 273, 274, 277, 282, 284, 295,
 297, 298, 300—303, 306, 311, 316, 320,
 323, 325, 331, 335
 Фейгин Я. Я. 286
 Фельдман О. М. 208
 Флйон Э. 270
 Флимонов Н. И. 224, 233, 265, 268,
 276, 278, 319, 321, 322
 Флипп (Ф.-Ф. Дюмануар) 311
 Филиппов В. А. 210
 Финкельштейн Е. Л. 212
 Флер Ж. 303
 Фогель В. 331
 Фолиге Ш. 223
 Фоввизин Д. И. 31, 72, 86, 137, 140,
 152, 164, 226, 283
 Фонтан Л.-М. 222
 Франке Г. 292
 Франсис (М.-Ф.-Д. Аллар или
 Ф. Корню) 326
 Франсис (Ф. Корню) 260
 Фридрих Т.-Г. 263
 Фуко де Сен-При Ж.-А. 296
 Фукс А. А. 163, 289
 Фурмап П. Р. 262
 Фурнье Н. 225, 232, 258, 271, 300, 320,
 333
 Фуше П. 233
 Фьоравапти В. 245
 Фюльжанс (Ф.-Ж.-Д. Бюри) 295, 330

 Хвостов Д. И. 221
 Хмельницкий Н. И. 137, 139, 140, 183,
 221, 223, 229, 230, 235, 244, 263, 284—
 286, 310, 318, 320, 334, 335
 Хомяков А. С. 163, 250
 Хорват И. О. 22
 Хотяинцов П. И. 232, 318
 Хотяинцова Е. 299

- Храповицкий А. И. 72, 75
Храпченко М. Б. 209
- Цицианов 281
Цшокке Г. 231, 251, 270, 284, 287, 296
Цыганов Н. Г. 91, 210
- Чаадаев П. Я. 5, 99
Чаев Н. А. 129, 213
Чернышевский Н. Г. 149, 208
Черняев Н. И. 168, 215
- Шабо де Буэн Ж. 267, 311
Шаликов П. И. 251
Шарль (Ш. де Ливри) 247, 278, 293
Шаховской А. А. 18, 29, 32—34, 37, 86, 87, 115, 120, 125, 137, 140, 179, 207, 220—224, 226, 227, 231, 232, 240—242, 250, 255, 258, 259, 262, 264—266, 270, 276, 278, 282, 285, 286, 292, 294, 296, 298—302, 306—310, 314—316, 318, 321—323, 325—329, 331—333, 336, 337
Шаховской А. И. 154
Шаховской Н. Г. 22, 154, 200, 201
Шевченко Т. Г. 123, 124, 177, 181, 216
Шевырев С. П. 106, 109, 163, 245
Шекспир В. 14, 31, 33, 37—39, 43, 44, 48, 49, 59, 60, 86, 95, 99, 102, 107, 110—112, 115, 118, 143, 152, 155, 172, 174, 175, 190, 193, 198, 219, 224, 227—229, 234, 244, 255, 262, 266, 268, 290, 307, 327
Шелихов Д. А. 221, 321
Шеллер А. И. 227, 261, 263, 272, 273, 277, 282, 288, 293, 327, 338
Шеллер Ф. И. 245
Шемаев И. А. 231
Шенк Э. 113, 228, 264
Шепелев Д. А. 224, 247, 274, 291, 314
Шепелевы 22
Шеридан Р.-Б. 270, 335
Шестаков Н. 284
Шиллер Ф. 12, 21, 31, 33, 36—38, 49, 86, 95, 107, 110, 111, 115, 120, 152, 155, 174, 182, 190, 198, 219, 226, 229, 246, 265, 273, 304, 311
Шинкель К. 89
Шипулинский В. 302
Ширяев А. 201
- Шпшков А. А. 219, 273
Шлегель А.-В. 228, 229
Шлихтер А. И. 238
Шнейдер В. 337
Шнейдер Л. 317
Шокар А. 221, 317
Шольц Ф. Е. 256, 280, 302, 327
Шпис Х.-Г. 219, 273
Шредер Л. 227
Штейн И. Ф. 25, 160, 161, 166—168, 174—176, 178, 179, 184, 194, 200
Шуберт А. И. 92, 121, 123, 141, 148, 211, 212
Шуберт М. А. 100
Шумилова-Мочалова Е. П. 211
Шумский С. В. 94, 95, 148, 149
- Щеглов И. Л. 210
Щепин П. М. 301
Щепкин М. С. 12, 14, 16, 18, 20, 30, 38, 42, 44, 64, 74, 76, 79, 81, 82, 86, 90, 92, 94, 95, 100, 111, 122—131, 133, 134, 139, 147—149, 154—158, 161, 163, 164, 166, 176—178, 180, 181, 184, 200, 202—204, 206, 207, 210, 213, 215
Щепкина-Станкевич А. В. 155, 214
Щипунов П. Т. 209
- Эжесп (М. Теолоп, Ла Мерлнер и Р.-А. Шазе) 326
Элитас де Мен Ж. 266
Эмбер А. 254
Эмманюэль (Эм. Араго) 258
Эмпи А.-Ж.-С. 327
Эрлинг И. Г. 263
Эрнест (Ж.-Э. Клонар) 225
Этьен Ш.-Г. 256, 278
Этьен (Э. Кретю) 224, 269
Эфрос Н. Е. 210, 214
- Юбер Ш. 289
Южин А. И. 213
- Языков Д. И. 230
Языков Н. М. 163
Якпмов В. А. 37
Яковлев М. А. 228, 238, 313
Яковлевский Н. Я. 13, 206, 332
Якович 261
Ярцев А. А. 211

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая	
Репертуар	28
Глава вторая	
Сценическое искусство	85
Глава третья	
Провинциальный театр	150
Примечания	206
Репертуарная сводка	218
Указатель имен	339

И90 **История** русского драматического театра. В 7-ми т. Ред. коллегия: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 3. 1826—1845. М. «Искусство», 1978.

351 с. (М-во культуры СССР. Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания).

В третьем томе «Истории русского драматического театра» рассматривается развитие сценического искусства в России в период с 1826—1845 год. В центре внимания исследователей творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Мочалова, Щепкина, Каратыгина — становление и утверждение в драматургии и сценическом искусстве реалистического метода.

И $\frac{80105-029}{025(01)-78}$ подп.

792С



ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 3



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Э. Э. РИНЧИНО
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А. Л. РЕЗНИК
КОРРЕКТОР Н. Г. АНТОКОЛЬСКАЯ

Сдано в набор 17/V 1977 г. Подписано к печати 5/XII 1977 г. А14701 Формат бумаги 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 22. Уч.-изд. л. 27.597. Изд. № 4739. Тираж 15 000 экз. Зак. 1536. Цена 2р. 76к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.