

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»

1979

**ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**



ТОМ 4

1846—1861

МОСКВА «ИСКУССТВО»

1979

Авторы тома

Е. Г. ХОЛОДОВ
«Введение», «Репертуар»;

Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА
«Репертуар», § 2, 4;

Н. Г. ЗОГРАФ
«Сценическое искусство»;

А. П. КЛИНЧИН
«Провинциальный театр»

Репертуарная сводка составлена
Т. М. ЕЛЬНИЦКОЙ

И 90 История русского драматического театра. В 7-ми т./
М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; Ред-
кол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др.— М.: Искусство,
1977—...

Т. 4, 1846—1861/ Авт. т. Е. Г. Холодов и др. 1979.
432 с.

Четвертый том «Истории русского драматического театра» охва-
тывает период с 1846 по 1861 год. Как в драматургии, так и в актер-
ском искусстве главенствующим становится реалистическое направле-
ние. На театральную арену выходят Островский со своими «пьесами
жизни», Тургенев со своими комедиями и драмами, Сухово-Кобылин
со своей прославленной «Свадьбой Кречинского»; в расцвете таланта
находятся Мартынов, Садовский, Самарин, Шумский, Васильевы, Ни-
кулина-Косицкая.

И $\frac{80105-003}{025(01)-79}$ подп.

ББК 85.443(2)1
792 С



ВВЕДЕНИЕ

1

Новый период в истории русского театра, к рассмотрению которого мы приступаем, охватывает всего полтора десятилетия — с середины 40-х годов по 1861 год. Это был, однако, один из самых насыщенных, сложных и динамичных этапов в развитии драматической литературы и сценического искусства, в корне преобразовавший репертуар, сцену и зрительный зал. За эти немногие годы произойдет почти полная смена действующих лиц на поприще русского театра (если воспользоваться выражением той поры). Это относится в равной степени и к драматическим писателям, и к актерам, и к критикам. Но что еще важнее — изменения коснутся самой сути театра, его философии жизни, его эстетики.

Главенствующим содержанием этого периода является борьба передовых демократических сил русского театра с крепостнической идеологией и реакционной театральной политикой, становление реалистической драматургии нового типа, постепенное преодоление искусственно созданного цензурой разрыва между драматической литературой и театральным репертуаром и выработка новых средств сценической выразительности.

Русский театр, скованный тройной опекой — царского двора, жандармской цензуры и дирекции императорских театров, — сумеет все же в этот период, с 40-х до 60-х годов, когда, по известному определению В. И. Ленина, «все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»¹, сыграть немаловажную роль в этой борьбе, ответив на возникшую в обществе настоятельную потребность в правдивом и глубоком художественном анализе социальных противоречий, приведших страну на рубеже 60-х годов к революционной ситуации.

Для того чтобы осуществить в театре «поэтический анализ общественной жизни»², необходимо было выработать драму нового типа. Потребовалось сближение драмы с жизнью, смелое расширение рамок драматургической формы, освоение реальных конфликтов, порождаемых кризисом крепостнической системы и вызреванием буржуазных отношений.

Афиша первых театральных сезонов нового периода не внесла существенных изменений в структуру репертуара. Но чем больше увеличивался разрыв между сценой и жизнью, между застоєм в драматургии и оживлением в литературе, между старым репертуаром и новыми потребностями зрительного зала, тем отчетливее ощущалась не только необходимость, но и неизбежность перемен. Первыми начинают ощущать новые потребности публики, даже когда она сама их еще не осознает достаточно ясно, актеры, ежевечерне вступающие в контакт со зрительным залом. Наиболее чуткие из художников сцены на первых порах откликаются на эти новые потребности еще в рамках старого репертуара. Это сказывается в стремлении преодолеть сценические штампы, приблизить исполнение к жизненной естественности даже в таком далеком от реальной жизни жанре, как мелодрама, вложить серьезное жизненное содержание даже в такой далекий от серьезной постановки вопросов жанр, как водевиль.

Замедленные поначалу темпы репертуарных перемен определялись не только творческими трудностями, стоявшими перед новаторской драматургией, не только консерватизмом известной части актерства и публики, но и упорным сопротивлением театральной администрации и цензуры. Однако вопреки этим сдерживающим факторам уже в последние годы мрачного николаевского царствования на афише появляются имена Тургенева (1849) и Островского (1853), открывших перед театром невиданные раньше возможности «поэтического анализа общественной жизни». Углубление политического кризиса в стране в годы Крымской войны (1853—1856) и вызревание революционной ситуации на рубеже 50—60-х годов решительно ускорили темпы преобразования репертуара. До конца периода на сцене осуществлен почти весь театр Тургенева, поставлено тринадцать пьес Островского, в том числе гениальная «Гроза», публика знакомится с именами Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кубылина, Писемского, А. Потехина, Чернышева.

Перемены, происшедшие за эти годы в театре, Щедрин несколько позже охарактеризует следующим образом: «Упразднился целый репертуар Полевого, Зотова, Кукольника, и вместо него на сцену выступили пьесы с бытовым содержанием...»³.

Новый репертуар выдвинул на авансцену и новых актеров. Мочалов сойдет в могилу в 1848 году, провожаемый сдержанными строками некролога, написанного тем же пером, которое когда-то не скупилось на восторги мочаловскому гению: «В 1846 году, — отметит Белинский, — Мочалова едва узнавали на сцене не видавшие его лет шесть. Были тут и вспышки, но уже не прежнего Мочалова»⁴. Прославленный Каратыгин переживет своего гениального соперника на пять лет, но это будут трудные годы для знаменитого трагика: репертуар его, некогда громадный и непрерывно обновляемый, сократится до двух новых ролей в сезон; чтобы со-

хранить успех у публики, ему придется «мало-помалу совсем отказаться от классической манеры»⁵.

Если в прошлые годы наряду с Щепкиным кумирами публики были главным образом трагики во главе с Мочаловым и Каратыгиным, то в 40—50-х годах корифеями сцены становятся комики — важный симптом. Правда, любимец московских зрителей комик-буфф Живокини и первый комедийный актер петербургской сцены Сосницкий уже не поднимутся в эти годы до уровня прежних своих сценических триумфов и не стяжают себе новых лавров в новом репертуаре. Только великий Щепкин будет до последних дней своей жизни (он умрет в 1863 году) гореть, искать и находить; и не то удивительно, что он на склоне жизни поначалу настороженно встретит новую эстетическую систему «пьес жизни» Островского, — удивительно то, что семидесятилетний артист сочтет для себя делом художественной чести сыграть Любима Торцова.

И все же не Щепкину, а двум другим гениальным артистам было суждено наиболее полно и последовательно выразить в своем искусстве новый этап сценического реализма, наиболее сильно воплотить в своем творчестве демократическую и гуманистическую тему защиты человеческих прав в бесчеловечном «темном царстве» — Прову Садовскому на московской сцене и Мартынову на петербургской. Рядом с ними центральное место на афишах обеих столичных сцен займут Самарин, Шумский, Сергей и Павел Васильевы, Никулина-Косицкая, Линская, Варвара и Евгения Бороздины, Полтавцев, Максимов — артисты, имена которых упоминались в минувшие годы с эпитетами «молодой», «начинающий», «многообещающая» либо не упоминались вовсе.

История русского театра в этот период разворачивается на фоне и под воздействием бурных событий политической истории и ожесточенной идейной борьбы, озаряемая всполохами горящих помещичьих усадеб, под грохот севастопольской канонады и залпы усмирителей, под набатный зов герценовского «Колокола» и бесстрашный посвист добролюбовского «Свистка».

Экономический кризис крепостного хозяйства, основанного на непроизводительном рабском труде, кризис, первые признаки которого Радищев прозорливо разглядел еще в конце XVIII столетия, привел к середине XIX века к политическому кризису крепостнической системы. Промышленный переворот в стране уже начался и властно требовал переворота социального. Феодално-крепостнические отношения сдерживали неотвратимое движение России по капиталистическому пути и поэтому были обречены на слом.

Годы «мрачного семилетия», наступившие в России вслед за европейскими революциями 1848 года, смертельно напугавшими русского царя, были лишь отсрочкой, купленной у истории дорогой ценой жесточайших репрессий. Можно было арестовать и предать гражданской казни участников кружка петрашевцев, можно было потопить в крови все учащавшиеся крестьянские волнения, можно

было послать войска для подавления венгерской революции, но нельзя было предотвратить возникновение революционной ситуации в самой России.

Поражение в Крымской войне, обнаружившее внутреннюю несостоятельность самодержавно-крепостнического государства, обострило все противоречия и ускорило процесс вызревания революционной ситуации в стране. «Севастопольский солдат, израненный и твердый, как гранит, испытавший свою силу, так же подставит свою спину палке, как и прежде? Ополченный крестьянин воротится на барщину?» — вопрошал Герцен в «Полярной звезде». И отвечал: «Не может быть. Все в движении, все потрясено, натянуто... и чтоб страна, так круто разбуженная, снова заснула непробудным сном?»⁶

Статистика крестьянских волнений подтверждает его прогноз: в 1856—1857 годах в 45 губерниях произошло более 270 крестьянских выступлений против помещиков.

Александр II, воцарившийся после смерти Николая I (1855), понял, что лучше отменить крепостное право сверху, чем дожидаться того времени, как оно само собой начнет отменяться снизу. Отмена крепостного права сверху в интересах крепостников, с целью предотвращения крестьянской революции и определила половинчатый характер крестьянской реформы 1861 года, представлявшей собой шаг по пути превращения России из феодальной монархии в монархию буржуазную.

Крестьянство ответило на робкую реформу новой волной восстаний: за два послереформенных года было подавлено более двух тысяч крестьянских восстаний. Однако две тысячи крестьянских бунтов не слились — и не могли слиться — в один общий революционный поток. «...Народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, — писал Ленин, — не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу»⁷. Революционная ситуация в России на этот раз разрешилась не революцией, а реформами и каторгой.

Таким образом, в начале 60-х годов, пользуясь выражением Герцена, «декорации, актеры и сама пьеса еще раз переменялись»⁸. «Эра прогресса» завершилась кровавой расправой над бунтующими крестьянами, пресечением студенческих беспорядков, военно-полевым судом над «поджигателями» в Петербурге, заточением Чернышевского в Петропавловскую крепость, гражданской казнью Обручева на Мытной площади, запрещением на восемь месяцев некрасовского «Современника», драконовскими «временными правилами» о печати.

Те же самые исторические обстоятельства, которые вызвали к жизни революционную ситуацию, обусловили сложность, противоречивость и неравномерность развития русского театра на различных этапах рассматриваемого периода. Вот почему перемены, происходившие в эти годы на сцене и в зрительном зале, можно верно понять и по справедливости оценить только в свете меняв-

шихся исторических условий, только принимая во внимание расстановку сил в идейной борьбе и перегруппировку этих сил на поворотных рубежах.

Официальная идеология на новых исторических рубежах не смогла предложить ничего нового, оставаясь в пределах пресловутой триединой формулы — «православие, самодержавие, народность». Сугубо охранительное назначение этой идеологии застоя, призванной предотвратить неотвратимое поступательное движение истории, после европейских революций 1848 года проявляется в самых гипертрофированных и порой даже парадоксальных формах; доходит до того, что сам автор этой формулы граф С. С. Уваров начинает казаться чуть ли не вольнодумцем и уже в 1849 году снимается на этом основании с поста министра народного просвещения (хотя острословы неспроста называли его «министром народного помрачения»).

Испуганный революционными событиями в Европе, Николай I, оценивая идейное направление журналов «Современник» и «Отечественные записки», «изволил признать, что журналы сии допускали в статьях своих мысли в высшей степени преступные, могущие поселить в нашем отечестве правила коммунизма, неуважение к вековым и священным учреждениям, к заслугам людей, всеми почитаемых, к семейным обязанностям и даже к религии, повредить народной нравственности и вообще подготовить у нас те пагубные события, которыми ныне потрясены западные государства»⁹. Недаром К. Маркс и Ф. Энгельс, перечисляя в том же 1848 году в «Манифесте Коммунистической партии» силы реакции, объединившиеся для «священной травли» коммунизма, называют и русского царя.

Любопытно отметить, что царь и его советники не сумели увидеть существенного различия между позициями двух вышеназванных журналов. Между тем сам факт возникновения в 1847 году новой редакции «Современника» во главе с Н. А. Некрасовым и переход В. Г. Белинского в этот журнал из «Отечественных записок» А. А. Краевского как раз и стали прямым следствием процесса идейной дифференциации в кругах, оппозиционных официальной идеологии. В лагере «западников», объединенных до поры до времени общей полемикой со славянофильством, начинается размежевание между революционно-демократической и буржуазно-либеральной мыслью. Кстати, лагерь «славянофилов» к этому времени также далек от единогласия; наряду с консервативным крылом, прямо смыкающимся с официальной идеологией, заявляет о себе и славянофильская оппозиция самодержавному деспотизму, у которой обнаруживается немало точек соприкосновения с либералами западного толка.

Естественный процесс идейной дифференциации, обозначившейся во второй половине 40-х годов, был заторможен в противостественной ситуации, возникшей в последнее семилетие царствования «калмыцкого полубога» (выражение Кавелина). По свиде-

тельству Герцена, «горячечный террор, продолжавшийся до конца Венгерской войны *», перешел в равномерный гнет, перед которым принизилось все в безвыходном и беспомощном отчаянии»¹⁰.

Под все пивелирующим и всех обезличивающим давлением закрученного до отказа цензурного пресса журналы теряют былую определенность и становятся весьма неразборчивы в авторах, равно как и многие авторы готовы публиковаться без разбора в самых различных журналах, еще совсем недавно непримиримо воевавших друг с другом. (Этим, в частности, объясняется тот парадоксальный факт, что обличительная комедия молодого Островского «Свои люди — сочтемся!» увидела свет в 1850 году на страницах реакционнейшего «Москвитянина».) «Современник» констатирует в «Обзрении русской литературы за 1850 год», что «журналы не представляют резких между собой отличий, а могут быть разделяемы только по некоторым, и большею частью весьма слабым, оттенкам»¹¹.

Не случайно в 50-х годах меняется по сравнению с 40-ми сам тон полемики между западниками и славянофилами, хотя, разумеется, нужно отличать уступки либералов славянофильскому консерватизму от поисков революционными демократами контактов с наиболее радикальным и оппозиционным по отношению к николаевскому режиму крылом славянофильского движения. Добавим к этому, что репрессии самодержавного государства обрушились в эти годы на представителей не только западничества, но и славянофильства. Арестовывают не только Салтыкова-Щедрина, но и Самарина, высылают из столицы не только Тургенева, но и К. С. Аксакова, запрещают к постановке не только тургеневский «Нахлебник», но и — после первого спектакля — «Освобождение Москвы в 1612 году» К. С. Аксакова и т. д. и т. п. Обо всем этом, между прочим, необходимо помнить, чтобы верно истолковать появление как раз в эти годы славянофильского оттенка в мировоззрении Островского и его идейную близость в эту пору к «молодой редакции» «Москвитянина».

Со смертью Николая I политический климат в стране несколько изменился. По словам Герцена, «Александр II поспешил заключить мир с союзниками и предоставить внутри государства некоторую свободу или, правильнее сказать, несколько ослабить преследования»¹². Уточнение весьма существенное. Реакция уступала своей позиции неохотно, и каждую такую уступку прогрессивным силам приходилось нередко завоевывать с бою и отвоевывать вновь и вновь.

В этой новой обстановке по мере вызревания в стране революционной ситуации ускоряется процесс решительного идейного размежевания между революционной демократией и половинчатым либерализмом.

* Имеется в виду интервенция царской армии в Венгрию, завершившаяся подавлением венгерской революции в августе 1849 года.

Революционные демократы не питали особых иллюзий в связи с воцарением Александра II.

Один тиран исчез, другой надел корону,
И тяготеет вновь тиранство над страной,—

с горечью писал Н. А. Добролюбов в одном из своих юношеских стихотворений.

2

Ожесточеннейшая идейная борьба принимала на разных этапах различные формы, но не утихала ни на миг. Борьба эта шла повсюду — в журнальных редакциях и в литературных салонах, в университетской аудитории и в книжной лавке, она велась с профессорской кафедры и с церковного амвона, ее плацдарм при необходимости переносился с берегов Невы на берега Темзы, она не прекращалась даже в казематах Петропавловской крепости, — могла ли она остановиться у театрального подъезда, не проникнуть за кулисы театра, а тем паче в зрительный зал! Борьба идей определяла симпатии и антипатии, взаимные притягивания и взаимные отталкивания, она ссорила вчерашних друзей и побуждала искать союзников в стане вчерашних недругов, группируя и непрерывно перегруппировывая силы в зависимости от обстановки, — могла ли она оставить актеров равнодушными, а зрителей безразличными! Враждующие стороны использовали в этой борьбе все роды оружия: от исторического исследования и богословского трактата до литературной пародии и язвительной эпиграммы, от лирики до сатиры, от «физиологического очерка» до романа, от неумолимых цензорских ножниц до печатного станка Вольной русской типографии, от политического памфлета до полицейского доноса, — было бы странно и попросту невозможно, если бы в битве идей оказалось не у дел такое могучее оружие, как живое слово, изо дня в день обращаемое со сцены в зрительный зал.

Театр в эти годы не только испытывает разнонаправленные идейные влияния, но сам становится ареной ожесточенных идейных сражений, оказывая немалое воздействие на ход и исход борьбы идей.

Уже в последние годы николаевского царствования театр начинает играть особую роль в общественной жизни, и притом совсем не ту, которая предназначалась ему теми, кто контролировал и направлял всю деятельность императорских театров. Призванный утверждать, забавляя и утешая, официальную идеологию самодержавия, театр, однако, в силу объективного хода вещей неизбежно вступает в противоречие с этими возложенными на него задачами. Передовые деятели русского театра чутко откликались на запросы зрительного зала, который живет по своим особым законам, не считаясь с «видами» властей.

Реакция зрительного зала на спектакль в этих условиях могла стать — и нередко становилась — политической демонстрацией.

В одних случаях это была демонстративная пассивность зрительного зала, в других, наоборот, — столь же демонстративная его активность.

В апреле 1848 года, в дни революционных событий во Франции, на сцене Александринского театра была дана патриотическая драма Великопольского (Ивельева) «Память Бородинской битвы». После патриотического монолога в финале пьесы, который читал Каратыгин, не раздалось ни одного аплодисмента. Занавес был опущен при гробовом молчании зрительного зала. Николай I затребовал объяснений у дирекции, которая пыталась сослаться на то, что артист был не в ударе, что среди зрителей было немало врагов автора, но царя эти объяснения не удовлетворили. На всякий случай, опасаясь повторения такого рода демонстраций, он запрещает исполнение гимна в таких спектаклях, как «Минин» Висковатова и «Спасенное знамя» Анца¹³.

Проходит около трех лет, и на представлении драмы К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году» происходит, на этот раз в Малом театре, демонстрация иного рода. Попечитель Московского учебного округа генерал В. И. Назимов доносил министру просвещения: «Во время представления этой драмы на московской сцене 14 декабря 1850 года был в театре большой шум. На все возгласы актера при порицании бояр раек кричал: «Правда, правда!» Особенно слова: *глас народа — глас божий* вызвали сильные рукоплескания и громогласное одобрение райка»¹⁴. Зрители отнюдь не были единодушны в этой демонстрации. Те же самые реплики, которые вызвали шумное одобрение райка, вызвали возмущение в креслах. «Мнимая русская аристократия и высшее дворянство, — писал отец автора пьесы С. Т. Аксаков Гоголю, — не знаю почему, изволили обидеться... Я имел счастье услышать, что про моего Константина говорили речи, какие я слышал про вас после «Ревизора» и «Мертвых душ», то есть: «В кандалы бы автора да в Сибирь!»¹⁵. Об этом расколе зрительного зала на представлении «Освобождение Москвы» свидетельствовал в своих воспоминаниях А. А. Григорьев: «Я помню... как народ понимал сердцем правду изображения, сочувствовал этой правде и выражал свое сочувствие и как публика шикала с парикмахерами Кузнецкого моста и блюстителями градского порядка. Все понял тут народ... Ничего не поняла тут публика...»¹⁶.

Борьба двух культур, которая в 30—40-е годы позволила Белинскому резко противопоставить Александринский и Малый театры и которая с наибольшей отчетливостью проявилась тогда в соперничестве «актера-аристократа» Каратыгина и «актера-плебея» Мочалова, — эта борьба не утихает, а, напротив, разгорается в последующие годы. Но линия борьбы проходит теперь не столько между театрами, сколько через каждый театр, деля зрительный зал и размежевая труппы, сближая актеров с одними авторами и отталкивая от других. В императорские театры, не только Москвы, но и Петербурга, созданные как цитадель господствующей идео-

логии, все больше и больше проникают элементы демократической культуры, определяя пафос искусства крупнейших мастеров сцены обеих столиц.

На умонастроениях многих актеров императорских театров сказались и их социальное происхождение, из народных низов, и их социальное положение, интеллигентов-разночинцев. Вместе с тем в определении общественных позиций актерства играли роль и иные факторы, отгораживающие актеров столичных театров от передовых идей времени, — привилегированное (по сравнению с провинциальным актерством) положение артиста императорской сцены, тесная зависимость от вкусов и благоволения начальства, сервильизм, поощряемый протекционистским режимом казенных театров, театральная монополия, не оставлявшая петербургскому или московскому актеру никакого выбора, если только он не решался сменить службу в столице на скитания по провинции. Невысокий, как правило, уровень общей культуры, богемный образ жизни, поглощенность узкоцеховыми интересами, премьерство, борьба за выигрышную роль, забота об успешном бенефисе и т. п. — все это зачастую не позволяло актеру отдаваться общественным интересам.

И все же сохранилось немало красноречивых свидетельств общественной активности актерства изучаемого времени.

Известно, что Щепкин был связан тесными дружескими узами со многими передовыми деятелями своего времени, такими, как Белинский, Герцен, Шевченко, Тургенев, Грановский. Герцен с благодарностью вспоминал о своей встрече с Щепкиным в эмиграции в 1853 году: «Я был совершенно одинок в толпе чужих и полужнакомых лиц... Русские в это время всего меньше ездили за границу и всего больше боялись меня... И первый русский, ехавший в Лондон, не боявшийся по-старому протянуть мне руку, был Михаил Семенович»¹⁷. Щепкин не разделял взглядов Герцена на необходимость революционной агитации в России, он придерживался более умеренных политических позиций; но уже одно то, что он, первый актер императорского театра, решился на встречу с политическим эмигрантом, рисует его гражданское мужество и общественный темперамент. Характерен в этом отношении и другой эпизод, происшедший несколькими годами позже. В 1857 году Щепкин обратился к директору императорских театров А. М. Гедеонову с жалобой на несправедливое удержание причитавшихся московским актерам наградных денег. Гедеонов отказался удовлетворить просьбу артистов и запретил Щепкину обжаловать его решение министру двора или тем паче самому царю. Тогда Щепкин пригрозил обнародовать этот инцидент в герценовском «Колоколе». Директор вспылил, но, убоявшись приведения этой угрозы в исполнение, вынужден был удовлетворить ходатайство артистов. В том же 1857 году московский генерал-губернатор А. А. Закревский доносил в секретном письме шефу жандармов В. А. Долгорукову: «Щепкин Михаил Семенович, актер. Желает переворотов и на все

готовый»¹⁸. Вполне вероятно, что испуганный губернатор преувеличил политический радикализм Щепкина, но показательна сама возможность такой характеристики, существен сам факт, что ветеран русской сцены был на подозрении у властей.

О том, что крупнейшие артисты принимали близко к сердцу политические вопросы, свидетельствует сохранившееся воспоминание очевидца о споре между С. В. Шумским и П. М. Садовским. Шумский доказывал, что неудачи России в Крымской войне в конечном счете послужат ей на пользу, позволив увидеть «воочью всю фальшь, все недостатки и неправильности государственной системы»¹⁹.

П. М. Садовский разделял в начале 50-х годов славянофильские увлечения Островского и входил вместе с драматургом в кружок «молодой редакции» «Москвитянина». Впоследствии к этому кружку примкнул и И. Ф. Горбунов.

Одно время не чужд был идеализации патриархального быта в духе славянофильства и А. Е. Мартынов. Позже, во второй половине 50-х годов, петербургский артист сближается с прогрессивной молодежью, группировавшейся вокруг сатирического журнала «Искра», который был в одном лагере с «Современником». Он дружит с И. Е. Чернышевым, молодым артистом Александринского театра и начинающим литератором, сотрудничавшим в «Искре». Поэт-искровец Г. Н. Жулев, также служивший некоторое время в труппе Александринского театра, был ближайшим другом Чернышева; перу Жулева принадлежит, в частности, сатирическая баллада «Литературные староверы», в которой зло осмеяны реакционные литераторы и театральные деятели. В одном из «староверов», о котором было сказано:

Куплетист он и актер,
В старенькой бекеше,
Остроумие протер
Он себе до плечи,

современники без труда узнавали артиста Александринского театра П. А. Каратыгина, известного водевильного автора²⁰.

Консервативные литературно-политические позиции Каратыгина особенно явственно сказались в его водевиле-памфлете «Натуральная школа» (1847), в котором высмеивались эстетические принципы нового реалистического направления, а его приверженцы изображались пошлыми циниками. Примерно на тех же позициях стоял и автор комедии «Школа натуральная» (1850) режиссер Александринского театра П. И. Куликов.

Быть может, самая ожесточенная за весь этот период истории театра битва идей разворачивается вокруг драматургии Островского. Эта битва, которая кипела на страницах журналов и в литературных кругах, с самого начала была борьбой за театр Островского. За то, быть или не быть этому театру; за то, каким быть этому театру. Естественно, что в эту борьбу уже с самого начала втягиваются люди театра.

Еще до того как пьесы Островского вошли в репертуар, в театральном мире у них появились не только восторженные поклонники, но и яростные хулители. Так, например, актер Малого театра, известный водевилист Д. Т. Ленский в письме Ф. А. Кони от 9 марта 1852 года возмущался по поводу «Бедной невесты»: «Дня три тому назад я прочел ее и, признаюсь: чуть-чуть мне дурно не сделалось!.. Что за люди! Что за язык!.. Разве только в кабаках да неблагопристойных домах так говорят и действуют!.. И наконец эта сволочь в чуйках, армяках и ситцевых юбках, которая толпится в дверях гостиной у невесты и отпускает извозчицкие острооты и прибаутки... Тьфу! Какая гадость!»²¹

Споры между горячими приверженцами и непримиримыми противниками драматургии Островского в актерском мире разгораются еще больше после первых постановок его пьес. Эти постановки определили круг актеров, особенно — идейно и творчески — близких Островскому: в Москве — П. М. Садовский, С. В. Васильев, Л. П. Никулина-Косицкая, Е. Н. Васильева, в Петербурге — А. Е. Мартынов, Ю. Н. Линская, А. М. Читау, Ф. А. Бурдин, И. Ф. Горбунов. Одновременно образовывается и актерская оппозиция «новому слову» Островского. В Александринском театре эту оппозицию возглавляют И. И. Сосницкий и П. А. Каратыгин.

Одним из свидетельств недоброжелательства к Островскому части петербургской труппы служит факт постановки на Александринской сцене в бенефис Марковецкого 17 октября 1856 года (то есть в самый разгар травли драматурга реакционными журналистами, обвинявшими Островского в том, что якобы пьесы его написаны в соавторстве с неким Д. А. Горевым-Тарасенковым) пасквильной комедии актера С. Брянцева «Заблуждение», в которой Островский был выведен под именем бесчестного литератора Васильевского. И. Ф. Горбунов с возмущением писал Островскому: «Были, разумеется, люди, которые порадовались этому пасквилю; вероятно, найдутся такие же и в Москве. (Пьеса идет в бенефис Живокини.)»²². В бенефис В. И. Живокини, состоявшийся 13 ноября 1856 года, эта пьеса, однако, не была показана; шли пьесы «Она преступница», «Парижская суэта» и «13-е ноября». Не был пасквиль Брянцева поставлен в Москве и позже, но сам факт, что его постановка предполагалась, подтверждает, что и в Малом театре у Островского было немало недоброжелателей.

Главой оппозиции Островскому в Малом театре мемуаристы, а вслед за ними и историки театра называли М. С. Щепкина; эта версия перешла и в советское театроведение. Ю. В. Соболев, например, так и называет одну из глав своей биографии Щепкина «В борьбе с Островским»²³. И даже после того, как В. А. Филиппов в специальной статье, носившей подзаголовок «Пересмотр традиционных взглядов»²⁴, убедительно доказал, тщательно проанализировав документы и сопоставив неоспоримые факты, несостоятельность ряда утверждений, вошедших с легкой руки мемуа-

ристов в обиход историков театра, версия о полнейшем неприятии Щепкиным драматургии Островского по-прежнему повторяется в театроведческой литературе. Хотя В. А. Филиппов несколько упростил достаточно сложную и противоречивую картину отношения Щепкина к драматургии Островского, можно считать доказанным, что последние годы творческой жизни Щепкина проходили не «в борьбе с Островским», а в честной и мужественной попытке корифея русской сцены постичь и освоить этот новый этап критического реализма, который он встретил с понятной настороженностью.

3

Формирование критического реализма в русском театре на новом историческом этапе его развития тесно связано со сдвигами, происходившими в ту пору в России во всех формах общественного сознания, начиная с философии и науки и кончая литературой и искусством.

Белинский, пройдя школу гегелевской диалектики и преодолев искус гегелевской апологии действительности, вырабатывает к концу жизни материалистический взгляд на мир. Герцен уже в 1845—1846 годах публикует в «Отечественных записках» свои «Письма об изучении природы», в которых вплотную подходит к диалектическому материализму. А в конце периода, в 1860 году, Чернышевский пишет работу «Антропологический принцип в философии», в которой, опираясь на учение Фейербаха и преодолевая метафизичность немецкого философа, сумел, по определению Ленина, «остаться на уровне цельного философского материализма»²⁵.

Выработка материалистического мировоззрения в значительной мере основывалась на новейших достижениях естествознания, в том числе и на успехах русской науки. Работы М. В. Остроградского в области математического анализа и теоретической механики, новые данные о вселенной, добытые В. Я. Струве в построенной по его проекту Пулковской обсерватории, вклад русских ученых Х. И. Пандера и К. Ф. Рулье в эволюционную биологию, достижения русской химической школы, возглавляемой Н. Н. Зининым, открытия Н. И. Пирогова в области медицины — все эти и многие другие успехи науки укрепляют позиции философского материализма. С началом промышленного переворота в России усиливаются связи науки с практической жизнью. По словам великого русского математика П. П. Чебышева, начало деятельности которого как раз приходится на эти годы, «сближение теории с практикой дает самые благотворные результаты, и не одна только практика от этого выигрывает: сами науки развиваются под влиянием ее, она открывает им новые предметы для исследования»²⁶.

Потребности общественной практики способствовали развитию не только естественных, но и гуманитарных наук. История, право,

политическая экономия, эстетика, испытывая разносторонние идеологические влияния и активно участвуя в борьбе идей, все больше проникаются духом анализа общественных явлений.

Дух анализа, пафос познания реальной жизни во всех ее социальных противоречиях определяют основное направление художественных исканий эпохи.

Раньше всего и сильнее всего это направление сказалось в художественной прозе, породив в середине 40-х годов так называемую «натуральную школу».

Название это, как известно, было придумано Фаддеем Булгариным с целью принизить нарождающуюся литературную школу. Но Белинский, идейный вождь молодой литературы, не стал отрекаться от этого наименования, он поднял перчатку, брошенную противником, и начертал эти два слова — «натуральная школа» — на своем литературном знамени. Пройдет не так много времени, терминология дифференцируется, слово «реализм» получит общее признание, и тогда термин «натурализм» будет обозначать примерно то же самое, что во времена Белинского пренебрежительно называли «дагеротипией», то есть механическим копированием действительности. Но тогда, в 40-е годы, выражение «натуральная школа» было подхвачено Белинским, ибо оно отвечало боевым задачам нового направления — надо было прежде всего утвердить верность «натуре», то есть верность действительности. Надо было утвердить *правду жизни* как высший критерий художественности произведения.

Новое направление вызревало быстро. В 1842 году был издан третий том Сочинений Гоголя, в который вошли его «Петербургские повести», и в их числе впервые публикуемая «Шинель», в 1845 году одна за другой выходят две части сборника «Физиология Петербурга», а в следующем году — альманах «Петербургский сборник», в которых новое направление заявило о себе новыми именами — Герцена, Некрасова, Достоевского, Тургенева, Григоровича, Панаева. В 1845 году в «Отечественных записках» публикуется роман Герцена «Кто виноват?», в 1847 году «Современник» начинает публиковать «Записки охотника» Тургенева, в том же году появляется первая повесть Щедрина, «Противоречие».

Начав с так называемых «физиологических очерков», «натуральная школа» не надолго задержалась на этом жанре и очень скоро поставила перед собой задачу куда более сложную, чем ознакомление читателей с бытом и нравами различных социальных сословий. Если сначала человек интересовал последователей «натуральной школы» лишь как типичный представитель той или иной среды (о чем свидетельствовали уже сами заголовки: «Чиновник» Некрасова, «Помещик» Тургенева, «Петербургские шарманщики» Григоровича, «Петербургский дворник» Даля, «Петербургский фельетонист» Панаева и т. д.), то вскоре их заинтересует сама личность человеческая, судьба человека в обществе (что опять-таки найдет отражение в заглавиях: «Бедные люди» Досто-

евского, «Антон Горемыка» Григоровича, «Запутанное дело» Щедрина и т. д.). Уже в «Петербургском сборнике» 1846 года молодая «натуральная школа» громко заявила гуманистическую тему судьбы «бедных людей» в крепостническом обществе как главную тему своего творчества.

«Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Это выражение Достоевского обычно истолковывается — и вполне справедливо — как признание кровной связи «натуральной школы» 40-х годов и русской литературы критического реализма с гоголевской традицией. Гоголь, по словам Белинского, «первый навел всех (и в этом его заслуга, которой подобной уже никому более не оказать) на эти забытые существования»; в этом смысле критик и называл Гоголя «отцом по творчеству» писателей «натуральной школы», подчеркивая: «Тут нет никакого даже намека на подражательность: сын, живя своею собственною жизнью и мыслию, тем не менее все-таки обязан своим существованием отцу»²⁷.

Но следовало бы обратить внимание и на другую сторону дела: проложив своим Акакием Акакиевичем дорогу к «забытым существованиям» для целой литературной школы, сам Гоголь не пошел по пути, открытому им в «Шинели». Главный пафос гоголевского творчества и до «Шинели» и после нее состоял не в непосредственной защите «забытых существований», а в гневном и горестном обличении порочности, пошлости, внутренней несостоятельности, гнилостности крепостнического общества. Белинский в свое время говорил о «Ревизоре», что «из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека»²⁸.

Сам Гоголь писал в «Предуведомлении для тех, которые пожела-ли бы сыграть как следует «Ревизора», что городничий, который «более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки», «стал притеснителем», хотя «злобного желанья притеснять в нем нет»: «Просто он позабыл, что это в тягость другому и что от этого трещит у иного спина», «в нем очерствело и огрубело чуть слышать положение и страданье другого»²⁹. Городничий позабыл, что «от этого трещит у иного спина». Автор «Ревизора», разумеется, об этом не позабыл, в нем, конечно же, не очерствело и не огрубело «чуть слышать положение и страданье другого». Но этот «другой» лишь подразумевался в «Ревизоре», ему не нашлось места в художественной системе гоголевской сатирической комедии. В «натуральной школе» именно этот «другой» становится главным действующим лицом; его «положение и страданье» определяют идейный пафос и художественные принципы нового художественного направления.

К концу 40-х годов «натуральная школа» завоевывает прочные позиции в больших и малых жанрах прозы и оказывает мощное влияние на развитие смежных искусств. В 1846 году П. А. Федотов пишет своего знаменитого «Свежего кавалера», а два года спустя — еще более прославившееся «Сватовство майора». Любопытно признание художника: «Моего труда в мастерской только десятая

доля; основная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, следя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать»³⁰. По этому пути вслед за Федотовым пойдут такие мастера искусства живописи, как А. А. Попов, А. Ф. Чернышев, А. М. Волков. Принципы «натуральной школы» определяют тематику и стиль рисунков таких видных графиков, как И. С. Щедровский, Л. М. Шмельков, П. М. Боклевский. Сказалось воздействие «натуральной школы» и на музыку, в частности на сюжетах и интонациях городского романа, на творчестве А. С. Даргомыжского, которого М. П. Мусоргский назвал великим учителем музыкальной правды.

В том, что «натуральная школа» утвердилась прежде всего в эпических жанрах, нет ничего странного. Убедительное объяснение этому мы находим в статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «В картинах поэта должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями,— самый удобный род поэзии. На его долю преимущественно досталось изображение картин общественности, поэтический анализ общественной жизни»³¹.

Не случайно торжество реализма в европейской литературе прошлого столетия было прежде всего торжеством романа. Стендаль, Бальзак и Флобер во Франции, Диккенс и Теккерей в Англии, Тургенев, Достоевский и Толстой в России утвердили роман как наиболее современную и эффективную форму эстетического освоения действительности.

Казалось, только роману, этому эпосу XIX века, под силу воплотить небывало усложнившийся пестрый переплет социальных, имущественных и семейных связей, извлечь эстетический эквивалент из прозы буржуазных отношений, найти своего героя в безгеройной буржуазной действительности.

По мере того как обнаруживалось, что буржуазное общество не в состоянии реализовать им же выдвинутый идеал свободы личности; по мере того как самообман превращался в обман, а обман этот все меньше мог кого бы то ни было обмануть; по мере того как личность человеческую, едва расковавшуюся от феодальных цепей, связывают все крепче по рукам и ногам путы социальнических отношений, драма начинает переживать жесточайший кризис. Объективная основа этого кризиса состоит в обезличивании личности в процессе капиталистического производства, в капитуляции «действующих лиц» перед обстоятельствами.

Возникает новая ситуация, лишенная, казалось бы, зерна, из которого может вырасти драма. Теоретическое обоснование этой ситуации мы находим в гегелевских «Лекциях по эстетике». Касаясь «прочно установившихся несправедливостей», Гегель признает, что «с одной стороны, совершенно справедлив взгляд, что человек, следуя голосу своей внутренней свободы, возмущающейся

против такой помехи, считает ее устранимой и познает себя свободным от нее. Борьба против нее представляется поэтому абсолютным правом человека, страдающего от нее. Но поскольку благодаря могуществу существующих условий такого рода преграды делаются непреодолимыми и упрочиваются до того, что становятся необходимостью, против которой ничего не поделаешь, то из этой борьбы может получиться несчастная и фальшивая в самой себе ситуация. Ибо необходимому разумный человек должен покоряться, поскольку он не обладает силой заставить его склониться перед ним, то есть он не должен реагировать против него, а должен спокойно переносить его; он должен отказаться от того интереса, той потребности, которые в силу наличия этой преграды все равно не осуществляются, и, таким образом, переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения»³².

Гегелевский «разумный человек», который готов заранее «отказаться от того интереса, той потребности, которые... все равно не осуществляются», который гордится своей готовностью «перенести непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения», разумеется, не может стать героем драмы. Этот «разумный человек» есть не что иное, как филистер, складывающий оружие прежде, чем вступает в борьбу.

Рассуждения Гегеля могут показаться тем убедительнее, что попытки поставить в центр драмы героическую личность, безрассудно вступающую в борьбу с «необходимостью, против которой ничего не поделаешь», в буржуазном XIX веке приводят к засилью мелодрамы, в основе которой всегда лежит действительно «несчастная и фальшивая в самой себе ситуация».

Итак, дилемма, казалось бы, такова: либо благоразумный филистер, который отказывается от борьбы и уже по одному этому не может стать драматическим героем, либо беспочвенный протестант, который не согласует свои поступки с реальной действительностью и уже по одному этому может стать лишь героем мелодраматическим.

В этой ситуации, обрисованной здесь, естественно, в самой общей форме, Островский сумел воссоединить драму и жизнь, открыв тем самым новые пути перед драматической литературой.

Глубокое теоретическое обоснование драмы нового типа дал в одной из своих статей Салтыков-Щедрин: «Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою. Есть требования и действия, которые сами по себе не идут вразрез ни указаниям здравого рассудка, ни общим законам человеческой природы, но которые тем не менее, вследствие известных условий общественного развития, признаются незаконными. Сила естественная и (с точки зрения

драматурга) разумная, но вследствие разных причин поправная и непризнанная, представляется в борьбе с силой искусственной и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение»³³. Хотя статья Щедрина написана по поводу «Горькой судьбины» Писемского, выводы его, без сомнения, базируются на творческом опыте Островского, на открытом им новом типе драмы: статья написана в 1863 году, уже после «Грозы».

Эстетический идеал эпохи вырабатывается в тесном взаимодействии художественного опыта и теоретической мысли. Связь и преемственность творческих принципов и эстетических идей 40—50-х годов не подлежит сомнению.

Белинский, обобщив опыт Гоголя и его последователей, образовавших «натуральную школу», создает целостную эстетическую теорию критического реализма и оказывает несомненное влияние на формирование художественных принципов молодого Островского, творчество которого знаменует новый этап в сближении драмы с жизнью³⁴. Добролюбов, ученик Чернышевского, развивавшего идеи Белинского применительно к новым историческим условиям, в свою очередь теоретически обобщает открытый Островским новый тип реалистической драмы — «пьесы жизни». Тем самым он оказывает воздействие не только на дальнейшее творчество самого Островского, помогая писателю утвердиться в верном взгляде на действительность и задачи искусства, но и на весь ход развития русской драматургии и театра.

Сыграв столь важную роль в истории театра, Добролюбов, однако, не может быть назван театральным критиком в точном смысле этого слова, — о театре собственно, о спектаклях, об актерском исполнении он, как и Чернышевский, почти не писал.

В новый период истории театра театральная критика не имела такого выдающегося лидера, каким был Белинский для периода предшествовавшего. Правда, вплоть до своей смерти Белинский продолжал активную критическую деятельность, но театра, актерского искусства он фактически уже не касается. В знаменитой статье «Александринский театр», появившейся в самом начале 1845 года, Белинский напишет: «Иду себе, присяжный рецензент, в храм драматического искусства, давно уже переставший для меня быть храмом»³⁵. Это была последняя статья великого критика о театре, если не считать некролога Мочалову, написанного им в 1848 году. С середины 40-х годов Белинский, увы, перестал быть «присяжным рецензентом».

Время от времени по тем или иным вопросам театрального искусства будут высказываться Герцен, Некрасов, Тургенев, Щедрин, но это лишь эпизодические, хотя и крайне важные выступления.

Чернышевский начнет печататься в «Современнике» только в 1853 году, первая статья Добролюбова появится в этом журнале в

1856 году, но оба критика, как уже было сказано, уделяя внимание драматургии, самого театра почти не касались. Театральные обзоры «Современника» ведет главным образом Новый поэт — И. И. Панаев, даровитый журналист, обладавший художественным чутьем, но ни по глубине суждений, ни по четкости идейно-художественных позиций не идущий в сравнение с корифеями литературной критики, стоявшими во главе «Современника».

Зная, выпавшее из рук «неистового Виссариона», не в силах поднять даже соединенными усилиями так называемый «беспечный триумвират» критиков — П. В. Анненков, В. П. Боткин, А. В. Дружинин. По справедливому замечанию Чернышевского (в письме к Тургеневу), «они были хороши, пока их держал в ежовых рукавицах Белинский, — умны, пока он набивал им головы своими мыслями. Теперь они выдохлись... Ум этих людей, быть может, очень грациозен и тонок, но он слишком мелок»³⁶. Будучи либералами, они, как и положено либералам, в годы реакции стремительно «правеют», а в годы революционной ситуации смертельно пугаются крестьянской революции. В оценке театральных явлений они, как правило, стоят на эстетических позициях «чистого искусства».

Другая весьма влиятельная группа театральных критиков сосредоточивается в первой половине 50-х годов вокруг так называемой «молодой редакции» «Москвитянина», которую одно время возглавлял Островский, — А. А. Григорьев, Е. Н. Эдельсон, Б. Н. Алмазов, Т. И. Филиппов. Позиции «молодой редакции», склонной к идеализации патриархальных форм русской жизни в духе славянофильства, при всей их сбивчивости и противоречивости можно охарактеризовать как одну из разновидностей буржуазного либерализма.

Самым значительным и талантливым театральным критиком, связанным с этой группой, был, без сомнения, Григорьев.

Чернышевский, принципиально и резко оспаривавший, как и Добролюбов, идейно-эстетические позиции Григорьева, отдавал должное искренности и уму этого незаурядного критика. Так, он писал в «Очерках гоголевского периода русской литературы», что «в самых странных тирадах» Григорьева «виден ум живой, энергический и искреннее, горячее увлечение тем, что представляется ему истиною»³⁷. Важно подчеркнуть, что в воззрениях Григорьева, поначалу поддерживавшего славянофильские иллюзии Островского, была известная эволюция, как была эволюция и в творчестве самого Островского. Григорьев не остался глух к статьям Добролюбова о «Темном царстве», и само это добролюбовское выражение — «темное царство» — все чаще и чаще встречается в его статьях. «Темное царство самодурства, — признает он в 1861 году, — и все, чем оно проявляется в русской жизни, со всем своим комизмом и раздирающим душу трагизмом вылилось в высокопоэтических формах произведений Островского»³⁸.

Последние свои статьи Григорьев подписывал псевдонимом Не-

нужный человек. В принятии такого псевдонима есть горькое осознание своей неспособности шагать в ногу со временем, принять и проповедовать передовые для своей эпохи идеи. Но он нашел в себе достаточно мужества и честности отдать должное живым и деятельным силам эпохи. Именно поэтому история театра не признает «ненужным человеком» Аполлона Григорьева, талантливое и искреннее театральное критика, страстного пропагандиста театра Островского, яростно боровшегося со сценической рутинной за торжество реалистических принципов актерского искусства, оставившего прекрасные страницы, посвященные творчеству Мочалова и Щепкина, Прова Садовского и Павла Васильева, Мартынова и Линской.

В изучаемый период на театральные явления довольно регулярно откликаются литературные журналы и общественно-политические газеты, число которых во второй половине 50-х годов заметно возрастает. В «Северной пчеле», которая перестает быть единственной газетой, имеющей право суждения об императорских театрах, по-прежнему печатают театральные рецензии Ф. В. Булгарин, Р. М. Зотов, В. С. Межевич, но их писания, направленные против нового реалистического демократического направления в театральном искусстве, уже не принимаются всерьез.

Журнал «Репертуар и Пантеон»³⁹, образовавшийся в результате слияния в 1842 году двух театральных журналов — «Репертуар русского театра» и «Пантеон русского и всех европейских театров», — выходит вплоть до 1856 года, перейдя в 1847 году из рук Булгарина и Межевича в руки известного журналиста и водевилиста Ф. А. Кони. Не обладая особой глубиной суждений, не поднимаясь до эстетических воззрений революционно-демократической критики, Кони как редактор и театральный критик вместе с тем весьма последовательно поддерживает реалистическое направление в искусстве, пропагандируя на страницах своего журнала драматургию Гоголя, Тургенева, Островского и творчество актеров-реалистов.

После закрытия «Репертуара и Пантеона» единственным театральным журналом остается «Музыкальный и театральный вестник»⁴⁰, выходящий с 1856 по 1860 год под редакцией М. Я. Раппопорта (при активном участии П. М. Шпилевского), а в 1861 году — под редакцией Григорьева.

В конце периода, таким образом, издание специальных театральных журналов прерывается, возобновившись лишь в 1864 году, с выходом в свет «Русской сцены».

Крупные перемены, происшедшие на сцене, неразрывно связаны с существенными изменениями в зрительном зале. Меняется социальный состав публики, меняются ее эстетические потребности, ее вкусы, ее критерии, ее кумиры. Процесс постепенной демо-

кратизации зрительного зала, начавшийся уже давно и шедший непрерывно на протяжении всей первой половины XIX века, к середине столетия ускоряется и начинает оказывать всестороннее воздействие на театральное искусство.

«Лет 40—50 назад, — свидетельствовал Островский в 1881 году, — в Москве была публика преимущественно дворянская... В сороковых и пятидесятых годах патриархальные порядки в купечестве, со смертью стариков — собирателей капиталов, стали исчезать. Дети и внуки их всей душой пожелали вкусить плодов цивилизации...»⁴¹.

Непрерывный рост городского населения расширяет резервы, из которых пополняется театральная публика. К середине XIX века население Петербурга и Москвы по сравнению с началом века выросло более чем вдвое. В 1852 году в Москве насчитывается 336 тысяч жителей, в Петербурге — 532 тысячи. Важно отметить при этом, что прирост населения происходит не за счет увеличения рождаемости (смертность в столицах превышала рождаемость примерно в полтора — два раза), а за счет притока жителей со стороны, главным образом из деревень. К 1852 году крестьянство в Москве составляет около 80% общего числа населения города, каким оно было в конце XVIII века. К середине XIX века $\frac{4}{5}$ московской «гостиной сотни» составляли новопришельцы, вытеснившие потомственное купечество. Процент купцов, мещан, ремесленников и разночинцев в общем составе населения обеих столиц почти удваивается. Отметим, что в служилом Петербурге разночинцев было в два с половиной раза больше, чем в Москве; в Петербурге было больше купцов первой и второй гильдии, в Москве же преобладали купцы третьей гильдии⁴².

Зрительный зал описываемой поры был своего рода отражением пестрого состава городского населения обеих столиц. Правда, Белинский именно в пестроте зрительного зала видит отличие московской публики от петербургской, утверждая, что в публике Александринского театра «нет разнородных сословий — она вся составлена из служащего народа известного разряда»⁴³. Это утверждение, однако, не следует понимать слишком буквально; критик, разумеется, имеет в виду не «всю» публику, а лишь преобладающую и наиболее характерную часть петербургских зрителей.

Весьма дифференцированное описание «топографии» зрительного зала Александринского театра 40-х годов было опубликовано, например, в журнале «Репертуар и Пантеон» почти одновременно с появлением цитированной статьи Белинского⁴⁴. В первом ряду кресел обычно восседали, по словам автора, театралы, во втором и третьем — посетители «высшего круга», а также те из театралов, которым не досталось билетов в первом ряду. С четвертого и до тринадцатого ряда — «густая масса лиц разных родов, племен, наречий»; здесь «господствовало чиновничье сословие», мелкие чиновники занимали «места за креслами». Постоянную публику име-

ли и ложи. В исключительные представления, когда театр привлекал к себе особое внимание, в ложах первого яруса и в бельэтаже помещался «высший круг» (по праздникам эти места занимали провинциалы, обычно размещавшиеся в бенуаре). В ложах второго яруса размещались чиновничьи и купеческие семьи. Третий ярус и балкон занимали «служащие разных ведомств», а галерея четвертого яруса посещалась, как иронически выражается автор, «лакеями высшего тона и горничными лучшего круга». Картина, как видим, достаточно пестрая.

Подтверждение пестроты социального состава петербургской публики мы найдем и в фельетоне Н. А. Некрасова «Выдержка из записок старого театрал», опубликованном с подзаголовком «Материалы для физиологии Александринского театра» в «Литературной газете» за подписью Ник. Нек. в 1845 году.

«Русская театральная публика в ту пору, когда я пустился в театральство, — сразу же подчеркивает Некрасов, — разделялась на две публики... Первая — большею частью образованная, непременно приличная... Вторая — шумная, многочисленная, нестройная — посещала театр ради того, чтоб пошуметь и похлопать. В состав ее входило так много разнородных элементов разноплеменного петербургского народонаселения, что подвести ее под общий уровень, уловить в ней общий определенный характер едва ли было возможно». Далее автор фельетона называет «толпу юношей, только что выпущенных из школы», «доброе, смиренномудренное и довольного собою чиновника, вечно занятого службою», который оказался здесь только потому, что «жена и дочь объявляют решительно, что он должен везти их в театр»; «купеческое семейство, состоящее по крайней мере из девяти человек». «Наконец, — продолжает «старый театрал», — поднимите голову и обратите внимание на раек, набитый сверху донизу, где головы торчат как капустные кочны. Боже милостивый! 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, занимающегося хождением по частным делам, красная, расплывшаяся от жира, мокрая от пота голова толстой кухмистерши, которую часто встречаете вы на Невском проспекте; рядом с ней физиономия отставного солдата... Боже милостивый, сколько голов и сколько, без всякого сомнения, умов!»⁴⁵.

Процесс демократизации зрительного зала привел постепенно к тому, что «две публики», о которых упоминает Некрасов, «никогда между собою не встречались». Первая, «приличная», стала предпочитать Михайловский театр, где давала спектакли французская труппа, в Александринском же театре «широко и свободно разгуливала вторая»⁴⁶.

Белинский вскоре же после переезда в Петербург в одной из первых своих статей об Александринском театре подчеркивает, что «публика Михайловского театра — это совсем другой мир».

«В Михайловском театре, — добавляет критик, — нет райка — важное обстоятельство!»⁴⁷

В первые годы после открытия Александринского театра (1832) высший петербургский свет вслед за царем весьма исправно посещает спектакли русского театра, но в 40-х годах это уже считается дурным тоном, *comme il ne faut pas*. Те же из «порядочных людей», которые, любя русское театральное искусство, продолжали посещать Александринский театр, старались, по свидетельству современника, скрыть это от людей своего круга. «Выходило, однако, так, — вспоминает В. А. Панаев, — что знакомые между собой люди, скрывавшие друг от друга свои посещения Александринки, вдруг встречались там, и тогда сваливали свое посещение на детей или на какую-нибудь случайность, не упуская при этом отзываться в обществе об Александринке или с иронией, или с пренебрежением»⁴⁸.

Это пренебрежительное отношение «светской черни» к русскому драматическому театру выразительно запечатлено, между прочим, в водевиле П. А. Каратыгина «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони»:

Анохин. Ты не видел Каратыгина в Гамлете?

Ольгин. Нет.

Анохин. И в Лире тоже?

Ольгин. Нет, *mon cher*, я не езжу в комедию: это дурной тон — ведь это меццанский театр, мой друг.

«Своя» публика была не только у каждого театра; разные представления в одном и том же театре собирали разную публику. Воскресная публика отличалась, например, от публики, посещавшей театр в будни; бенефисы посещал один контингент зрителей, повторные представления — другой. Белинский утверждал, что «московскую публику можно разделить на три разряда... во-первых, на воскресную... которая всем довольна, всему громко хлопает»; «потом публику бенефисную, для которой бенефис — праздник и которая уж непременно вызывает бенефицианта»; «наконец, публику, преимущественно собирающуюся на повторение бенефисных пьес, если бенефис имел блестящий успех, и вообще посещающую пьесы только по выбору»⁴⁹.

«Бенефисная публика» и в Петербурге была самой разношерстной. Зрители светского круга именно поэтому предпочитали рядовые спектакли. Николай Полевой пишет своему брату, что он не полагается на мнение бенефисной публики, ибо на бенефисе преобладают «бородки» (так называли тогда купцов), и с удовлетворением сообщает о повторном представлении своей пьесы: «В креслах знатоки, в белъэтаже *beau-monde*, в первом ярусе почти ни одной бородки»⁵⁰.

«Воскресная публика», как правило, случайная, в большинстве состоящая из приезжих; тут немало людей, впервые попавших в театр, и далеко не все пойдут туда во второй раз. Но это резерв,

из которого вербуются постоянные посетители театральных представлений.

Постепенно не только меняется состав зрительного зала, но и нарушается традиционное размещение в зале различных слоев публики. «Бородки» уже нередко занимают ложи не только второго, но и первого яруса. Иные «бородки» побойчее претендуют даже на первые ряды кресел. В «сценах» Островского «Утро молодого человека» (1850) проходимец Лисавский приводит весьма характерный в этом отношении «куплетец» из написанного им самим водевиля:

Хоть он в рядах торгует плохо,
А лезет в кресла в первый ряд...

Когда-то, в начале века, публика этого рода толпилась вместе с простонародьем в партере, занимая так называемые «места за креслами». В петербургском Малом театре (еще до открытия Александринской сцены) было, например, всего шесть рядов кресел, а в партер набивалось до тысячи человек, стоя смотревших представление. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, в те годы лишь «самая малая часть публики принадлежала к среднему состоянию, остальное было ближе к простонародью, даже к черни»⁵¹. Со временем «места за креслами» заполняются новыми рядами кресел, в которых по-хозяйски рассаживается публика, принадлежащая к «среднему состоянию»; простонародье же оттесняется в верхние ярусы. Не случайно, надо полагать, уже в 1819 году ложи петербургского Малого театра были переделаны в галерею на 180 мест. Новый зритель диктовал, как видим, новую планировку зрительного зала, хотя она сохраняет и еще надолго сохранит свой сословный характер.

«В народе, начинающем цивилизоваться,— отмечал Островский,— публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями. В первом поколении богачи, вышедшие из простонародья, еще держатся патриархальных нравов, второе поколение — уж публика»⁵².

Изменения, происходящие в зрительном зале, определяются, однако, не только тем, что к театру впервые приобщаются новые, все более широкие слои городского населения — средней и мелкой буржуазии, разночинной интеллигенции и «простонародья». Не менее важно, что эти новички в театре постепенно становятся все более и более искушенными зрителями.

В очерке «Раек», опубликованном в «Отечественных записках»⁵³, отмечается, что «зрители в райке не вели никаких посторонних разговоров, не относящихся до театра». Автор очерка провозглашает над неискушенностью зрителей, разделявших спектакль на «разговор», за которым, по их мнению, не стоило следить, и собственно «игру», которая привлекала всеобщее внимание. Но и среди «райских душ» (выражение Белинского) есть уже своего рода «театралы». Если одни «праведники» даже и после четвер-

того акта не знают, «как прозывается приставление», то некий лакей, выведенный автором очерка, уже знает, что надо говорить не «приставление», а «пьеса», что на сцене идет «Смерть Ляпунова» и что это «драма». Он в третий раз уже смотрит эту пьесу и для него, как он выражается, «дело все понятное». Правда, когда автор очерка просит лакея рассказать сюжет пьесы, выясняется, что «он слепил из услышанных им в райке кусков драмы — драму совершенно новую», но можно не сомневаться, что зрительский опыт раньше или позже научит его разбираться в увиденном. Даже персонаж, именуемый в очерке «валенковые сапоги», тот самый, который еще называет драму «приставлением», тоже становится театральным завсегдаем: «В будний день не удастся, ну, а в праздник, как выберется свободное время, уж и пойдешь в театр». Тут важно, что театр постепенно становится *потребностью* новой публики.

Процесс этот совершался медленно, и издержки его были весьма значительны. Необходимость приравниваться к неискушенной публике, только еще втягивавшейся в орбиту театральных интересов, отнюдь не способствует утверждению высокого уровня сценического искусства. «Тому, кто не бывал в театре, — замечает Некрасов в уже цитировавшемся фельетоне, — все кажется смешно и ново». Эта «невзыскательность не развившегося еще вкуса»⁵⁴ не может не отразиться на падении взыскательности актеров к собственному творчеству. Артистам приходится прибегать к форсированной игре, чтобы овладеть вниманием зрительного зала, не привыкшего к восприятию театрального зрелища, с тем, чтобы прервать «разговоры, смех, кашлянье, сморканье и проч.»⁵⁵.

Неизбежно возникает конфликт между немногими знатоками-театралами и широкой публикой, только еще приобщавшейся к искусству. Наступает, по верному замечанию исследователя, «момент, когда нравиться театралам значит наводить скуку на публику, получать аплодисменты публики значит возбуждать неудовольствие театралов»⁵⁶. Театрал старого закала, «почетный гражданин кулис», по известному пушкинскому выражению, как бы в знак протеста перестает посещать первые представления, уступая поле боя бенефисной публике, среди которой преобладают «бородки» и «простонародье» и о которой Белинский в 1844 году писал: «*Бенефисная публика* не похожа ни на какую другую... она всегда была, есть и будет одна и та же»⁵⁷. Наблюдение Белинского подтверждается тем, что театр был вынужден в ту пору, как и в более позднюю, очень часто обновлять свой репертуар: премьера следует за премьерой, бенефис за бенефисом. Бенефисная публика, «всегда одна и та же», властно требует все новых и новых театральных впечатлений. Но если она «всегда одна и та же», не означает ли это, что она становится с каждым разом все более и более компетентной в искусстве театра? Не удивительно, что эта публика выделяет из своей среды собственных театральных завсегдаев и знатоков, приходящих на смену «театралам», которых

так ядовито осмеял художник Тимм в серии карикатур «Петербургский театрал».

Среди театралов нового толка особо заметную и активную роль начинает играть разночинная интеллигенция. По словам Островского, «в конце сороковых годов... студенты составляли довольно значительную часть публики. Это была своего рода публика, которая тонко ценила и горячо поощряла изящное». Свидетельство Островского тем более ценно, что сам он принадлежал к студенчеству 40-х годов, безоглядно увлекавшемуся театром: «Приходить в восторженное состояние весьма свойственно юношам, — такое состояние можно пазвать нормальным для известного возраста»⁵⁸.

Наиболее активные из любителей театра, поставляемых разночинной интеллигенцией, не только ходят в театр, не только восторгаются и негодуют в театре, но и пишут о театре, что приводит в раздражение театральных староверов, вроде известного водевилиста Д. Т. Ленского.

И кто же рецензент
И драмы и артистов!
Какой-нибудь студент,
Педант из гегелистов! —

поется в одном из куплетов его водевиля «В людях ангел — не жена! Дома с мужем сатана!».

Демократическая публика составляет не только все большую, но и все более активную часть зрительного зала. Человек, впервые попавший в театр, чувствует себя неуверенно, ведет себя тихо и скромно. Но очень скоро он начинает ощущать себя полноправным членом того форума, который представляет собой зрительный зал. Ощущение зрителем своего права на выражение собственного мнения тем более не пьянит его, что за стенами театра он чаще всего никаких прав не имеет. «У нас театр есть единственное место под крышей, где люди всех сословий могут видеть друг друга без доклада и поисков. Здесь лакей может сидеть в присутствии своего барина, замодавец может дотиснуться до своего должника, мелкий чиновник может видеть улыбку на устах своего начальника»⁵⁹.

Мастеровой, купивший билет в раек за свой трудовой кровный гривенник, ощущает себя столь же полноправным зрителем, как и важный господин, заплативший за свое место в креслах несколько рублей ассигнациями, а то и серебром. Лакей, получивший за гривенник право сидеть в присутствии своего барина, не станет оглядываться на барина, выражая свое одобрение или неодобрение представлению. Мелкий чиновник, аплодируя или шикая, не станет сверяться с улыбкой на устах своего начальника. По самой своей природе театр уравнивает зрителей: здесь каждый имеет один голос и одну пару ладоней.

К тому же «райские души» не находят нужным из приличия сдерживать свои чувства и в этом отношении пользуются известным преимуществом в сравнении с «благовоспитанной» публикой

кресел и лож. «В ложе 1-го яруса из приличия... нельзя обнаружить ощущения, производимого в душе пиесою или игрою актера, а блаженные посетители райка, восхищенные каждым воплем актера, каждым сильным его движением, топаньем, размахиванием рук и паденьем на землю, громогласно изъявляют свою радость и награждают деятельного артиста рукоплесканием и вызовом на сцену»⁶⁰. Зрители кресел и лож могут быть недовольны неблаговоспитанностью «верхней» публики, но ничего не могут с этим поделать. Театр же не может себе позволить не считаться с этой наиболее активной частью зрительного зала.

К середине 40-х годов возникает, таким образом, противоречивая ситуация. Театр, успев к этому времени сформировать вкусы своей публики, сам попадает в зависимость от этих вкусов. Это не может не сдерживать развития театрального искусства: «Ни драматический писатель, ни актер,— по словам Белинского,— если они люди сметливые, не рискуют попасться впросак; один пишет, другой играет всегда наверняка, зная, чем угодить своей публике». С другой стороны, «чтоб театр шел вперед, изменялся, необходима публика требовательная, капризная, которая бы хотела не новых названий, а новых пьес, которой бы наскучило одно и то же и которую бы уважали и актеры и авторы». Где же выход из этого противоречия? Белинский видел выход в том, что «вкус... публики может и даже необходимо должен со временем измениться»⁶¹. Это предвидение Белинского, высказанное им в 1845 году, оказалось пророческим. Изменение вкуса, а значит, и требований публики явится одной из важнейших причин того «благодетельного перелома», который произойдет в театре в течение этого периода.

Громадный успех первых комедий Островского на московской и на петербургской сценах свидетельствовал о том, что у нового зрителя созрели новые эстетические потребности, на которые и ответили «пьесы жизни» Островского.

Отношение нового зрителя к «новому слову» Островского превосходно выразил учитель словесности, о котором рассказывает в своих воспоминаниях И. Ф. Горбунов. «Шире дорогу! — воскликнул он после премьеры «Бедность не порок». — Правда по сцене идет... Это — конец сценическим пейзазам, конец Кукольникову. Воплощенная правда выступила на сцену»⁶².

5

Не следует упускать из виду, что развитие демократических и реалистических тенденций в русском театральном искусстве этой поры осуществлялось в крайне неблагоприятных условиях диктатуры господствующей самодержавно-крепостнической идеологии. В театральной сфере эта диктатура нашла наиболее полное и законченное организационное выражение в бюрократически-протекционистском режиме императорских театров. Абсолютный монарший произвол, неусыпный жандармский присмотр, жесточайший

цензурный контроль, полнейшее чиновничье засилье, совершеннейшее юридическое бесправие и унижительная материальная зависимость актеров — таковы характернейшие черты этого режима.

Если в провинции в этот период организационные формы театра, при всех ограничениях и стеснениях, неизбежных в самодержавно-полицейском государстве, постепенно приходят в соответствие с принципами свободного буржуазного предпринимательства и театр коммерческий окончательно вытесняет театр крепостной, то в Петербурге и Москве монополия императорских театров на протяжении периода не только сохраняется, но и усиливается.

Не случайно именно в этот период у властей возникает необходимость законодательно закрепить монопольное положение императорских театров: это было ответом на участвовавшие попытки обойти исключительные права императорских театров и расширить базу театрального искусства в столицах.

7 марта 1854 года публикуются «высочайше утвержденные» «Правила о публичных маскарадах, концертах, балах с лотереями и других увеселениях в столицах». Эти «Правила» устанавливали, что «право давать публичные маскарады и концерты принадлежит исключительно дирекции императорских театров». Отныне «представления в концертах драматическими артистами театральных пьес или сцен из оных, хотя бы и не в костюмах, а равно и само чтение их, воспрещаются».

В следующем, 1855 году особым указом дирекция императорских театров получает право контролировать «простонародные забавы» в Петербурге и Москве. С этих пор монополия юридически распространяется также на организацию и устройство балаганных представлений.

Со смертью Николая I и воцарением Александра II положение не изменяется, хотя содержание театров в условиях монополии приносит казне все большие убытки, уже одним этим сигнализируя о неблагополучии и необходимости изменения принятой системы. (Следует отметить, что расходы на содержание русской труппы составляли, как и прежде, лишь незначительную часть ассигнований императорским театрам. Так, например, в 1848 году на содержание русского драматического театра в Петербурге было отпущено 72 300 рублей, тогда как итальянская опера получила 181 518 рублей, а французский театр — 119 000 рублей⁶³.)

В 1856 году создается специальный комитет под председательством министра двора графа В. Ф. Адлерберга, которому надлежало представить «на высочайшее усмотрение» суждение «о мерах к отвращению дефицитов императорских театров». Комитет подал Александру II доклад, в котором главная причина дефицита усматривалась в том, что «исключительное заведование всеми столичными театрами находится у нас в руках правительства», и указывалось на необходимость «допущения частных театров».

Одновременно с официальным докладом комитета Адлерберг подал царю секретную записку, в которой обосновал точку зрения

прямо противоположную. Он настаивал на том, что «источником пособия должно быть государственное казначейство, в том именно уважении, что театры по своей политической цели есть учреждения государственные и, доставляя удовольствие не одним жителям столиц, но и всем приезжающим в оные изнутри государства и иностранцам, отвлекают их от иных способов развлечения, от карточной игры, лишнего толков и сходбищ, могущих обратиться во вредные для правительства сборища». Министр двора обращает внимание царя на опасные последствия, которые могут произойти «от дарования в настоящее время частной предприимчивости полной свободы заводить в столицах национальные театры всякого рода и для всех сословий». Частные театры, по мнению автора записки, станут «кафедрами», с которых лица, «желающие переворота, найдут средство действовать на все сословия сильно и скоро, и паче на простой народ». Резолюция Александра II гласила: «Частных театров в столицах не заводить»⁶⁴.

Когда в начале XIX века принимались меры по установлению монополии императорских театров, то выдвигались, по крайней мере официально, соображения главным образом экономические: избавив казенные театры от конкуренции, рассчитывали укрепить их финансовое положение. В условиях, когда круг театралных зрителей был еще весьма узок, соображения эти не были лишены основания. К середине же века, с увеличением столичного населения и расширением круга зрителей, положение меняется настолько, что теперь как раз в монопольном положении казенных театров и усматривается основная причина их убыточности для казначейства.

Таким образом, если вначале монополия императорских театров имела не только политическую, но и экономическую подоплеку, то теперь сохранение монополии диктуется исключительно политическими мотивами *вопреки* экономическим соображениям. Решает дело стремление правительства в обстановке угрозы революционного кризиса сохранить в своих руках всю полноту идеологического контроля над театральными представлениями в столицах.

Для идейно-художественной жизни петербургского и московского театров сохранение и укрепление монополии в этих новых исторических условиях имело последствия самые отрицательные.

«К 50-м годам настоящего столетия,— писал Островский в записке «О театральном искусстве»,— сценическое искусство в Москве и Петербурге принялось прочно; насажденное умелыми руками, оно укоренилось и обещало сильный рост. Монополия сделала свое дело, она поставила императорские театры на ту высоту, на которой никакое соперничество уже не было им опасно,— и затем благовидного предлога для дальнейшего существования монополии уже не представлялось... Если б тогда был дан хоть какой-нибудь простор национальному драматическому искусству,— оно бы расцвело пышным цветом. Но монополия, изменив своему пер-

вопачальному назначению и преследуя только чисто барышнические цели, продолжала теснить русскую сцену»⁶⁵.

Островский не вполне прав, указывая, что монополия преследовала «только чисто барышнические цели», — цели ее были главным образом политические (впрочем, он и не мог на это указывать в официальной записке). Но Островский безусловно прав, подчеркивая, что существование монополии в этот период «теснило русскую сцену» и тем самым сдерживало развитие театрального искусства.

Монополия вступает в резкое противоречие с интересами дальнейшего развития русского театрального искусства. Императорские театры Петербурга и Москвы не в силах были удовлетворить все растущую потребность в драматических представлениях, которую они же и разбудили. Особенно явственно это ощущается в Москве после пожара Большого театра в 1853 году, когда для драматических спектаклей остается один только Малый театр, вмещающий значительно меньше зрителей. Прежде всего этим были ущемлены интересы наиболее демократической части публики, так как «раек» в Малом театре вдвое меньше, чем в Большом, в котором, после того как его заново отстроили, давались почти исключительно оперные и балетные представления.

«Между тем в публике, которая успела уже удесятериться, — писал Островский в той же записке, — жажда изящных удовольствий достигла сильной степени напряженности; интеллигентное меньшинство взялось во что бы то ни стало удовлетворить эту жажду, несмотря на монополию. Надо было придумать такие театры, которые запретить было бы нельзя или по крайней мере очень скандально. Этой работой занята была вся мыслящая публика столиц. Много принесено было и материальных и нравственных жертв, чтобы удовлетворить умственный голод публики; патристические стремления деятелей того времени будут с честью упомянуты в истории умственного развития русского общества. Наконец, после долгих усилий средство было отыскано; решено было соединить театры с клубами и укрыть спектакли от преследования монополии названием семейных вечеров. Всякое стеснение естественного роста производит неправильности в развитии, уродства: таким уродством в развитии драматического искусства в России явились клубные театры»⁶⁶.

Широкое развитие клубных театров приходится на более поздний период, на 60-е и 70-е годы, но попытки обойти монополию императорских театров предпринимаются начиная с середины 50-х годов. В Москве в это время уже даются спектакли силами любителей в доме графини Морковой. В 1861 году начинает давать публичные представления (без афиш, под видом репетиций) Кружок любителей драматического искусства. В 1860—1862 годах существует так называемый Красноворотский театр, на сцене которого показываются спектакли, подготовленные кружком любителей из числа главным образом чиновников дворцовой конторы.

Все это, разумеется, были паллиативы, которые не могли решить проблемы.

Монополия вредно сказывалась не только на общем уровне театральной жизни столиц, но и на самих императорских театрах уже по одному тому, что отсутствие какой бы то ни было конкуренции неизбежно вело к застою. Театры были лишены тех стимулов, которые всегда пробуждает творческое соревнование. Единственный в Петербурге или в Москве русский драматический театр мог и не заботиться о привлечении публики высокими художественными достоинствами постановки и исполнения — зрителей становилось все больше, а выбора у них никакого не было.

Монопольное положение императорских театров вело все к большему их оказениванию, к все большей бюрократической централизации театральной жизни. С 1842 года московская дирекция, раньше сохранявшая известную самостоятельность, была подчинена непосредственно директору императорских театров в Петербурге. Вмешательство царского двора и самого царя во внутренний распорядок театральной жизни усиливалось. Без «высочайшего разрешения» нельзя было принять ни одного артиста ни в петербургскую, ни в московскую труппу (исключение делалось только для выпускников театральных школ).

Драматическое отделение официально существовало в театральных училищах с 1829 года. На драматическое отделение принимали детей двенадцати лет (на балетное отделение — девяти). Отбор на драматическое отделение производился главным образом из числа учащихся на балетное. Специальные занятия на драматическом отделении в Петербургском театральном училище в 40—50-е годы сводились к подготовке школьных спектаклей, которые показывали дважды в год — в великий пост (кроме первой и последней недели) и в усупенский (с 1 по 15 августа). А. П. Натарова, учившаяся в Петербургском училище, вспоминала, как за две недели до великого поста в школу приходил актер П. И. Григорьев, спрашивал, кто из учащихся «драматические», сообразно их внешнему виду раздавал роли и в течение нескольких репетиций подготавливал школьный спектакль⁶⁷. Формированию актеров в этих условиях помогало частое посещение спектаклей Александринского театра. Преподавание русского языка, арифметики, истории, географии и французского языка было поставлено очень плохо, и кончавшие училище часто были малограмотны. Назначенный в 1853 году управляющим училища П. С. Федоров упорядочил хозяйство училища и улучшил условия жизни воспитанников. Федоров уделял большое внимание школьным спектаклям, которые по-прежнему оставались основной формой подготовки драматических актеров. В 1854 году было дано девять школьных спектаклей, их количество и характер потребовали более серьезной подготовки учащихся.

В 1858 году возник проект преобразования Театрального училища, организации консерватории и перевода туда драматического

и оперного отделений, с тем чтобы не брать учащихся на казенное обеспечение и не предоставлять им обязательного права на поступление в труппы императорских театров. Однако новый устав был разработан только в 1863 году, а утвержден лишь в 1865 году.

Несмотря на то, что в 50-е годы состав преподавателей по общеобразовательным предметам несколько улучшился, обучение было поставлено по-прежнему плохо, так как на эти предметы не обращалось должного внимания, а специальные занятия, репетиции и спектакли не оставляли для них времени. Преподавание драматического искусства не имело разработанной методики, и каждый преподаватель вел их по своему усмотрению.

Подчинение московских театров петербургской дирекции ухудшило положение московской школы. Постепенно сокращается, а затем совсем прекращается воспитание учеников московской школы за казенный счет — это неблагоприятно сказывается на составе учащихся, в основном выходцев из бедных семей. Недостаток общего образования и плохую организацию специальных занятий в известной мере восполняло влияние, оказываемое на учеников актерами Малого театра. Г. Н. Федотова, А. И. Шуберт и другие вспоминали, какое значение имели для учащихся сама театральная атмосфера и занятия Щепкина. В период руководства Л. Ф. Львова (1860—1864) в московской театральной школе постановка образования была значительно улучшена. Педагогом драматического отделения стал И. В. Самарин, который, кроме того, руководил школьными спектаклями.

Особое, привилегированное положение, в которое были поставлены артисты императорских театров (сравнительно высокие оклады, послеспектакльная оплата, бенефисы, право на пенсию по выслуге лет), одновременно ставило их в полнейшую зависимость от благорасположения начальства. Система протекционизма не могла не оказывать развращающего влияния на артистов. Уход из императорского театра означал для артиста необходимость покинуть столицу, ибо других театров ни в Петербурге, ни в Москве не было — деваться, следовательно, было некуда.

Все это создавало почву для полнейшего самоуправства театрального начальства и подавления творческой независимости художника-артиста.

Засилье чиновников и бесправие актеров вело к игнорированию творческих проблем и выдвигению на первый план разного рода ведомственных, службистских соображений.

Дирекция императорских театров, как уже говорилось, находилась в ведении министерства двора. С 1852 года министром двора был граф В. Ф. Адлерберг, «генерал-адъютант в фавёре», как презрительно именовал его Герцен. «В фавёре» был он и при Николае I, пожаловавшем ему графский титул и назначившем его министром, «в фавёре» он остался и при Александре II, передав пост министра двора в 1871 году своему сыну. Угодливый царедворец, взяточник и распутник, Адлерберг нимало не вникал в

нужды русского театра. Нередко дела решал даже не он сам, а его фаворитка, некая Минна Ивановна Буркова, которую Герцен заклеял в «Колоколе», назвав ее «Слоаса Махима современных гадостей, обложенной бриллиантами»⁶⁸.

Директором императорских театров в течение четверти века — с 1833 по 1858 год — был А. М. Гедеонов, отставной генерал, не имевший ничего общего с искусством, совершенно некомпетентный в театральном искусстве, казнокрад и картежник. Недаром Герцен писал, что с таким же успехом А. Е. Тимашева, управляющего III отделением, «можно сделать вместо Гедеонова директором театров и царских увеселений»⁶⁹.

Гедеонова сменил А. И. Сабуров, бывший гусарский полковник, который директорствовал с 1858 по 1862 год, ни в чем не нарушив «преданий» своего предшественника. Его циничное отношение к русским артистам достаточно ясно характеризует фраза, сказанная им, когда он узнал о смерти гениального Мартынова: «Жаль! Теперь упадут сборы».

Не удивительно, что при подобных директорах судьбы петербургских артистов мог в течение целой четверти века вершить такой беспринципный человек, каким был П. С. Федоров, занимавший с 1854 по 1879 год должность заведующего репертуарной частью. «П. С. Федоров, когда-то сам писавший для театра, — характеризовал его Островский, — был очень равнодушен к драматическому искусству. Тогда было время любимцев, и вся начальническая распорядительность инспектора репертуара заключалась в инструкции главному режиссеру всемерно озабочиваться при составлении репертуара, чтобы любимцы (получающие большую поспектакльную плату) играли каждый день и по возможности на двух театрах»⁷⁰.

Московскому театру больше повезло с начальством. Инспектор репертуара А. Н. Верстовский, о котором уже упоминалось при характеристике предыдущего периода, с 1848 года становится управляющим московской конторой императорских театров и занимает этот пост до 1859 года. Музыкант и композитор, автор ряда опер и музыки ко многим водевилям, Верстовский был натурой артистической, и это не могло не сказаться благоприятно на образе его управления театральными делами. Эстетические же его воззрения были достаточно консервативными, новой реалистической драмы он не принимал. Характерен в этом смысле его отрицательный отзыв о «Холостяке» Тургенева. Неодобрительно относился он и к «пьесам жизни» Островского. Ему приписывают даже фразу: «Сцена провоняла от полушубков Островского».

Это не помешало Островскому чрезвычайно высоко оценивать Верстовского как компетентного в деле искусства человека, сумевшего строгой художественной дисциплиной и контролем над исполнением создать в Москве к 50-м годам сильную драматическую труппу. Верстовский, по отзыву драматурга, был безусловным художественным авторитетом для труппы. «Бывало, публика не-

истово аплодирует, а артист боится: что еще скажет Верстовский?» «Все артисты жаждали его замечаний, боялись их и с доверием и благодарностью выслушивали их»⁷¹.

Правда, Верстовский всем актерам и актрисам по барской привычке говорил «ты», мог за дурное исполнение посадить актера под арест на несколько дней в так называемую «трубную», то есть в комнату, где во время спектакля находились пожарные. И все же в более поздние годы, когда управление перешло в руки совершенно некомпетентных в искусстве чиновников, о временах Верстовского в московском театре вспоминали как о золотом веке. «С устранением из управления театрами художественного элемента и с заменой его чиновническим прекратилось и влияние специалистов драматического дела на постановку пьес. Чиновники же ни сами ставить пьес, ни руководить режиссерами не могли, потому что сцена и ее требования были совершенно им неизвестны»⁷². Чиновники, однако, беспардонно вмешивались во все стороны идейно-художественной жизни театра, и прежде всего — в формирование репертуара.

Одним из основных рычагов, с помощью которого самодержавно-полицейское государство осуществляло в сфере театра диктатуру господствующей идеологии, была драматическая цензура. В 1848 году, опасаясь влияния европейских революционных событий на положение дел в России, правительство еще более усилило цензурный гнет, хотя, казалось бы, пресс цензуры и без того был уже завинчен до отказа.

Чтобы почувствовать, как сгустился в эти годы — 1848—1855-й — мрак беспросветной николаевской ночи, не следует забывать, что этому семилетию предшествуют два мрачнейших десятилетия, наступивших вслед за расправой над декабристами.

Ситуация, сложившаяся к началу изучаемого периода истории русского театра, характеризуется поэтому не только и не столько новыми цензурными запретами, сколько опустошающими последствиями цензурного террора, уже свирепствовавшего со времени утверждения «чугунного» цензурного устава 1826 года, смененного через два года уставом еще более тягостным, особенно для театрального репертуара, за которым, как мы уже знаем, был учрежден особый контроль жандармов III отделения.

Не случайно из года в год падает число пьес, представляемых в драматическую цензуру. Если в 1838 году в цензуру было подано 659 пьес, то в 1846 году — всего 275. Но дело не в этих цифрах и даже не в том, что в среднем, по подсчетам историка драматической цензуры, запрещалось от 12 до 19 процентов представляемых пьес⁷³, а в том, что целые пласты жизни были заведомо и безусловно запретны для сцены.

Это было настолько очевидным и казалось к середине 40-х годов настолько само собой разумеющимся, что редактор журнала «Репертуар и Пантеон» Ф. Кони мог спокойно констатировать в «Театральной летописи»: «Наша жизнь гражданская тесно связана

с административной, и не всех пружин ее можно касаться в драме... Драма из общественного современного быта в настоящих его проявлениях решительно невозможна; формы нашей жизни слишком определены и положительны, чтобы можно было допустить мысль, что страсти у нас могут иногда шагать за показанные пределы»⁷⁴.

Верховным цензором драматической литературы, без личного разрешения которого ни одна пьеса не могла появиться на сцене, был сам шеф жандармов, бенкендорфский выученик и николаевский фаворит Л. В. Дубельт; управлявший пресловутым «III отделением собственной его величества канцелярии» с 1839 по 1856 год. Этот «искусствовед» в голубом мундире следующим образом сформулировал в одном из своих цензорских заключений жандармское понимание эстетических отношений искусства к действительности: «Драматическое искусство, как и всякая отрасль литературы, должно иметь цель благодетельную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это достигнем несравненно скорее картинами высокого, нежели описанием и низости и разврата»⁷⁵. Надо ли добавлять, что под «низостью и развратом» подразумевалось всякое правдивое критическое изображение темных сторон действительности.

Неукоснительное проведение в жизнь этой эстетики охраны очень скоро поставило сцену в положение столь тяжелое, что даже сами цензоры вынуждены были задуматься над этим. «Если же цензуре, не разрешив трагедий, вменить в обязанность еще строже наблюдать за комедией, — предрекал цензор Е. И. Ольдекоп, — то театральные русский репертуар в самом скором времени должен будет прийти в совершенный упадок»⁷⁶.

Это пророчество Ольдекопа, сделанное им в 1841 году, оказалось вещим. Театральный русский репертуар и в самом деле в скором времени пришел в совершенный упадок. Наблюдение за комедией стало еще строже, трагедия стала допускаться на сцену еще более скупой, особенно после революционных событий 1848 года на Западе.

«Страх правительства перед революцией, террор внутри, предводимый самим страхом, преследование печати, усиление полиции, подозрительность, репрессивные меры без нужды и без границ... доносы развиваются до сумасшествия; общее подозрение всех к каждому и каждого ко всем»⁷⁷ — так характеризует современник обстановку, сложившуюся к этому времени в стране. В этой обстановке Николаю I цензура, в том числе и драматическая, представляется все еще слишком либеральной, и для цензуры над цензорами учреждается особый негласный орган — «Комитет, высочайше утвержденный в 2-й день апреля 1842 г.», известный как «Бугурлинский комитет», по имени своего председателя мракобеса Д. П. Бугурлина. «На сцену выступает Бугурлин с ненавистью к слову, мысли и свободе, проповедью безграничного послушания, молчания, дисциплины»⁷⁸.

Некрасов так вспоминал об этом лихолетье в поэме о Белинском:

Но поднялась тревога
В Париже буйном — и у нас
По-своему отозвалась...
Скрутили бедную цензуру —
Послушав наконец клевет,
И разбирать литературу
Созвали целый комитет...

Новый комитет был облачен чрезвычайными полномочиями. «Вы будете я», — заявил Николай I членам комитета.

Драматическая цензура, ведавшая разрешением пьес к постановке, была, как и всегда, еще придирчивее, чем общая цензура, ведавшая их опубликованием.

По представлению «Комитета 2 апреля» Николай I подтверждает в 1850 году запрет для сцены комедии Островского «Свои люди — сочтемся!». Еще раньше, 28 августа 1847 года, запрещается к представлению его же одноактная «Картина семейного счастья». Отметим, что цензурой запрещается в сентябре 1850 года и сделанный Островским перевод комедии Шекспира «Укрощение злой жены» («Укрощение строптивой»).

«Пьеса равно оскорбляет и нравственность, и дворянское словие», — гласило заключение цензора о комедии И. С. Тургенева «Нахлебник», запрещенной к представлению Дубельтом 10 сентября 1849 года. Запрещается драматической цензурой комедия А. Ф. Писемского «Ипохондрик» за то, что «в настоящей комедии нет ни одного порядочного лица». Не допускается на сцену и другая его комедия, «Раздел», опубликованная в «Современнике» в 1853 году. Запрещается к представлению пьеса Н. В. Сушкова «Бедность и благотворительность» (1846) только потому, что в ней изображается «московская нищета и рядом с ней комитеты благотворительности». Та же судьба постигает в 1847 году одноактную комедию «Банкрот, или Куда конь с копытом, туда и рак с клешней», которая была признана «неприличной и обидной для купеческого сословия»⁷⁹. А комедия М. Н. Владыкина «Купец-лабазник, или Выгодная женитьба» запрещается в 1852 году за то, что в ней в невыгодном свете предстает дворянин. «Граф Закревский, — сообщал Островский М. П. Погодину в конце 1852 года, — боится возмущения в театре, и потому «Лабазник», по именному повелению, запрещен... По донесению графа Закревского, что моя комедия * имеет много общего с «Лабазником», она потребована к Гедеонову...»⁸⁰.

Нетронутыми в своей основе остались цензурные порядки и тогда, когда после поражения России в Крымской войне, со смертью Николая I и воцарением в 1855 году Александра II началась полоса либеральных реформ.

* «Не в свои сани не садись».

По справедливому заключению историка цензуры А. М. Скабичевского, печать «почти целое десятилетие оставалась все при тех же тягостных законах, при которых она существовала при Николае, если же и предпринимались кое-какие реформы в этом отношении, то по большей части они клонились не столько к освобождению прессы от прежних уз, сколько к обузданию ее и введению в прежние границы»⁸¹. В 1858 году А. В. Никитенко записывает в своем дневнике: «Запрещено употреблять в печати слово «прогресс»... У нас тоже хорош прогресс своего рода, когда даже запрещается употреблять это слово». А еще через год он приходит к окончательному убеждению, что «для литературы настала эпоха неблагоприятная. Главное, государь сильно против нее вооружен»⁸².

Только в 1862 году были «высочайше утверждены» новые «временные правила по цензуре». О характере этих правил дает достаточное представление один из их пунктов: «Не допускать к печати сочинений и статей, излагающих вредные учения социализма и коммунизма, клонящиеся к потрясению или ниспровержению существующего порядка и к водворению анархии». Предметом особой заботы цензуры продолжала оставаться охрана престижа царствующей династии Романовых, что сковывало, разумеется, возможности русской исторической драматургии. Циркуляр от 8 марта 1860 года предписывал «воспрещать оглашение сведений, могущих быть поводом к распространению неблагоприятных мнений о скончавшихся августейших лицах царствующего дома» с конца царствования Петра I⁸³.

Что касается собственно театральной цензуры, то в 1858 году вновь подтвержден порядок, при котором рассмотрение драматических произведений сохранялось в ведении III отделения. В Петербурге афиши должны были ежедневно представляться в III отделение для проверки их театральным цензором или его помощником. В провинции проверка афиш возлагалась на губернаторов.

Одновременно при дирекции императорских театров был учрежден Театрально-литературный комитет, на обязанности которого было предварительное рассмотрение поступающих в театр пьес; таким образом создавалась видимость участия писательской и актерской обществности в формировании репертуара. Но если поначалу в комитет входил ряд видных литераторов, в том числе А. Ф. Писемский, А. Н. Майков, А. В. Дружинин, А. В. Никитенко, то очень скоро, по свидетельству Островского, «многие из лучших наших литераторов, принявшие сначала деятельное участие в комитете, впоследствии, убедившись в бесплодности своих занятий и напрасной трате времени, мало-помалу вышли из него». В своей записке «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России», составленной в 1862 году, Островский высказал убеждение в том, что «с таким изменением в составе комитет потерпел изменение в принципе и сделался не только не полезен, но и положительно вреден для сцены... Он вреден уже

тем, что, составляя лишнюю инстанцию, представляет лишнюю задержку в постановке»⁸⁴.

Очень мало изменилось и положение театральной критики. Хотя указом от 5 февраля 1858 года отменялось рассмотрение статей о театре III отделением, но все журнальные и газетные статьи об императорских театрах подлежали предварительной цензуре министерства двора.

Таким образом, во второй половине 50-х и в начале 60-х годов политический и идеологический контроль правительства отнюдь не ослаб, а лишь принял несколько более гибкие формы. Нет никаких оснований, следовательно, считать царствование Александра II новой эпохой, благоприятствующей развитию искусства, как это делали некоторые историки русского театра либерального толка, в частности Н. В. Дризен, противопоставивший друг другу драматическую цензуру двух эпох — николаевской и александровской. После этого историку оставалось только удивляться «некоторым приемам драматической цензуры в послереформенную пору». «Почему, например, — наивно вопрошал он, — цензура не допускала на сцену ужасов крепостного права? После отмены его что, собственно, могло ее пугать!.. И тем не менее со дня объявления воли цензура неохотно допускала в театре картины злоупотребления помещичьей властью»⁸⁵. Если бы историк трезво оценил причины, побудившие крепостников к отмене крепостного права, бессмысленный характер «воли» без земли, у него не было бы, разумеется, повода удивляться продолжению цензурных репрессий в послереформенные годы.

После смерти Николая I драматическая цензура отнюдь не спешит отменять ранее произведенные запреты. В 1859 году вновь подтверждается запрещение к постановке комедии Островского «Свои люди — сочтемся!», которая разрешается при условии изменения финала только 9 октября 1860 года. «Чувство, которое я испытывал, перекраивая «Своих людей» по указанной мерке, — писал Островский, — можно сравнить разве только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу»⁸⁶. Не приводят к успеху хлопоты Щепкина о снятии цензурного запрета с «Нахлебника», предпринимавшиеся им в 1856 и 1857 годах. Разрешение было дано лишь в конце 1861 года. Однако, по свидетельству П. В. Анненкова, «после малого пребывания на сцене опять был снят с нее «Нахлебник» — администрация признала свою ошибку в дозволении комедии и объяснила защитнику ее настоящую причину своей жестокости — время было эманципации, и она боялась, что комедия раздражит еще и без того тревожно настроенную публику и послужит предлогом к переносам политических страстей с арены публичных прений в театральный партер; опасались и враждебных и симпатических заявлений»⁸⁷. Невиннейший «Ипохондрик» Писемского, ранее запрещенный, был, правда, разрешен в 1855 году, но его же «Раздел» продолжал находиться под запретом еще многие годы.

По-прежнему не допускаются на сцену произведения западноевропейской классики, в свое время признанные крамольными. В 1858 году «высочайшего соизволения не последовало» на постановку «Коварства и любви». А когда новый директор императорских театров А. И. Сабуров ходатайствовал перед III отделением о разрешении «Эгмонта» Гёте, это вызвало гнев министра двора В. Ф. Адлерберга, заявившего, что «директор Сабуров заслуживает порядочный нагоняй (и получит его) за то, что просил разрешения III отделения, не осведомившись предварительно о моем мнении». А мнение министра было резко отрицательным: «Нет вовсе необходимости, неприлично и неосторожно вытаскивать из архива произведение, побывавшее там около полувека и по существу революционное, хотя основанное на исторических фактах. Veto»⁸⁸.

Veto налагается почти на каждое новое драматическое произведение, касающееся насущных проблем современности. «Доходное место» Островского, первоначально разрешенное к постановке с некоторыми купюрами, неожиданно запрещается в день премьеры. Запрещается к постановке и «Воспитанница», антикрепостническая направленность которой не оставляла сомнений.

В 1857 году запрещаются одно за другим три драматических произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина — пьеса «Смерть Пазухина» и сцены «Утро Хрептюгина» и «Просители». По поводу последней цензор И. А. Нордстрем с возмущением писал в своем заключении: «На русской сцене не было еще примера, чтобы губернатор представлен был с невыгодной стороны в административном отношении»⁸⁹.

В 1859 году запрещается к постановке «Горькая судьбина» Писемского. Комедия А. В. Сухова-Кобылина «Дело», написанная в 1861 году, была разрешена к постановке, да и то с большими купюрами, лишь в 1882 году.

Необходимо отметить, что почти все упомянутые пьесы, запрещавшиеся к постановке, были опубликованы вскоре же после их написания. Таким образом, из-за существования обособленной театральной цензуры создавался искусственный разрыв между драматической литературой и репертуаром драматического театра. Этот разрыв несколько уменьшился в начале 60-х годов, но до конца так и не был преодолен, что наносило огромный ущерб русскому театру. Недаром Островский, перечисляя «причины бедности репертуара», на первое место ставит «отдельную, совершенно особую цензуру для драматических произведений»⁹⁰.

Драматическая цензура как бы осуждает на разные сроки заключения замечательнейшие произведения русской драматургии. Так, «Горькая судьбина» была «под арестом» четыре года, «Воспитанница» — пять лет, «Доходное место» — шесть, «Свои люди — сочтемся!» — одиннадцать (а финал первой редакции этой комедии — больше тридцати), «Нахлебник» — двенадцать лет, «Дело» — двадцать один год, «Смерть Пазухина» — тридцать шесть лет.

Список этот можно было бы и продолжить, однако вред, причиненный театральной цензурой драматургам, актерам и зрителям, вовсе не ограничивался тем, что многие прекрасные пьесы были разлучены с актерами и зрителями на долгие годы. Еще больший ущерб, не поддающийся учету, был нанесен русскому театру самим существованием в течение десятилетий жестокого и безапелляционного судилища, не внимавшего никаким резонам и даже не мотивировавшего свои приговоры. Кто подсчитает, сколько замечательных пьес так и не было написано, сколько замыслов погибло, так и не осуществившись, сколько прекрасных ролей никогда не было сыграно исключительно из-за страха перед неминуемым цензурным запретом!

«Самым вредным, самым гибельным следствием настоящей драматической цензуры для репертуара,— писал Островский в 1862 году,— я считаю страх запрещения пьесы. Автор, в особенности начинающий, у которого запрещены одна или две пьесы без объяснения ему причин, поневоле должен всего бояться, чтобы не потерять и вперед своего труда. Пришла ему широкая мысль — он ее укорачивает; удался сильный характер — он его ослабляет; пришли в голову бойкие и веские фразы — он их сглаживает, потому что во всем этом он видит причины к запрещению, по незнанию действительной причины. Такое постоянное укорачивание, урезывание себя вредно действует на производительные способности, долго потом отзывается во всей деятельности; я говорю это по собственному опыту. Чтобы только иметь надежду видеть свои произведения на сцене, волей-неволей гонишь из головы серьезные, жизненные идеи, выбираешь задачи пообщее, сюжеты помельче, характеры побледнее. Можно сказать с полной уверенностью, что страх запрещения должно считать главной причиной бесцветности нашего репертуара»⁹¹.

И все же, несмотря на цензурные гонения, вопреки бюрократическим препонам русский театр на протяжении исследуемого периода добивается немалых успехов в борьбе за реалистический репертуар, близкий жизни и отвечающий на идейно-эстетические запросы русского общества.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

1

«У нас нет еще драматической литературы и нет еще драматических писателей»¹, — напишет в 1846 году Тургенев. А в 1862 году Островский заявит: «Наша печатная драматическая литература не бедна, а бедна только сценическая»². Эти две констатации — вехи, обозначающие начало и конец периода, репертуар которого нам предстоит охарактеризовать.

Еще в 1842 году создатель «Ревизора» и «Женитьбы» ответит на просьбу Щепкина: «От меня больше ничего не дожидетесь: я не могу и не буду писать ничего для театра»³. Гоголь проживет после этого еще десять лет, но для театра действительно ничего не напишет.

К середине 40-х годов русский драматический театр попадает в полосу затяжного репертуарного кризиса. В 1843 году Белинский с горечью признает, что «после драматических пьес Гоголя ничего нельзя ни читать, ни смотреть на театре»⁴. «Репертуар претовратительный, — жалуется Щепкин в письме к сыну в 1848 году, — не над чем отдохнуть душою»⁵. «Таковыми пьесами только унижают искусство»⁶, — сокрушается Мартынов примерно в это же время. «Трудно победить чувство грусти, когда вспоминаешь, что было играно»⁷, — сетует критик «Отечественных записок», обзвывая в 1849 году репертуар Александринского театра. В том же году и в том же журнале Аполлон Григорьев в «Заметках о московском театре» рисует столь же неутешительную картину: «И драматические писатели и драматические сочинения плодятся год от года; но когда поразмыслишь, отчего они плодятся, то невольно делается грустно... Все те же опошлевшие эффекты, все те же достолюбезные шуточки...»⁸.

Плачевное состояние драматургии и театрального репертуара середины 40-х годов станет особенно очевидным, если вспомнить, что именно в эту пору громко заявило о себе новое направление русской литературы — «натуральная школа».

Что же происходит в это самое время в театре?

«В годовом итоге,— пишет А. И. Вольф в своей «Хронике петербургских театров», в обзоре сезона 1848/49 года,— мы находим несколько пародий, пустых фарсов и пошлейших оригинальных и переводных драм, не имеющих ни малейшего литературного достоинства. Не возникло в драматической литературе ни одного таланта в то время, когда журналы наполнялись первыми произведениями Гончарова, Искандера *, Тургенева, Григоровича, Дружинина, Достоевского, Майкова, Буткова. В литературе все кипело жизнью, а на сцене был полный застой, хотя в труппе было обилие талантов всякого рода»⁹.

Какова же была структура репертуара драматических театров в изучаемый период? На этот вопрос нельзя, разумеется, дать ответ, который был бы равно правилен и для середины 40-х годов и для начала годов 60-х. Ответ на этот вопрос предполагает характеристику не просто состояния театрального репертуара, но процесса его изменения, процесса, приведшего к существенным сдвигам. Это касается и изменения пропорции отечественной и переводной драматургии на театральной афише, и жанровой модификации репертуара, и соотношения в текущем репертуаре старых и новых пьес.

Продолжалось, прежде всего, неуклонное увеличение доли русских пьес в репертуаре драматических театров. «Переводные пьесы нам нужны, без них нельзя обойтись», — отметит Островский 10 марта 1859 года в речи на обеде в честь Мартынова. И подчеркивает: «Но не надо забывать также, что они для нас дело второстепенное, что они для нас — роскошь, а насущная потребность наша — в родном репертуаре»¹⁰. Интерес к оригинальной драме к концу периода настолько велик, что почти полностью подавляет интерес к переводной драматургии.

Решительное возобладание на афише отечественной драматургии явилось, несомненно, следствием (и непременно условием) сближения театрального искусства с жизнью русского общества и его назревшими потребностями.

Изменение пропорций оригинальной и переводной драматургии на театральной афише было самым очевидным, наиболее поддающимся количественным характеристикам, но отнюдь не единственным и не самым глубоким симптомом тех сдвигов, которые произошли за эти годы в структуре репертуара драматических театров.

Для понимания этих сдвигов крайне существенно изменение соотношения различных жанров в репертуаре, размывание границ традиционных жанров, контаминация жанров, образование новых жанров (иногда в рамках старых жанровых определений).

Процесс этот, ускорившийся в изучаемые годы, начался и привлек к себе внимание критики еще раньше. Не случайно Вольф, группировавший первоначально в своей «Хронике» статистические

* А. И. Герцен.

сведения о количестве представлений по жанровым разделам — «трагедии и драмы», «комедии» и «водевили», — вынужден начиная с сезона 1838/39 года ограничиться всего двумя разделами — «драмы и комедии» и «водевили». В специальном примечании он поясняет это следующим образом: «В это время трагедия вовсе уже исчезла из репертуара, а драма почти слилась с комедией. В драме начал появляться элемент комический, а в комедии патетический. Вот почему я счел более правильным уничтожить у себя это излишнее подразделение»¹¹.

Хотя Вольф сохраняет выделение водевиля в качестве самостоятельного жанра на всем протяжении своей «Хроники», то есть вплоть до 1881 года, он вполне мог, если бы был последовательным, отказаться и от этого подразделения. Уже к началу рассматриваемого периода — и даже еще раньше — водевиль постепенно утрачивает свои специфические особенности и тяготеет к смыканию с другими комедийными жанрами. Эта тенденция сказывается в невероятно пестрых авторских определениях жанровой разновидности водевилей, шедших в это время на петербургской, московской и провинциальной сценах. Если мы просмотрим, скажем, московскую театральную афишу на протяжении одного только 1845 года, то встретимся с самыми причудливыми жанровыми симбиозами: «комедия-водевиль», «комедия с куплетами», «волшебная комедия-водевиль», «сказка-водевиль», «шутка-водевиль», «русский народный водевиль», «шуточный водевиль», «шуточная оперетта-водевиль», «опера-водевиль», «волшебная опера-водевиль», «интермедия-водевиль» и даже «драма-водевиль».

В числе русских пьес, представленных в 1848 году в драматическую цензуру, была только одна трагедия и всего две мелодрамы; из девятнадцати написанных в этом году драм восемь было запрещено к исполнению. Многоактных комедий было передано в цензуру лишь девять, зато водевилей тридцать пять, не считая двенадцати маленьких «комедий с куплетами», то есть, по существу, тех же водевилей.

Такова картина соотношения различных жанров в драматургическом потоке, заливавшем сцену в начале периода. Водевиль, как мы видим, продолжает занимать преобладающее место. Однако уже к середине 50-х годов доля водевилей в репертуаре заметно падает: в сезоне 1854/55 года на сцене Александринского театра, по данным Вольфа, ставится всего тринадцать новых водевилей — шесть оригинальных и семь переводных. Для сравнения: в сезоне 1851/52 года было поставлено пятьдесят два новых водевиля; таким образом, за каких-нибудь три года число водевильных премьер сократилось вчетверо. Если за десятилетие, предшествовавшее появлению в репертуаре пьес Островского (1843—1852), на петербургской сцене увидели свет рампы четыреста тринадцать новых водевилей, то в следующее десятилетие (1853—1862) число водевильных премьер падает до ста двадцати четырех. А в 1863 году петербургские и московские зрители могли увидеть на сцене

всего только один новый оригинальный водевиль — «Билет на ложерею Шимапов и Сороки» А. Н. Похвиснева.

Место водевиля все чаще занимают разного рода «сцены» и «картины» («сцены из обыкновенной жизни», «сцены из повседневной жизни», «сцены из светской жизни», «сцена из простонародного быта», «сцены из военно-походной жизни», «полковые сцены», «картины из крестьянского быта», «картины московской жизни», «картина старинного быта», «картинка с натуры»). Интерес к малым драматическим формам продиктован не только обычным в то время составом спектакля, включавшего помимо так называемой «капитальной» пьесы одну, а то и две маленькие пьески, а нередко собранного из одних «маломерных» произведений. В появлении и закреплении в репертуаре такого рода «сцен» и «картин», несомненно, сказывалось влияние «натуральной школы»; то были своего рода сценические «физиологические очерки». В известном смысле эти «сцены» и «картины» были для драматических писателей «пробой сил», первыми опытами в освоении нового жизненного материала, эскизами будущих крупных произведений, разведкой возможностей «пьес жизни». Не случайно с «малых форм» начинали и Тургенев, и Писемский, и Островский. «Учиться нужно над маленькими вещами»¹², — писал Островский Соловьеву в 1878 году, вспоминая свои «годы учения».

Знакомясь с театральной афишей тех лет, нельзя не обратить внимания на то, что в 50-х годах значительно возрастает и до того немалое число премьер. Если в сезоне 1844/45 года петербургскому зрителю было предложено сто пятьдесят две пьесы, в том числе пятьдесят новых, то уже через несколько лет, в сезоне 1851/52 года, репертуар состоял из двухсот тридцати пьес, из которых девяносто три были показаны впервые. Если за первые пять лет изучаемого периода на петербургской сцене было дано двести шестьдесят шесть новых пьес, то уже в следующее пятилетие число это возрастает до трехсот шестидесяти восьми.

Такой темп обновления репертуара был сопряжен с непосильной нагрузкой для актеров. В упомянутом сезоне 1851/52 года А. Е. Мартынов сыграл тридцать семь новых ролей, П. И. Григорьев — двадцать восемь, П. А. Каратыгин — двадцать пять, В. В. Самойлова — двадцать одну, В. В. Самойлов — восемнадцать, И. И. Сосницкий — одиннадцать. За первое десятилетие изучаемого периода Мартынов вынужден был сыграть двести девяносто семь новых ролей!

О чем свидетельствовала такая насыщенность театральной афиши премьерами в пору явного кризиса драматической литературы?

Прежде всего о том, очевидно, что круг театральных зрителей, хотя и расширился неуклонно, был все еще достаточно узок. Для частого повторения пьес попросту не хватало публики, несмотря на то, что драматические спектакли в ту пору давались отнюдь не каждый день. (Число драматических спектаклей, пока-

зываемых русской труппой на трех петербургских сценах — в Александринском и Михайловском театрах и в Театре-цирке, — колебалось в пределах двухсот — двухсот семидесяти пяти представлений в сезон. Примерно столько же спектаклей давалось русской труппой в Москве, где после пожара Большого театра в 1853 году для драматических спектаклей оставалась только сцена Малого театра, а в летние месяцы — сцена театра в Петровском парке. Представления ежегодно прерывались на все время великого поста и пасхи, примерно на два месяца, возобновляясь на фоминной неделе; по субботам, за исключением масленицы, спектакли также не давались.)

Столь частое обновление театральной афиши в эти годы свидетельствовало, кроме того, о крайне низком художественном уровне подавляющего большинства принимаемых к постановке пьес, не удерживающихся подолгу в репертуаре именно из-за своей литературной и сценической беспомощности, тем более очевидной, чем искушеннее становился зрительный зал.

С другой стороны, однако, в этой чехарде премьер нельзя не уловить и обнадеживающего признака неудовлетворенности самих театров существующим репертуаром. Актеры-реалисты, как бы предчувствуя, что вот-вот будет сказано новое слово в драматургии, одержимы лихорадочным стремлением к обновлению репертуара.

За внешними, количественными, признаками обновления репертуара крылись внутренние, качественные, сдвиги. Сдвиги эти могли бы быть более решительными, если бы по ряду причин, главным образом цензурных, не сохранялся искусственный разрыв между состоянием русской драматической литературы и репертуаром русского драматического театра. Обновление репертуара происходило медленнее, чем обновление драматургии.

В самом деле, насколько иным могло быть, например, лицо театрального сезона 1851/52 года, если бы на театральной афише значились уже написанные к тому времени, но находившиеся под запретом пьесы: «Свои люди — сочтемся!», «Семейная картина» и «Бедная невеста» Островского, «Нахлебник» и «Месяц в деревне» Тургенева, «Ипохондрик» Писемского, не говоря уже о пушкинском «Борисе Годунове» и лермонтовском «Маскараде»; к концу же 50-х годов на театральной афише могли быть «Доходное место» и «Воспитанница» Островского, «Горькая судьбина» Писемского, уже опубликованные, но еще не разрешенные к исполнению.

В провинции положение было еще более тяжелым. Даже то, что проходило через частое сито цензуры, в провинции вновь просеивалось, на этот раз уже местными властями. Что же в результате могло проникнуть на провинциальные подмостки? В лучшем случае это были те более или менее значительные произведения, которые получили разрешение в прошедшие годы (впрочем, нередко и эти пьесы запрещались). Все новое, непривычное и отме-

ченное чертами таланта и жизненной достоверности встречало резкое противодействие.

Ведущим жанром в рассматриваемый период, как и в предыдущий, оставался в провинциальном театре водевиль.

Второе место по числу названий принадлежит пьесам, чаще всего именовавшимся в ту пору драмами, но фактически являвшимся типичными мелодрамами — переводными, переделанными и оригинальными. К известным уже пьесам этого жанра прибавилось довольно значительное количество новых, отличающихся от прежних лишь большим акцентом на приключенческо-авантюрных перипетиях и менее отчетливым звучанием социальных мотивов.

Несколько снизился интерес к тем жанрам, которые в прошлые годы имели весьма широкое распространение в провинции. Речь идет, с одной стороны, о трагедиях и комедиях, с другой же стороны — о спектаклях музыкальных жанров: опере, комической опере и балете.

Если мы обратимся к классике, то убедимся, что шедшие прежде пьесы продолжали ставиться и теперь, но уже несколько реже. Так, «Гамлет» идет в пятнадцати театрах (вместо двадцати), «Отелло» — в двух (вместо девяти), «Коварство и любовь» — в четырех (вместо одиннадцати). Названия других классических западноевропейских пьес встречаются в этот период крайне редко, и идут они не более чем в одном-двух театрах.

Не лучше обстоит дело и с русской классикой. Правда, появившиеся на сцене в предшествующие годы комедии Гоголя ставятся несколько чаще: «Ревизор» идет в двадцати театрах (вместо девятнадцати), «Женитьба» — в одиннадцати (вместо восьми), но «Горе от ума» идет в девяти театрах (вместо восемнадцати). За весь этот период нам известна всего лишь одна постановка «Недоросля». Пушкин проникает кое-где на сцену в инсценировках его поэм и повестей, но пьесы его, как и пьесы Лермонтова, остаются столь же недоступными сценам провинции, как и сценам столицы.

Новые тенденции в репертуаре провинции выявляются лишь в конце 50-х годов. Вместе с известным ослаблением цензурного гнета намечилось и оживление театрального репертуара.

Островский, Писемский, Сухово-Кобылин и другие писатели-реалисты начинают появляться не только на столичных, но и на провинциальных сценах.

Всегда ли проникновение нового репертуара на провинциальные подмостки проходило гладко и беспрепятственно? Отнюдь нет. Новое подчас встречало яростное сопротивление всевозможных староверов. Не только «губернский beau mond» и часть городского мещанства становились на пути новой правдивой, общественно актуальной пьесы. Нередко театральное руководство, да и сами актеры были еще не подготовлены к художественной реформе и тяготели к искусству старому, привычному. Малокультурная или опустившаяся масса актеров, как и прежде, иногда в соответствии с

собственными вкусами, иногда под воздействием наиболее отсталой части зрительного зала, тянулась главным образом ко всякого рода постановочным эффектам. Подводящие итог сезону 1859/60 года в Харькове рецензенты дают любопытные в этом отношении сведения: «Спектаклей в течение сезона было дано 260 (считая и отъезды труппы). Из них полубенефисов было 115. С 15 августа по 15 февраля поставлено режиссером Выходцевым новых пьес: драм — 12, водевилей и комедий — 14, волшебных пьес и опер — 0; господами бенефициантами поставлено: драм — 4, водевилей и комедий — 11, волшебных пьес и опер — 14». С иронией пишут рецензенты и о самом характере постановок столь любимых многими артистами и зрителями феерий. «Сожжено бенгальских огней красного, белого и зеленого до 4-х пудов. Особенно часто употребляемый гг. бенефициантами для привлечения многочисленной публики был красный бенгальский огонь, а в экстренных случаях — белый и зеленый, о чем обязательно было возвещается афишами. Провалов, полетов, летающих драконов и прочих чудовищ, превращений совершено было бесчисленное множество. Военных эскерций, маневров, дуэлей было 10, в том числе одна на пробках»¹³.

И тем не менее все это не могло надолго задержать естественного движения искусства вперед. «После трех пьес А. Н. Островского, — свидетельствует И. Ф. Горбунов, — на сцене сделался крутой поворот на другой репертуар. Этот поворот тотчас отразился и на провинции, где царила и переводная и доморощенная трагедия и драма. В знаменитой «Белой зале» (в гостинице Барсова против Малого театра), в которую великим постом съезжались актеры со всего лица земли Русской, антрепренеры стали искать между сценическими деятелями уже не Гамлета, а Любима Торцова, отстраняли Симона-сиротинку, а требовали Бородкина»¹⁴. И действительно, к концу периода «Гроза» идет уже в трех театрах провинции, а «Не в свои сани не садись» — в девяти. Одним из самых интересных событий в области репертуара провинциального театра явилась постановка в 1857 году (за четыре года до столицы!) молодым иркутским театром комедии Островского «Свои люди — сочтемся!». Эпизодически то тут, то там, иногда по инициативе местной интеллигенции и энтузиастов актеров, а иногда и завезенные в провинциальные города столичными гастролерами, начинают появляться на провинциальных подмостках и другие пьесы Островского: «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «Бедная невеста». С огромным успехом ставится «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина (до 1861 года комедия прошла в одиннадцати провинциальных театрах), во многих губернских и уездных театрах идет «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева.

К концу исследуемого периода театральную афишу определяют уже новые имена, за которыми — новые темы, новые жанры. а, главное, торжество нового направления, которое часто называ-

ют «гоголевским», но которое вернее было бы назвать «послегоголевским».

После общих замечаний о структуре репертуара необходимо более конкретно проследить, как протекал процесс вытеснения старого репертуара новым, и охарактеризовать наиболее значительные явления в драматургии этих лет.

2

Зарубежная классика на протяжении всего исследуемого периода занимает на театральной афише довольно скромное место. Среди причин этого — общий кризис романтизма, развитие отечественной драматургии, острый интерес к современности, но также и цензурный гнет и политика театральных властей. Островский, приводя «список пьесам, которые не одобрены Литературно-театральным комитетом, а между тем заслуживающим одобрения»¹⁵, негодует на исключение из театрального репертуара таких произведений мировой классики, как «Мария Стюарт» Шиллера, «Эгмонт» Гёте и «Мария Тюдор» Гюго.

Список Островского можно было бы намного расширить. Как пишет Н. В. Дризен, «наряду с отечественными монархами цензура охраняла и иноземных»¹⁶. Поэтому из репертуара исчезают «Вильгельм Телль» и «Заговор Фиеско» Шиллера, «Макбет», «Юлий Цезарь» и «Цимбелин» Шекспира, даже «Стакан воды» Скриба, лишенный и намека на какие-либо антимонархические настроения, но представляющий сложную цепь дворцовых интриг с известной долей комедийной вольности.

Запрет мог быть наложен за свободомыслие любого рода и в любой сфере. Попытка добиться разрешения для «Эгмонта» Гёте, запрещенного еще при Александре I, не удалась; при пересмотре дела министр двора В. Ф. Адлерберг увидел в трагедии Гёте «апологию демагогии» и счел пьесу «произведением... по существу революционным»¹⁷. В шиллеровской «Орлеанской деве» было усмотрено вольное обращение с религией. В «Облаках» Аристофана показалось опасным ироническое отношение к системе греческого воспитания. На долгие годы (до 1868 года) станет для русской сцены затруднительна постановка «Женитьбы Фигаро» Бомарше, «Разбойников» и «Коварства и любви» Шиллера. «Холера в России, революция на Западе ознаменовались невзгодами для русского театра, — пишет о конце 40-х годов А. И. Вольф. — Признано было нужным воспретить представление «Разбойников» и «Коварства и любви» Шиллера, слишком сильно волновавших умы апраксинских комми и гаваньских титулярных советников»¹⁸.

Судьба шиллеровского наследия в эти годы особенно поучительна. Запреты коснулись его сильнее, чем других иностранных классиков, и это понятно — Шиллер всегда был неугоден, если не страшен, властям. Власти брали под контроль и театр и русскую мысль о Шиллере. Почти два года длилось дело Петербургского

цензурного комитета «О рассмотрении статей, входящих в книгу «Сочинения Шиллера в переводе русских писателей», изданные под редакцией Н. В. Гербеля»¹⁹. В год столетия со дня рождения Шиллера (1859) был отменен юбилейный вечер, готовившийся в Большом театре, с отрывками из «Разбойников» и «Вильгельма Телля» на немецком языке.

Вместе с тем не только действия цензуры и властей повинны в том, что Шиллер в русском театре 50-х годов теряет свою былую популярность. В начале периода, до запрета «Разбойники» и «Коварство и любовь» еще шли на столичных сценах, но лишь изредка, несмотря на участие ведущих артистов. Шиллеровский репертуар русской сцены этого периода беден: по одному разу прошли в Петербурге «Семела» в переводе А. А. Жандра, сделанном еще для Е. С. Семенович, и «Мария Стюарт» в переводе А. А. Шишкова; время от времени ставились отдельные акты из «Марии Стюарт» и «Дон Карлоса»; «Дон Карлос», сыгранный целиком в Малом театре во время шиллеровского юбилея, быстро сошел с афиш. Не может не броситься в глаза и то, что театр довольствуется в эти годы старыми переводами Шиллера, хотя в Собрание его сочинений под редакцией Гербеля²⁰ включены и новые или заново отредактированные переводы. Когда же в русской критике с середины 50-х годов поднимется новая волна интереса к Шиллеру, изучения его, споров о нем, этот процесс не будет поддержан театром. Характерно, впрочем, что борьба за Шиллера между революционно-демократической и эстетической критикой будет идти по поводу идей, общего пафоса творчества Шиллера²¹; меньшее внимание будет уделено поэтике, и в стороне останется театр Шиллера как таковой.

В 50-е годы Шиллер в России уже не станет тем властителем дум, каким был прежде. Объясняя это, А. Григорьев пишет: «Шиллер — поэт юности, Гёте — зрелых идей»²². С юностью в данном случае, как видно, связываются романтические настроения, романтическая стилистика, порыв, в пору зрелости уступающий место анализу; в Гёте же, к которому активно тянется русская мысль, привлекают именно аналитичность, трезвость и широта мышления. Шиллер для русской аудитории, для русского театра в особенности, всегда был представителем романтизма, и судьба его в 50-е годы стала той же, что и у других драматургов-романтиков.

Дело не в том, что один за другим уходят из жизни главные «шиллеровские» актеры России, Мочалов и Каратыгин, — уходит романтизм, и это скажется на всех пьесах романтического склада, от высокой трагедии до мелодрамы. Редко идут и пьесы Гюго. Один раз была сыграна в Москве его драма «Анжело» (1858), в Петербурге (шла под названием «Венецианская актриса») имевшая, правда, большой успех; порой появляется на обеих сценах последний акт «Эрнани» под названием «Кастильская честь»; чаще идет «Эсмеральда» — немецкая мелодрама, написанная по мотивам «Собора Парижской богоматери».

Одновременно с Шиллером, хотя и не так резко, теряет свою прежнюю популярность на русской сцене Мольер, что имеет иные причины. Цензурные запреты не коснулись мольеровских пьес; в течение 40-х и 50-х годов в театре действуют основные мольеровские актеры, Щепкин и Мартынов; и вообще для периода, когда происходит изживание романтизма, Мольер кажется как нельзя более подходящим автором.

Мольеру по-прежнему принадлежит почетное место в театре и в театральной критике. В журналах печатаются исследования о нем, на сцене ставят пьесы из жизни Мольера: в Москве шла драма Ж. Санд «Мольер» (1851), в Петербурге — одноактная комедия «Мольер-дитя» (1858), переделанная с французского А. Н. Баженовым. Но пьесы самого Мольера идут все реже. С 1841 по 1845 год на обеих сценах прошло в общей сложности восемьдесят мольеровских спектаклей, с 1846 по 1850 год — более пятидесяти, с 1851 по 1856 год цифра падает до двадцати с лишним. Что касается премьер, то их немного, и они сосредоточены в конце 40-х и самом начале 50-х годов: «Мнимый больной» (Москва, 1846), «Школа мужей» (Петербург, 1847), «Скапиновы плутни» (Москва, 1847), «Любовь-лекарь» (Петербург, 1849), «Лекарь поневоле» (Петербург и Москва, 1849) и «Жорж Данден» (Москва, 1851). При этом на судьбу спектакля мало влияют и качество перевода и качество игры. Всего три представления выдерживает «Любовь-лекарь, или Врачебное новодурье», «комедия-водевиль в трех действиях, с интермедиями и куплетами из Мольерова театра, переделанная на русские нравы нынешнего времени» А. А. Шаховским еще в конце 30-х годов, но тогда не увидевшая сцены. Немногим более, пять раз, идет и «Школа мужей» в новом переводе А. Григорьева. Щепкин играет Гарпагона в «Скупом», Сганареля в «Лекаре поневоле» и Жоржа Дандена в одноименной комедии — играет с успехом, но и это не делает спектакли долговечными.

Вероятно, общее измелчание комедийного репертуара, где тон задает «школа Скриба», отразилось и на восприятии мольеровских пьес, как скажется оно и на судьбе комедий Шекспира. Не случайно театр предпочитает ставить фарсовые пьесы Мольера; такие философские пьесы, как «Дон Жуан» и «Мизантроп», не идут вовсе; «Тартюф», возобновленный в Москве (1856) после долгого перерыва, выдержит лишь два представления.

Есть в снижении интереса к Мольеру и другая причина. По мере успехов «гоголевского направления» в русской драматургии, по мере формирования комедии нового типа мольеровская эстетика не могла не прийти с этими процессами в известное противоречие. Надо учесть к тому же, что Мольер был представлен на русской сцене отчасти в старых переводах, отчасти в переложениях на русские нравы, что уже изживало себя. Белинский писал еще в начале 40-х годов: «...все, что у Мольера выходит из нравов страны и времени, у наших сочинителей ни на чем не основано и находится в диаметральной противоположности с именами действующих

лиц»²³. И русская публика, которая имела уже широкую возможность увидеть собственную жизнь в самобытной реалистической комедии, естественно, теряла интерес к тому, что не было, по существу, ни французским, ни русским произведением.

На первое место среди зарубежных классиков выходит в это время Шекспир. Он утвердился на русской сцене раньше, в период романтизма; уже был совершен путь от радикальных переделок шекспировских пьес к «натуральному» Шекспиру; английский драматург уже стал — не формально, не по традиции только, но органически — необходимым и русскому театру, и русскому читателю, и русской мысли в самых различных ее течениях. Несколько потоков — переводы Шекспира, изучение Шекспира, постановки шекспировских пьес, читательский интерес к Шекспиру, использование шекспировских мотивов, образов и реминисценций в искусстве — будут и впредь развиваться самостоятельно и непрерывно, то идя параллельно, то расходясь, то пересекаясь и обогащая друг друга.

Настоящий период приносит новое знание о Шекспире, более близкое к истине, чем прежняя романтическая интерпретация. Новым словом в изучении и истолковании Шекспира становится историзм — понимание обусловленности драматурга его временем, страной и средой. Интерес этот удовлетворяется пока более за счет иностранных исследований, их перевода, обзора или изложения — развитие отечественного шекспироведения еще впереди. Но, так или иначе, русский читатель получает довольно основательное представление об эпохе и личности Шекспира, о сценической судьбе отдельных пьес и т. д.²⁴.

К Шекспиру устремлены лучшие умы времени. К нему обращаются поэты и критики, популяризация Шекспира становится делом многих. В. П. Боткин задумывает серию статей о жизни и творчестве Шекспира. А. Григорьев обращается к Шекспиру в своих статьях и переводах, стихах и рассказах, в литературных воспоминаниях. Для него, как и для А. Н. Баженова, тоже ревностного пропагандиста шекспировской драматургии, Шекспир — своего рода художественный идеал, вечный учитель искусства и жизни, остро необходимый современному театру.

Многим исследователям Шекспира, при всех их расхождениях по общим и частным вопросам, свойственно отношение к драматургу как к стихийному в своей мощи явлению, полному «натуральности», естественной силы, чуждому условности, как к великому сердцеведу, познавшему глубины и возможности человеческой души. Но при этом на общую высокую оценку Шекспира неизбежно проецируются заботы и движения времени. Его творчество получает внетеатральный резонанс; в спорах о Шекспире сказываются и эстетические и общественно-политические битвы эпохи.

Революционно-демократическая критика истолковывает творения драматурга в свете тех актуальных задач, которые стоят пе-

ред ней. Чернышевский, высоко оценивая Шекспира, отмечает у него преобладание «художественно-психологических вопросов» над «патриотическими стремлениями»²⁵. Добролюбов же смотрит на дело шире и видит высокую «пользу» творений Шекспира, их воспитательный для человечества смысл в том гуманистическом уроке, который они содержат в себе²⁶. В связи с этим интересен разбор Добролюбовым в статье «Темное царство» «Короля Лира». Образ Лиры рассматривается им в сопоставлении с Большовым из комедии Островского «Свои люди — сочтемся!», и одно это уже рождает далеко идущие ассоциации. Анализ свободно и целеустремленно ведет к тому выводу, который важен критику: человек «сам, сам по себе велик, а не по власти, которую держит в своих руках»; виновны же в злоключениях Лиры и в искажении его человеческой природы жизненные условия: мы «исполняем негодованием и жгучею злобой уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру»²⁷.

Против «дидактической» критики — не только против ее тенденциозных крайностей, но и против стремления видеть в искусстве Шекспира осознанную цель — выступала «эстетическая» критика во главе с Дружининым, впадая в другую крайность. Шекспир изображается неким «бессознательным» гением, «олимпийцем», оттого и вечным в своем искусстве — иные же, «жрецы современности», «вянут и отцветают вместе с современностью, которой служили»²⁸.

«Вечность» и художественная сила Шекспира, таким образом, ни одной из сторон не берется под сомнение; расхождение в том, где видится источник этой силы и насколько искусство Шекспира считается осознанным. Для Добролюбова сомнений нет: он ставит Шекспира в ряд «полнейших представителей высшей степени человеческого сознания в известную эпоху»²⁹.

Особую позицию в этом вопросе занимает А. Григорьев с его критерием «органического» искусства. По его мнению, суть проблемы заключается в искренности художника, в том, насколько близки ему высказываемые им самим идеи. Шекспир же всегда открывал «правду, свою личную правду» — тем и велик. Важно также, насколько слиты у художника «поэтическое и нравственное» начала; Шекспир для Григорьева — один из тех, кто символизирует прекрасные эпохи «неразорванного» творчества. Только такие, «искренние» и цельные, художники получают право суда над жизнью. Но основу такого цельного искусства А. Григорьев видел в «непосредственном, пожалуй, интуитивном разумении жизни, в отличие от знания, то есть разумения аналитического»³⁰.

Влияние общественных настроений на восприятие Шекспира сказывалось не только в этой борьбе мнений, но и в том, что в его творчестве мыслилось главным или, во всяком случае, созвучным времени. Главным продолжает быть Гамлет, теперь уже понимаемый иначе; происходит как бы возврат к домочаловской

традиции, к гётевской теме слабого Гамлета — с поправкой на особенность современного русского «лишнего человека».

Гамлет середины века страдал от «разъединения воли и силы действовать»³¹, но эту «неспособность действовать от силы мысли»³² теперь расценивали сурово.

Критика не просто отмечала внутренний разлад в Гамлете, но переносила на датского принца черты, которые тревожили и раздражали ее в «лишнем человеке»: «слабость... воли, непостоянство... намерений... созерцательную раздражительность»³³, «эластичность натуры... которая бросает его из апатии в страсть, из напряжения в бессилие»³⁴.

В речи Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (1860) подчеркивается, что Гамлет «не верит в себя — и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет,— и привязан к жизни...»; «любить его... нельзя, потому что он никого сам не любит»; «Гамлеты презирают толпу...»³⁵ и т. д.

Но окончательно обвинить Гамлета русским критикам мешает то же, что вызывало уважение к русским Онегиным и Печориным,— его трезвый аналитический ум: «Принцип анализа доведен в Гамлете до трагизма...» По словам А. Григорьева, «нерешительность его основана не на одной только слабости, но на сознании — и вот что сообщает Гамлету такой высокотрагический характер»³⁶.

Эта широта и активность интереса к Шекспиру сказывались в интенсивности переводов великого английского драматурга. Переводы идут сплошным потоком, совершаются на разных уровнях — от любительского, дилетантского до высокого профессионального. Шекспира переводят поэт А. Фет («Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь», 1859) и А. Григорьев («Сон в летнюю ночь», 1854, «Шейлок, венецианский жид», 1860). Н. Х. Кетчер предпринимает прозаический перевод всех пьес Шекспира³⁷ — это издание как бы санкционировано Белинским, считавшим прозаическое переложение естественным этапом в постижении Шекспира³⁸. Вместе с тем в переводах Кетчера сказывается и свойственная времени прозаизация художественного мышления. Переводчики стремятся более всего к точности, поэтический дух и стиль Шекспира им, как правило, уловить не дано. Некоторые из них так ревностно следуют «букве» шекспировского текста, что переводят стих в стих, слово в слово. Переводы от этого получают громоздкими и малохудожественными; трудная — в шекспировских произведениях особенно — гармония точности и поэтичности достигается редко.

То, что критика писала о переводе В. Лазаревским «Отелло, венецианского мавра» (1845), можно отнести к большинству переводов: он «сделан был совестливо, со всею любовью и уважением к гению Шекспира, но тем не менее дух Шекспира не веет в нем» — «...поэзии никакой нет и следа, и всего менее — поэзии шекспировской»³⁹.

М. А. Загуляев в своем переводе «Гамлета, принца Датского» (1861) «решился переводить всякое его слово, обходясь с ним как с святыней»⁴⁰. В результате перевод получился «хотя и верен подлиннику, но страшно тяжел, написан варварским языком, с шероховатостями на каждом шагу»⁴¹.

Образцовыми для своего времени были признаны шекспировские переводы Дружинина — «Король Лир» (1856) и «Кориолан» (1858). В теоретическом предисловии к «Королю Лиру» Дружинин разрабатывал и защищал принципы «поэтического перевода». Переводчик учитывал и требования сцены и специфические отличия русского и староанглийского языков; стремление сделать перевод доступным широкому современному зрителю сочеталось с постоянной заботой о верности духу Шекспира.

Современники высоко оценили работу Дружинина. Некрасов отмечал «блестящую даровитость, утонченный вкус, способность мастерски владеть языком»⁴². Но даже и в его переводах некоторым критикам недоставало «задушевности», эмоциональности, поэтической силы. Писали о том, что перевод производит «скорее эпическое, нежели драматическое» впечатление⁴³.

В этом сказывалось опять-таки время с его дефицитом поэтического мироощущения, что прямо отразится и на судьбе пьес Шекспира в театре. За исключением «Ромео и Джульетты» (дают только отдельные сцены), на русской сцене в изучаемый период идут основные трагедии Шекспира: «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Жизнь и смерть Ричарда III», «Кориолан», «Тимон афинянин», наконец, по получению разрешения цензуры, ставится и «Макбет». Из них для русской сцены нов лишь «Тимон Афинянин» (1848), прошедший на обеих сценах в переводе Н. А. Полевого. Другие пьесы уже знакомы, хотя идут нередко в новых переводах или после значительного перерыва, как «Жизнь и смерть Ричарда III». В конце 50-х годов дружининский перевод «Короля Лира» получает жизнь на петербургской и московской сценах. «Отелло», в 40-х годах шедший в старом переводе И. И. Панаева, на рубеже 50—60-х годов будет поставлен в Петербурге и в Москве в переводе П. И. Вейнберга. «Макбет» на исходе данного периода увидит свет в высоко оцененном Белинским переводе А. И. Кронеберга.

Но ни новые переводы, ни участие ведущих актеров не делают спектакли долговечными. Как и в случае с Шиллером, сказывается потеря театром главных шекспировских актеров и еще большее несоответствие исполнительской манеры других, даже крупнейших актеров, требованиям шекспировской драмы. Так произошло с П. М. Садовским в роли Лира; неуспех был предопределен актеру, символизировавшему «натуральную школу» в театре.

Наиболее очевидно противоречие между характером новейшего актерского искусства и природой шекспировского театра проявилось в исполнении «Гамлета». Ни один из актеров этого времени не сумел подняться до создания «высокотрагического характера».

А. М. Максимов в Петербурге «оттенял более всего недостаток силы воли при пылкой душе», и его Гамлет «вышел более слезливым, чувственным, чем трагическим»⁴⁴. И. В. Самарин в Малом театре поразил современников множеством точных деталей — беглые замечания персонажей о поведении, манерах, внешнем виде Гамлета были им подхвачены и воспроизведены, но образ датского принца оказался сниженным и измельченным. В игре В. В. Самойлова в Гамлете «не было фальши, но не было также и души...»⁴⁵.

В этом проявились общие тенденции времени: «дегероизация» Гамлета, аналитичность подхода к Шекспиру, стремление к точности за счет поэтичности — то, что в той или иной мере видно было уже и в исследованиях и в переводах.

Трагедии Шекспира ставят постоянно. Крайности того, что можно назвать прощанием с романтизмом, расчистят почву для позднейшей реалистической интерпретации. Комедии же Шекспира пока остаются почти вне поля зрения театра: отчасти по тем причинам, по которым все реже ставили Мольера, отчасти и потому, что театр не владел еще пониманием народной основы этих комедий и умением воссоздавать ее, слабы были и его постановочные средства. Лишь две шекспировские комедии были в репертуаре этих лет — «Комедия ошибок», незаметно прошедшая в Москве дважды (1852 и 1853), и «Венецианский купец», возобновленный в 1855 году в Петербурге без особого успеха. Более счастливой будет судьба перевода «Венецианского купца» («Шейлок»), осуществленного А. Григорьевым и поставленного в конце периода на Александринской сцене.

Настоящий «шекспировский» период наступит в русском театре позднее; пока идет подготовка к нему, и зрительский спрос на Шекспира в театре еще не находит удовлетворения. Зрители тосковали по Шекспиру «натуральному» и высокому, поэтическому одновременно; поэтому так горячо были встречены гастролы американского трагика негра Айры Олдриджа, впервые приехавшего в Россию в 1858 году с пятью шекспировскими пьесами: «Отелло», «Макбет», «Шейлок», «Король Лир» и «Ричард III».

Олдридж в шекспировском репертуаре был прост и одновременно возвышен, его исполнение было близко русской гуманистической традиции толкования Шекспира. В американском трагике привлекала та «неразорванность» искусства, которую ценил в Шекспире А. Григорьев, — по этому тосковала русская сцена, это было уже не только в прошлом, но и впереди.

3

Русская классика на всем протяжении рассматриваемого периода представлена в репертуаре главным образом двумя комедиями — «Горем от ума» и «Ревизором», которые идут из сезона в сезон.

Трагедии и драме повезло меньше.

Русской трагедии XVIII века вовсе не дано было перешагнуть новый рубеж. Изредка, все реже и реже, возобновляется Озеров. Дважды прошел «Эдип в Афинах» на петербургской сцене в 1846 году с В. А. Каратыгиным — Эдипом и А. М. Каратыгиной — Иокастой. В годы Крымской войны, очевидно с целью подогреть патриотические чувства зрителей, в обоих императорских театрах ставятся сцены из первого и пятого актов «Димитрия Донского». Реакция зрителей, однако, оказалась весьма неожиданной для дирекции. Студент Н. А. Добролюбов записывает в свой дневник 19 января 1856 года: «Недавно в Александринском театре было представление «Димитрия Донского». Когда актер сказал: «Лучше смерть, чем позорный мир», все зрители встали с мест, и произошло волнение, весьма значительное... Говорят, кричали «ура!»... Галахов донес государю, который велел будто бы сказать театральной дирекции, что она очень неудобно выбрала время для представления этой пьесы»⁴⁶.

Если добавить к названному два представления трагедии М. В. Крюковского «Пожарский» на петербургской сцене в 1850 году, то этим будут исчерпаны немногочисленные и безуспешные попытки вызвать к новой сценической жизни русскую трагедию начала века.

«Борис Годунов» Пушкина, жемчужина русской драматургии, все еще находится под запретом; если в 30-е годы актеры пытались добиться отмены цензурного запрещения, в 40-х и 50-х годах таких попыток уже не предпринимается.

Столичные театры в эти годы пробуют свои силы на «маленьких трагедиях». В 1847 году, 18 ноября, в бенефис П. А. Каратыгина в один вечер с его пасквильным водевилем «Натуральная школа» идут сцены из «Каменного гостя». «Сцены эти, хотя не драматичные, были прекрасно прочитаны им (В. А. Каратыгиным.— Е. Х.) и В. В. Самойловой (Дона Анна), — замечает летописец петербургской сцены. — Играли их, впрочем, только один раз, полагая, что не стоит платить 50 рублей разовых за получасовую пьеску»⁴⁷.

В сентябре 1852 года по инициативе Щепкина в его бенефис во время гастролей в Петербурге состоялось первое представление «Скупого рыцаря», вскоре повторенное. «Каратыгин и Максимов 1-й превосходно прочли роли Скупого рыцаря и Альбера, а Самойлов — жид Соломон, хотя и зело плохо читал прекрасные стихи Пушкина, но был мастерски гримирован»⁴⁸. Надо ли говорить, что от прочтения на сцене пушкинских стихов, пусть превосходного, очень далеко до создания пушкинских образов.

По возвращении с гастролей в Москву Щепкин сам выступает в роли Барона; с 9 по 22 января 1853 года пьеса Пушкина была дана четыре раза. Интересно, что Щепкин играет пушкинского Скупого рыцаря одновременно с мольеровским рыцарем скупости («Скупой» шел 6 и 29 января). Артист получает редкую возможность на собственном творческом опыте с предельной наглядностью сопоставить шекспировские принципы создания характе-

ра, исповедуемые Пушкиным, с принципами мольеровского театра. Можно не сомневаться, что работа Щепкина над ролью Барона плодотворно сказалась и на дальнейшем углублении им образа Гарпагона, которого он играл с 1830 года вплоть до 1860-го. Хотя пушкинская роль не закрепилась в репертуаре Щепкина, образ Скупого рыцаря — один из самых значительных в творчестве артиста и, бесспорно, самый значительный среди пушкинских образов, созданных в эти годы.

Год спустя, 8 января 1854 года, в бенефис Щепкина был поставлен «Моцарт и Сальери»; Сальери играл бенефициант. Спектакль был повторен только один раз — 12 января.

Этими немногими попытками и исчерпывается сценическая история пушкинских «маленьких трагедий» в изучаемый период. В общей сложности все три пьесы были даны на обеих столичных сценах всего тринадцать раз. Пушкин, как видим, не занял достойного места в репертуаре театров того времени — отчасти по цензурным, а отчасти по сугубо творческим причинам: ни артисты, ни зрители не были подготовлены к тому, чтобы по достоинству оценить пушкинские шедевры.

Правда, в эти годы продолжали изредка ставиться некоторые инсценировки пушкинских произведений. Так, «драматическое представление, взятое из поэмы Пушкина «Цыганы», дважды прошло на московской сцене в 1847 году. В 1836 году в Петербурге, а через десять лет в Москве была поставлена и время от времени повторялась «Хризомания, или Страсть к деньгам» — «драматическое зрелище», взятое Шаховским из повести Пушкина «Пиковая дама» (в спектакле 29 января 1848 года роль Чекалинского исполнял Щепкин), но пьеса была весьма далека от реалистической пушкинской повести.

Предпринимаются в эти годы и новые попытки инсценировать произведения Пушкина. В 1846 году в Александринском театре десять раз прошла инсценировка пушкинского «Евгения Онегина», сделанная тогдашним инспектором репертуара Г. В. Кугушевым. «Переделка, не заключавшая в себе ничего драматического, конечно, не имела успеха, — отмечает А. И. Вольф, — но не могу, однако, не вспомнить, как прелестно прочтены были многие сцены В. В. Самойловой (Татьяна), и в особенности знаменитое письмо и встреча замужней Татьяны с Онегиным. Каратыгин 1-й имел неосторожность взяться за роль Онегина, не подходящую ни к его летам, ни к его колоссальной фигуре»⁴⁹. В этом же году инсценировка трижды прошла на московской сцене.

В 1854 году в Петербурге и Москве была поставлена драма в трех действиях Н. И. Куликова «Станционный смотритель». Обращение к этой пушкинской повести в годы торжества «натуральной школы» с ее сочувствием «бедным людям» весьма симптоматично. Образ униженного и оскорбленного станционного смотрителя Вырина, несомненно, был близок демократической части зрительного зала.

В конце 1852 года в бенефис М. И. Вальберховой состоялось — через пятнадцать лет после написания и через десять лет после опубликования — первое представление драмы Лермонтова «Маскарад», вернее — несколько сцен из нее.

Попытки добиться от цензуры разрешения на постановку «Маскарада», предпринимавшиеся Мочаловым в 1843-м и Вальберховой в 1846 году, тогда не увенчались успехом. На этот раз цензура уступила: «Представленные ныне сцены из «Маскарада», составляя только четвертую часть всей драмы,— говорилось в рапорте цензора А. Гедерштерна,— заключают в себе главный из оной эпизод». От бенефициантки потребовали расписку следующего содержания: «Беру на себя ответственность перед наследниками г. Лермонтова, если они окажут какие-нибудь претензии за представление сцен из комедии Лермонтова «Маскарад», в бенефисе моем, назначенном мне от дирекции 27-го октября 1852 года. Мария Вальберхова»⁵⁰. В. А. Каратыгин играл роль Арбенина, Читау «с душой и искусством передала роль Нины»⁵¹. Сцены из «Маскарада» прошли на петербургской сцене только три раза, а на московской — всего два и заметным театральным событием не стали. Можно не сомневаться, что если бы Мочалову удалось выступить в роли Арбенина в начале 40-х годов, гениальный актер-романтик был бы великолепен в лермонтовской романтической драме. В 50-х годах лермонтовская драма не могла рассчитывать на большой успех у зрителей не только потому, что не было в живых Мочалова, но и потому, что век романтизма кончился, а новый подъем романтической волны, связанный с идеологией народничества, был еще впереди.

Русская классическая комедия помимо Грибоедова и Гоголя представлена на театральной афише именами Фонвизина, Капниста и Крылова; правда, их пьесы возобновляются в эти годы редко.

«Недоросль» появляется на петербургской сцене после почти десятилетнего перерыва в 1850 году. Комедия Фонвизина ставится силами главным образом молодых артистов в Театре-цирке, в котором драматические спектакли давались с расчетом на «публику менее достаточную и еще менее взыскательную, чем александрийская». Хотя, по отзыву современника, комедия была играна «весьма сносно»⁵², она выдержала всего пять представлений и была возобновлена только в 1858 году. В Москве «Недоросль» за этот период возобновляется дважды — первый раз 14 декабря 1852 года (прошел три раза), второй — 19 мая 1859 года (продержался на сцене до 1861 года, выдержав двенадцать представлений).

«Бригадир» шел в эти годы еще реже. Показанная в Александринском театре 11 сентября 1859 года, эта комедия, несмотря на блестящий состав (Советник — А. Е. Мартынов, Советница — П. И. Орлова, Бригадирша — Ю. Н. Линская, Иванушка — А. М. Максимов), прошла только три раза. В этом же году «Бри-

гадир» возобновлялся и на сцене Малого театра, выдержав до конца периода семь представлений.

«Ябеда» Капниста, возобновленная на московской сцене (с Щепкиным в роли Кривосудова), идет по одному разу в 1846, 1847, 1848 и 1852 годах. В Петербурге сатира Капниста была дана один-единственный раз — 9 ноября 1852 года (Кривосудов — Я. Г. Брянский, Хватайко — П. А. Каратыгин, Добров — П. И. Григорьев).

Из комедий Крылова в этот период ставится только «Модная лавка». Возобновленная в Малом театре 28 декабря 1845 года, эта пьеса дается изредка (последний раз — 2 января 1851 года). В Петербурге «Модная лавка» не идет с 1844 года. «Комедия эта, написанная нашим баснописцем в начале века для осмеяния французомании, овладевшей тогдашним обществом, — замечает Вольф, — сорок лет спустя могла только иметь успех археологический, как картина нравов давно минувшего времени»⁵³.

«Археологический» подход к классике был, очевидно, одной из причин того, что старая русская комедия в середине XIX века так редко ставилась и так мало шла. Другая, еще более существенная причина состояла в том, что сатирическая комедия XVIII века была как бы «снята» последующим развитием русской комедиографии, вобравшей в себя достижения предшественников и оставившей их далеко позади. Грибоедов и Гоголь, столь многим обязанные Фонвизину, Капнисту и Крылову, вытесняют их со сцены.

Гениальная комедия Грибоедова победоносно завоевывает обе столицы. В Малом театре «Горе от ума» с 1846 по 1861 год ставится семьдесят шесть, в Александринском — шестьдесят один раз. Не было ни одного театрального сезона ни в Петербурге, ни в Москве без грибоедовской комедии. Правда, «Горе от ума» продолжает играть в искаженной цензурой сценической редакции 1831 года; полный грибоедовский текст существует лишь в многочисленных списках, только в 1869 году публикуется наконец текст комедии без цензурных вымарок и искажений. По-прежнему вопреки автору третий акт оканчивался большим балом-дивертисментом с мазуркой, вальсом и кадрилию, исполнявшимися в сопровождении оркестра артистами балетной труппы.

На всем протяжении периода продолжает выступать в роли Фамусова и на московской и на петербургской (во время гастролей) сценах Щепкин. С 11 января 1846 года по 6 октября 1861 года он исполнил эту роль семьдесят раз, продолжая углублять и совершенствовать образ.

29 января 1857 года в роли Фамусова впервые выступил А. Е. Мартынов. Критика оценила эту работу весьма сдержанно, повторив упреки, которые когда-то предъявлялись и Щепкину: «Великий комик наш не был похож на московского барина»⁵⁴. Можно согласиться, однако, с мнением советского исследователя творчества артиста А. Я. Альтшуллера, что «Мартынов и не старался показать Фамусова баринном, вельможей, артист особенно

выделял в нем черты пронырливости и хитрости... Мартынов пошел к «Горю от ума» как к пьесе о современном обществе. Фамусов был для него прежде всего представителем крупного чиновничье-бюрократического мира новой формации»⁵⁵.

8 сентября 1858 года «Горе от ума» возобновляется на московской сцене в новых декорациях Брауна и с новыми исполнителями. Фамусова впервые играет П. М. Садовский, но без успеха. Роль Фамусова снова переходит к Щепкину. В роли Чацкого Мочалова и Самарина на московской сцене сменяют Полтавцев (1851) и Леонидов (1853), а В. Каратыгина на петербургской сцене — Максимов (1858). «Максимов играл Чацкого отвратительно»⁵⁶, — записывает Добролюбов в своем дневнике 29 января 1857 года. Эта запись интересна не столько как оценка критика (для этого она слишком безапелляционна и немотивированна), сколько как свидетельство тех сдвигов, которые произошли в умонастроении передовой молодежи: «отчаянный социалист», как называл себя сам Добролюбов в том же дневнике 1857 года, уже не мог видеть в Чацком идеал героя.

«Ревизор» давался еще чаще, чем «Горе от ума». На сцене Малого театра с 1846 по 1861 год комедия Гоголя была дана восемьдесят шесть, в Александринском театре за эти же годы — семьдесят два раза. Пьеса продолжала играть в первоначальном сценическом варианте. Хотя уже в 1842 году была опубликована окончательная авторская редакция, канонический текст вплоть до 1870 года не допускался на сцену цензурой.

Роль городничего начиная с премьеры «Ревизора» в Петербурге и Москве все эти годы с успехом играют Сосницкий и Щепкин. С 25 мая 1836 года по 4 июля 1863 года Щепкин выступил в этой роли в общей сложности (на сцене Малого театра и во время гастролей в Петербурге и провинции) сто сорок четыре раза. «Знаменитый артист, — писал А. Григорьев о щепкинском исполнении роли городничего через шестнадцать лет после премьеры, в 1852 году, — так понял ее комический пафос, так вошел в сокровеннейшие изгибы совести градоправителя, что иного Сквозника-Дмухановского почти нельзя себе вообразить. Неподдельный пафос, одушевляющий комика, заставляет зрителя забывать даже, что средства начинают изменять артисту, хотя нельзя, конечно, совершенно скрыть от себя это обстоятельство, с которым невольно соединяется печальный вопрос: кто для Москвы может заменить в этой роли М. С. Щепкина? Увы! На этот вопрос покамест еще нет сколько-нибудь удовлетворительного ответа»⁵⁷. Пройдет еще шесть лет, и 18 апреля 1858 года в роли городничего впервые выступит П. М. Садовский, прославившийся до этого своим блистательным исполнением роли Осипа. Островский сообщал в письме Дружинину: «18 числа давали у нас «Ревизора» с новой обстановкой: городничего — Садовский, Хлестакова — Васильев, Городничиху — Рыкалова, дочь — Колосова, Осипа — Дмитревский. Такого художественного, благоуханного исполнения я не видывал в

жизнь свою»⁵⁸. Восторженная оценка Островским новых исполнителей связана прежде всего с тем, что и Садовский и С. Васильев пытались избежать прямолинейной обличительности и воссоздавали психологические комедийные характеры своих героев, раскрывая их поступки, исходя из свойств этих характеров. Любопытно отметить, что с середины 50-х годов «Ревизор» дается в Малом театре с каждым годом чаще: 1855 год — четыре раза, 1856 — пять, 1857 — шесть, 1858 — восемь, 1859 — девять, 1860 — десять раз.

В Петербурге гениальная комедия Гоголя идет реже и с меньшим успехом. «Вчера вечером смотрел я «Ревизора», — записывает Добролюбов в дневник 3 января 1857 года. — Идет он, конечно, плохо. В чтении он менее карикатурен, нежели на сцене. Максимов хорошо исполняет роль Хлестакова, Бурдин — Землянику, Линская, довольно хорошо, жену городничего, и только. Сосницкий хорош как-то местами. Иногда же он, видно, что не понимает своего характера. Первое действие вообще плохо идет, не исключая и Бобчинского и Добчинского, которые утрируют свою роль до невозможности. Последнее действие лучше... Вчера говорили, что в театре был государь и очень смеялся... Много ли понял он тут, не знаю...»⁵⁹.

«Женитьба» также значительно чаще ставится в Москве, чем в Петербурге. Со дня премьеры — с 5 февраля 1843 года — по 1861 год эта комедия была дана на московской сцене восемьдесят шесть раз, а на петербургской (с 9 декабря 1842 года) — только сорок четыре раза (в том числе пять раз с участием Щепкина, во время его петербургских гастролей в 1844, 1849 и 1852 годах). Щепкин, первоначально выступивший в роли Подколесина, в эти годы играет более удавшуюся ему роль Кочкарева (в Петербурге с Подколесиным — Мартыновым, в Москве с Подколесиным — Садовским). Кочкарева на московской сцене с 13 июня 1850 года в очередь с Щепкиным с успехом играет также С. В. Шумский. 11 июня 1856 года в спектакль вступила на роль Агафьи Тихоновны Л. П. Никулина-Косицкая.

Успех «Женитьбы» в 50-е годы определялся близостью ее к жанру бытовой комедии, которая утверждается в это время на сцене благодаря Островскому. К этому следует добавить, что в годы растущей общественной активности в зрительном зале находили благодарный отклик и обличение подколесинской вялости и высмеивание кочкаревской симуляции кипучей, но пустопорожней деятельности.

«Игроки» до 1858 года совсем не идут на петербургской сцене, в Москве же эта комедия остается одной из самых репертуарных, в первую очередь благодаря блистательному исполнению роли Утешительного Щепкиным, сыгравшим ее со дня премьеры, с 5 февраля 1843 года, и по 10 января 1863 года сорок семь раз.

Появляются на театральной афише и сцены из неоконченной комедии Гоголя «Владимир 3-й степени». Одна из этих сцен, пере-

работанная самим автором в самостоятельную небольшую комедию «Тяжба», впервые исполняется 27 сентября 1844 года, в бенефис Щепкина во время его петербургских гастролей (Бурдюкова играл бенефициант, Пролетова — Мартынов). В Малом театре «Тяжба» прошла с 1846 по 1861 год тридцать четыре раза. Остальные отрывки увидели свет уже после смерти автора: «Собачкин» ставится в Петербурге в 1860 году, в Москве — в 1861-м, «Лакейская» и «Утро делового человека» играют только в 1863 году.

Из попыток инсценировать гоголевскую прозу следует назвать «Тараса Бульбу», в котором в главной роли выступил в Петербурге В. Каратыгин (1852), а в Москве — Щепкин (1853), и «Похожения Павла Ивановича Чичикова», представляющую собой малоудачную переделку для сцены уцелевших фрагментов второго тома «Мертвых душ» (Петербург — 1855, Москва — 1856). Ни та ни другая инсценировка не удержались на сцене (как и ранее поставленная инсценировка первого тома «Мертвых душ»).

Как мы видим, судьба классики — мировой и отечественной — на русской сцене этих лет складывалась непросто. Немало было тут огорчительных потерь и зияющих брешей. Но вот что можно без преувеличения назвать подвигом русского театра: из года в год, даже в самые беспросветные годы николаевской реакции, на сценческих подмостках не умолкал ни гневный грибоедовский сарказм, ни горький гоголевский смех сквозь слезы. «Горе от ума» и «Ревизор» были как бы эстафетой, которую русское актерство пронесло сквозь все испытания в надежде на лучшие времена, когда семена, посеянные Грибоедовым и Гоголем, дадут всходы и русский театр выйдет наконец из затяжного репертуарного кризиса.

Произойдет это, однако, далеко не сразу. Преобразование репертуара в первое десятилетие нового периода идет крайне затрудненно. По законам театра старый репертуар умирает не тотчас же, как только он становится нежизнеспособным, но лишь тогда, когда он вытесняется новым; так как рождение нового искусственно сдерживалось, агония старого, изжившего себя репертуара, переводного и оригинального, затягивается на многие годы. Драма долго еще будет представлена на афише главным образом различными иностранными и отечественными модификациями мелодрамы, а комедия — многочисленными разновидностями водевиля. Попытки решить новые задачи реалистического воспроизведения действительности в рамках традиционных репертуарных жанров приведут к известной эволюции этих жанров, но вместе с тем обнаружат ограниченность их возможностей. Будут возобновляться пьесы, в былые годы имевшие шумный успех, — но теперь они проходят незамеченными. Будут сочиняться новые пьесы по испытанным образцам, но им будет суждена короткая сценическая жизнь. Некоторые, немногие, пьесы старого пошиба, правда, закрепятся в репертуаре и будут повторяться из сезона

в сезон, но эта видимость успеха, основанная на инерции вкусов публики, будет длиться лишь до тех пор, пока русская драматургическая литература не скажет свое веское слово.

4

Зарубежная современная драматургия — обширная, неустанно пополняемая область репертуара. Переводы и переделки иностранных пьес шли на русскую сцену быстро, обильно, непрерывным потоком. Это было налаженное производство с постоянным штатом переводчиков, с излюбленным кругом авторов, в первую очередь французских, с твердо установленными драматургическими схемами, усвоенными театром и публикой как «законы сцены».

Создавалась как бы замкнутая система: воспитанные театром вкусы публики диктовали постановку пьес привычных в жанровом отношении — мелодрам, легких комедий, водевилей. Пьесы эти, кроме того, были надежны для актерских бенефисов и не вызвали к себе особого внимания со стороны цензуры. Система была прочной, поддерживалась с разных сторон, но и в ней время произвело перемены, которые, назревая внутри и постепенно, сказывались в конце концов и на судьбе отдельных жанров.

Мелодрама была стойким жанром. Она не сразу исчезла со сцены даже в самых старых своих образцах, уже, казалось бы, отмененных временем. Благодаря знаменитому актеру, чье имя было связано с исполнением какой-либо мелодрамы, репутации знаменитого некогда автора, наконец, самой инерции театрального успеха старые мелодрамы сохраняются в репертуаре и тогда, когда в русской и зарубежной драме происходят важные перемены. На протяжении 40-х и 50-х годов ставится «Велизарий» Э. Шенка с участием В. Каратыгина; время от времени идет «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца, не сразу будут забыты театром и пьесы Коцебу — то, что в прошедшем периоде «делало погоду» на театре.

Афиши еще пестрят названиями вроде «Могильного склепа» или «Блаженства безумия». В театрах идут «драмы ужасов» с мотивами рока и мести, с обильными вкраплениями мистики и кровавыми приключениями; идут и «дворцовые» пьесы на исторические темы из жизни аристократов и королей. Все виды мелодрамы объединяются тем, что, используя название одной из них, можно обозначить как «порыв и страсть». Это — неизменное в мелодраме, сердцевина жанра, хотя, идя навстречу требованиям времени, мелодрама старается стать реальнее.

Чтобы сохраниться как жанр, мелодрама поворачивается к современной жизни и к повседневности. До сих пор вырывавшая зритель «из круга обычных житейских отношений»⁶⁰, мелодрама теперь находит себе пищу в этом кругу. В ткань приключений и страстей вплетается «натуральное». Социальный кругозор авторов расширяется, вбирая в себя не только полюсы общества, от

аристократии до «отверженных», но и промежуточные его слои. Все чаще блестящей, но порочной или легкомысленной знати противопоставляются широкий демократизм или неяркие, но привлекательные добродетели буржуа.

С 1846 года в Петербурге и Москве шла пьеса О. Анисе-Буржуа и А. Деннери «Графиня Клара Д'Обервиль». По атрибутам сюжета она еще близка к стандарту мелодрам: действие происходит в XVIII веке; главная героиня — знатная дама; в центре — необыкновенная любовная история, с тайной и клеветой, со случайной развязкой, с незримым покровителем и незримым врагом героев. Но основные симпатии авторов принадлежат не бедному аристократу, возлюбленному Клары, а ее мужу Морицу, богатому буржуа, человеку земному, работающему и наделенному всевозможными добродетелями. Мориц показан довольно широко — в кругу семьи и в делах, во взаимоотношениях с людьми, от него зависящими; в пьесе появляется верфь, идут беседы деловые и бытовые. Все это являлось наивной иллюстрацией к характеру Морица, хотя тенденция известного «заземления» мелодрамы налицо.

Многие авторы делают попытку перейти от псевдоисторических и отвлеченно романтических сюжетов к современности. Приключенческая мелодрама постепенно уступает место социально-бытовой; пьесы расцвечиваются жанровыми сценками; язык становится живее и колоритнее; несколько угасает неистовость страстей. Романтическая интрига, оттесненная, но не отмененная «деловой», срастается с ней. Не всегда эти изменения и сочетания органичны, нередко они — просто дань времени, попытка замаскировать старую суть новыми средствами. Так, в двух других пьесах тех же Анисе-Буржуа и Деннери, «Детский доктор» и «Слепой», вполне актуальные мотивы неравенства женщины в браке или показ банкирской среды служат, по существу, фоном для невероятных приключений героев.

Но есть уже в репертуаре этого времени и мелодрамы нового типа, где старая эстетика жанра принаравливается к новым сюжетам, новым героям, новой морали.

Большим успехом пользовались в конце 50-х и начале 60-х годов две мелодрамы из «парижской жизни»: «Парижские нищие» Т. Баррьера (Петербург и Москва, 1857) и «Парижский ветошник» Ф. Пиа (эта пьеса была поставлена уже за пределами периода, но, по существу, была там как бы «остаточным явлением» 50-х годов).

Сюжет «Парижских нищих» типичен для мелодрамы конца 40-х и 50-х годов: разорение хитрым и подлым богачом Дюпоном честной, наивной, лишенной практической сметки семьи капитана Бернье; тайна обогащения Бернье, которая раскрывается лишь в конце пьесы благодаря случайности — расписке, сохранившейся у постороннего человека.

Сентиментальность идиллических сцен в смысле Бернье соединяется с грубоватой плакатностью в изображении Дюпона.

В пьесе довольно силен критический элемент, подробно показана изнанка деятельности Дюпона, звучат и антиурбанистические мотивы. В монологе Поля Бернье, обращенном к Парижу, слышатся знакомые темы и интонации. Словно балзаковский Растиньяк, он бросает вызов «себялюбивому, эгоистическому городу, поглощающему ежедневно тысячи существований, которые исчезают в нем, не оставив после себя ни следа, ни воспоминания...»: «О! Я ненавижу тебя, развратный город, ненавижу твою роскошь и великолепие, за которыми таятся разврат, порок, нищета...». По законам жизни Бернье должен или погибнуть, или приспособиться, стать Растиньяком. Но развязка — самый стойкий, не поддающийся изменениям элемент мелодрамы: по законам мелодрамы добродетель вознаграждена — Поль Бернье спасен, и жизнь всей семьи меняется к лучшему.

В «Парижских нищих» тем не менее немало нового. Происходит не обличение порока как такового, а анализ конкретных социальных явлений с прямо указанным адресом. В пьесе много живых наблюдений среды и быта, есть колоритные уличные сценки, привлекает пестрая толпа торговков и лавочников с ее повседневными занятиями и характерным наречием. В этом внимании к низким слоям, к простому люду, равно как и в мотиве милосердия к бедным, — демократизм пьесы Баррьера.

Еще активнее и шире демократизм этого рода сказывается в «Парижском ветошнике». Блестящий анализ этой пьесы Пиа оставил Герцен, показавший жизненные и национальные основы и самый «парижский воздух», пропитавший ее⁶¹.

Действие пьесы растянуто на два десятка лет и захватывает истории из жизни разных слоев. Социальный мир пьесы пестр и колоритен: здесь ветошники и гризетки, скучающие повесы-аристократы, полицейские и темные личности «дна». Вместе с центральным героем, ветошником Жаном, мы входим «в мир голода и нищеты, роющийся под ногами, копающийся над головой, — мир подвалов и чердаков, мир грустного самоотвержения и свирепых преступлений», в парижские тюрьмы, в гостиную новоиспеченного буржуа, в прошлое — тряпичника, как и Жан, но разбогатевшего благодаря преступлению.

Парижская жизнь показана в пьесе более остро, контрасты ее более резки, а обличительный пафос откровеннее, чем в других мелодрамах этого времени. Пиа сумел показать причины многих социальных явлений — и несправедливо нажитого богатства, и тайных преступлений света, и того внутреннего достоинства, которым наделены порой бедняки, с их «затаенным негодованием» и «головой, поднятой вверх»⁶².

Смелые тирады ветошника в канун событий 1848 года (пьеса была написана и поставлена в Париже в 1847 году) звучали почти революционно: «У вас есть кареты, у нас нет башмаков!.. Вы имеете все дворцы... у нас часто не бывает жилища... Вам покоряются толпы женщин... а мы не каждый день имеем хлеб, у вас,

наконец, есть все, у нас же ничего...» И рядом с этим — горькая и точная самохарактеристика Жана: «Я из числа того поколения, которое ведет самую тяжелую жизнь, бродит по свету: как, зачем и для чего — никому нет нужды!.. Гриб, выросший на парижском навозе, один из этих отверженцев природы, которых время, этот великий ветошник, собирает в свой мешок, когда их замечает».

Пиа был автором множества социальных мелодрам, насыщенных открыто антимонархическими и антибуржуазными мотивами, намеками на действительные события политической и общественной жизни Франции после 1830 года. Наиболее оппозиционно настроенный из всех авторов мелодрам, он, пожалуй, исчерпал в этом отношении возможности жанра — недаром его пьесы вызывали во Франции нередко и репрессии властей и демонстраций зрителей.

Но ограниченность мелодрамы не сумел преодолеть и Пиа. Отсюда, среди множества верных наблюдений и смелых мыслей «Парижского ветошника», — традиционная и маловероятная любовная история, роман швеи и аристократа. Отсюда — и «примиряющий, услаждающий финал в буржуазном духе»⁶³: аристократ женится на швее, несправедливости судьбы и наветы врагов отпадают благодаря изобретательности Жана, барон изобличен и арестован как бывший убийца, все расставлено на свои места. В этом сказались не только власть эстетики жанра, но и половинчатость мировоззрения самого Пиа, его склонность к социальным иллюзиям и к примирению противоречий, которая развилась в нем впоследствии и была жестоко раскритикована Марксом⁶⁴.

Мотивы социальной правды и социальной оппозиционности, не новые для мелодрам, теперь звучат, однако, более часто и настойчиво, чем прежде. Примером может служить знакомая уже театру коллизия, когда высшему свету противопоставлялись своего рода «отверженные», какими были люди искусства, и утверждалось их духовное превосходство над знатью.

Немало пьес, шедших в 40—50-е годы, посвящено теме любви актера и аристократки (или, наоборот, аристократа и актрисы): «Любовь и предрассудок» Мельвиля (Петербург и Москва, 1853), «Далила» Фейе (Петербург и Москва, 1858), «Адриенна Лекуверер» Скриба и Легуве (Петербург, 1858; Москва, 1859), «Актриса» Ависе-Буржуа и Баррьера (Москва, 1859) и другие. Взаимоотношения художника и света, коллизия «любви» и «предрассудка» решались во всех этих пьесах с разной степенью драматизма и остроты.

Мельвиль еще робок в защите социального достоинства актера. Герой его пьесы, актер Сюлливан, влюблен в дочь богатого негодяя и пользуется взаимностью, но, опасаясь, что их брак будет для девушки мезальянсом, благоразумно пытается отказаться от любви. Благоразумие вознаграждено: растроганный добродетелью актера негодяй соглашается на брак, и следует финал опять-таки в буржуазном духе.

В «Далиле» тема социального неравенства звучит сильнее, и, что не часто встречается в мелодрамах, она завершается трагически. «Бездна жизни артиста» подстерегает талантливого музыканта Росвейна; за его душу борются, с одной стороны, его учитель Серториус, с другой — меценат Карниоли, человек циничный и властный, толкающий героя к гибели. Адрес виновника указан — высший свет, но трагизм ситуации сглаживается назидательностью пьесы.

Трагизм открытый, сильный и не «снятый» дидактичностью звучит в «Адриенне Лекувьер» — лучшей пьесе этого ряда. Героиня, выдающаяся актриса, великодушная и самоотверженно любящая женщина, на голову выше всех остальных персонажей — и своего возлюбленного графа Морица Саксонского и своей соперницы, коварной и преступной принцессы, которая отравляет актрису. Преступление в отличие от привычной схемы мелодрам остается нераскрытым, а виновный — ненаказанным: виновный слишком высок... Мелодрама приспособливается к времени по-разному, и в этой внутренней гибкости жанра — главная причина его стойкости и самого его существования при быстром и ярком расцвете русской реалистической драматургии. На рубеже 50—60-х годов новые мелодрамы, однако, ставятся уже реже, и в следующем периоде перспектив у этого жанра нет. Но отказ от мелодрамы не будет внезапным и резким; новейшая европейская драматургия, которая создается в полемике с мелодрамой, не сможет обойтись без ее средств и ее опыта.

Отказ этот не будет и окончательным — мелодрама сохранится в репертуаре как «эмоциональный громоотвод»⁶⁵, как дань вкусам широкой публики и привычкам театра. Демократические потенции жанра, его внебудничность и занимательность останутся в активе театра. Недаром почти через полвека после премьеры (1856) на обеих столичных сценах пьесы Ф. Дюмануара и Деннери «Испанский дворянин» о ней будут говорить в горьковских «Мещанах» с увлеченностью, явно разделяемой автором.

Поля (*смущенно улыбаясь*). А мне нравится в театре... ужасно. Вот, например, Дон Сезар де Базан, испанский дворянин... удивительно хорошо! Настоящий герой...

Петр. ...Что ей испанский дворянин?

Тетерев. Она чувствует в нем здорового человека...

Татьяна. Он красиво одет...

Тетерев. И весел... Веселый человек — всегда славный человек... Подлецы редко бывают веселыми людьми.

В «Испанском дворянине», пьесе легкой и динамичной, мелодраматическое начало сплавлено с комедийным в стиле «мушкетерских» романов Дюма. Характер Дон Сезара, с его открытостью и донкихотством, защитника всех обиженных, любимца «всех проходимцев и забияк Мадрида», а также его приключения напоминают истории и нравы мушкетеров. Подобно им, Дон Сезар нечаянно попадает в гущу придворных интриг; его любимая, уличная

плясунья Маритана, — предмет тайной страсти короля. Сюжет развивался и завершался по привычной схеме мелодрам: влюбленные соединились, плясунья, став знатной дамой, теряла свою «уличную» непосредственность и поражала придворных аристократизмом; Дон Сезар из уважения к сану монарха прощал ему и волокитство за Маританой и агрессивные намерения по отношению к себе, более того, изобретательно спасал честь короля, за что в конце концов получал прощение и сан губернатора Гренады. Но не в этой благополучной развязке интерес и обаяние «Испанского дворянина», а в «веселом» Дон Сезаре, в плебейском духе и в песенно-танцевальной стихии, входившей в пьесу с Маританой. Мелодрама шла навстречу комедии и водевилю, успешно соединяясь с ними.

Судьба же водевиля и комедии была иной. Водевиль всегда легко поддавался воздействию «бытового элемента», но умеренно, в качестве орнамента, не более того, — иначе это вступало в противоречие с условностью жанра, с куплетной формой, с облегченностью образов и ситуаций. Поэтому приспособиться к времени водевиль не смог. Расставшись с куплетной формой, он перешел в комедию; с другой стороны, развив эту форму и сделав ее основой, он перешел в оперетту.

Самым жизнестойким жанром оказывается комедия. Ей не приходится даже делать особые усилия, чтобы приспособиться к времени, — за исключением отдельных своих разновидностей, комедия остается популярной. Так, выходят из моды «придворные» сюжеты, и не имеет особого успеха даже пьеса Скриба «Дамская война» (Петербург, 1852; Москва, 1854), где две знатные дамы плетут сложную интригу, чтобы спасти от смерти молодого бонапартиста. Скриб же на русской сцене по-прежнему остается главным западноевропейским комедиографом; в течение периода идет около пятидесяти его пьес, из них чуть ли не треть — премьеры. Пьесы эти часто пишутся им в соавторстве с другими драматургами, жанры обозначаются по-разному, но фактически среди продукции, поставляемой «Скрибом и К^о» русской сцене, преобладают комедии.

Для театра не представляли трудностей, а зрителю нравились комедии из современной жизни, с несложной, но пикантной любовной интригой, легко переносимые на русскую почву. Порой интрига заменялась динамичным и затейливым диалогом, а недоразумения сюжетные — словесными, что не делало пьесу менее занимательной. Таковы были популярные пьесы «Буря в стакане воды» (Петербург, 1851; Москва, 1852) или «Упрямство и настойчивость» (Петербург и Москва, 1853). В обеих пьесах действие сводится к перебранке из-за пустяка, когда, слово за слово, вырастает гора взаимных упреков и обвинений, но разыгравшийся конфликт рушится так же легко, внезапно и случайно, как начался.

«Школа Скриба» и традиции «хорошо сшитых пьес» надолго сохраняют свои позиции, хотя рядом с ними уже появляется

вый тип пьес, с более явными реалистическими атрибутами. Речь идет о своеобразном течении в французской драматургии 40—70-х годов, получившем название «школа здравого смысла». Строго говоря, к «школе здравого смысла» относились три драматурга — Ф. Понсар, Э. Ожье, А. Дюма-сын, но к ней были близки темы и образы в пьесах других авторов, — «школа» существовала не изолированно, и тот же Ожье, подобно Скрибу, нередко писал в соавторстве с другими. Основатели «школы» надолго стали законодателями французской драмы и сцены и вместе с появившимся позднее «новым Скрибом», В. Сарду, фактически держали монополию на современный репертуар.

«Школа здравого смысла» возникла во Франции 40—50-х годов как реакция на романтизм, романтическое мироощущение, романтическое бунтарство. Основатели ее обратились на первых порах к урокам классицизма, против которого некогда боролись и мелодрама и водевиль. Все трое — Понсар, Ожье, Дюма-сын — начинали с некоего модернизированного классицизма, но «здоровый смысл» не мог не подсказать им, что в середине XIX века это будет анахронизмом. От классицизма остались рациональная структура пьес и их уравновешенность, упорядоченность во всем. Но «школа» вобрала в себя и определенные приемы мелодрамы — для эмоционального воздействия и опыт «хорошо сшитых пьес» — для занимательности. В целом же образовался новый в западной драматургии тип пьес как бы «предреалистического» характера, проблемных, нравоописательных и в меру дидактичных, оперирующих конкретным современным материалом.

Главной своей целью «школа здравого смысла» ставила не развлечение, а воспитание зрителя путем анализа конкретных и актуальных примеров, путем внедрения буржуазных моральных норм и «здравого смысла» как критерия нравственных ценностей. «Школе» был присущ довольно острый критический элемент, но критика была не разрушительной, а исправительной, критика не норм, а того, что представлялось отклонением от нормы. Критиковались или противники буржуа — аристократы, или же плохие — нечестные, слишком изворотливые буржуа, их злоупотребления и пороки в деловой и интимной сферах; и всегда находился в противовес им иной буржуа — честный, трудолюбивый, благородный. Иногда врагом героев представлял не какой-то определенный персонаж, а нечто внеличное — предрассудок или мораль чуждого класса, что-либо связанное с сословным аристократическим чванством, и т. д. Это отклонение излечивалось силами самого общества, которое представлялось авторам внутренне здоровым и жизнеспособным.

Все в «школе» было построено на принципах «здравого смысла»: и критика, и позитивная программа, и система образов, и стиль — нарочито простой, крепкий, ясный в отличие от романтической сумбурности. Здесь шла защита твердой и спокойной почвы под ногами — и борьба со всем, что могло бы нарушить равно-

весие: с супружескими изменами, душевными и житейскими бурями, с разного рода «вольницей» и «богемой».

Основатели «школы» были различны по характеру и степени своей одаренности. В творчестве Понсара, начавшего первым (и самого скучного из них), иным французским критикам виделся возврат к сатирической комедии нравов XVIII века. Но та комедия создавалась в предбуржуазное время, ее простые истины были отличны от новобуржуазных идеалов, которые показывал Понсар. Идеалы же эти в основном сводились к «умеренности и аккуратности».

Поучительная история Жоржа, героя пьесы Понсара «Честь и деньги» (Москва, 1858), должна была прививать правила честной жизни и уверенность в том, что добродетель неминуемо вознаградится. Жорж шел на разорение, но платил долги своего отца; лишался друзей и невесты, отвернувшихся от бедняка, но не вступал на путь компромисса. Благотельный случай выручал его, давая выгодное занятие и желанный брак.

Драматургия Дюма-сына с его острым интересом к моральным проблемам и с доведенным до предела рационализмом формы (недаром пьесы его назывались «*pièces à thèses*» — «пьесы в тезисах») будет представлена на русской сцене позже. Пока ее переводят, печатают, знакомятся с ней в постановках иностранных трупп, она вызывает интерес, но время ее впереди.

В основном из драматургов «школы» ставятся лишь пьесы Ожье. Было показано шесть его пьес, написанных единолично или в соавторстве, — «Бедный богач» Ожье и Фуссье (Петербург, 1856), «Львица» тех же авторов (Москва, 1859), «Зять любит взять, а теще любит честь» («Зять господина Пуарье» Ожье и Сандо; Петербург и Москва, 1855); «Нашла коса на камень» (Петербург, 1851), «Цикута, или Дружба и любовь» (Петербург, 1847; Москва, 1851), «Минутное заблуждение» («Габриель»; Петербург и Москва, 1855).

Пьесы Ожье более остры и конкретны по материалу, более социальные, чем пьесы его соратников; рядом с ними пьесы Понсара кажутся примитивными, Дюма-сына — дидактичными. Недаром впоследствии Э. Золя и его ученики высоко ценили Ожье и считали одним из предшественников социально-критической драмы конца века. Золя, находя Ожье «более человечным и мощным», чем другие авторы «школы», отмечал среди его достоинств «крепкую и прочную мощность»⁶⁶. Ожье строил свои пьесы более непосредственно, чем Понсар и Дюма-сын, больше них шел от жизни и лучше них умел создавать колоритные социальные типы, иные из которых, как ловкий писака Жибуайе, разумный и расторопный буржуа Пуарье, хищный нотариус Герен, стали нарицательными.

Сила Ожье — в трезвом саркастическом взгляде на различные общественные круги, от правительственной сферы до биржевиков и прессы, на борьбу новейших партий, каждую из которых, будь

то монархисты или клерикалы, он оценивал иронически. Публика часто узнавала в пьесах Ожье себя; во Франции вспыхивали стычки и даже дуэли между представителями осмеянных Ожье партий; на драматурга писались свирепые памфлеты-пародии.

Но и Ожье был ограничен в своей смелости, в жизненности своих пьес. Противоречия здесь обычно благополучно разрешаются; злодеи наказаны или исправляются сами — чаще всего у семейного очага, этого оплота здравомыслящего буржуа. Здесь «перевоспитывается» легкомысленный аристократ, зять Пуарье; трезвый и благожелательный муж сводит на нет романтические бредни своей супруги, и Габриель не становится второй мадам Бовари, а раскаивается в «минутном заблуждении» и, наверно, будет примерной матроной.

Нередко Ожье остается верен знакомым сюжетным схемам и традиционному делению персонажей; у него есть злодеи и жертвы, пылкие юноши, склонные к ошибкам, и идеальные самоотверженные героини; есть благородные, мудрые отцы семейств и т. п.

Поэтому в русском театре Ожье не имел такого резонанса, как у себя на родине или какой мог бы получить в России несколько раньше. В 50-е годы русскую сцену и русского зрителя трудно было удивить попыткой создания реалистической драмы на современном материале: ведь одновременно с постановками пьес Ожье писались и ставились пьесы Островского. Тем не менее «школа здравого смысла», при всех ее социальных и эстетических ограничениях, делала свое дело: она помогала проститься с запоздалыми рецидивами романтизма, с крайностями экзотических мелодрам; она противостояла легковесности «хорошо сшитых пьес»; она была фоном, спутником большой реалистической драмы и помогала ее усвоению; она, наконец, знакомила с реальной жизнью современной Франции и косвенно, путем ассоциаций — с тем, что происходило в России.

5

Самым разительным и красноречивым свидетельством перемен в общественном настроении и вкусах зрительного зала, приведших к кризису традиционной мелодрамы, может служить катастрофическое падение интереса к пьесам Н. А. Полевого и Н. В. Кукольника, еще совсем недавно безраздельно господствовавших на театральной афише.

Полевой умер в самом начале нового периода, 6 марта 1846 года, и можно только гадать о том, как эволюционировала бы его драматургия: продолжал бы он строить свои «фарисейско-патриотические, предательские драмы народные»⁶⁷ или нашел бы в себе силы порвать с верноподданнической идеологией и вернуться к прогрессивным позициям своей молодости; развились бы или, напротив, заглохли бы окончательно те демократические ноты, которые давали знать о себе в таких пьесах, как «Параша

Сибирячка» и «Смерть или честь». Во всяком случае, смерть избавила его от горечи разочарования, не дав ему возможности убедиться в эфемерности успеха его пьес у публики. Он, который хвалился в «Послесловии» к своим «Драматическим сочинениям», что «в течение пяти лет имел честь удостоиться за пятнадцать пьес драгоценного ему одобрения зрителей петербургских и московских»⁶⁸, стал бы свидетелем полного охлаждения к его пьесам и петербургских и московских зрителей.

Еще более плачевно складывается в эти годы сценическая судьба Кукольника. Ему, которому Р. М. Зотов предсказывал, что «он дойдет до всемирной славы», было суждено дожить до того, как лопнула, подобно мыльному пузырю, его безмерно раздутая известность. Нельзя считать случайностью, что после того как он «подарил» (выражаясь слогом того времени) русской сцене с 1833 по 1844 год десять пьес, имевших шумный успех, первая же его пьеса, написанная в начале нового периода, трагедия «Генерал-поручик Паткуль» (1846), не ставится на сцене вовсе. После этого он приостанавливает на пять лет свою драматургическую деятельность и переключается на историческую беллетристику. Не есть ли это признание в поражении? «Г-н Кукольник, — констатирует Белинский в 1847 году, — как будто сам уже давно почувствовал, что по избранной им дороге далеко не уйдешь, что надо поискать новой». В повестях и рассказах из эпохи Петра I «он сделал невольную уступку духу времени и одною стороною своего таланта примкнулся к так называемой «натуральной школе», потому что главное достоинство их все-таки в истине и естественности, хотя и в известной только степени»⁶⁹.

Популярность исторических повестей Кукольника из эпохи Петра I побуждает Садовского поставить в свой бенефис 4 октября 1850 года инсценировку одной из них — «Благодетельный Андроник» («Старое время», «небылица в лицах в 4-х действиях»). Спектакль, однако, никакого успеха не имел и, несмотря на то, что в нем играли такие актеры, как П. М. Садовский и С. В. Васильев, прошел всего три раза.

Сам Кукольник, решившись после долгого перерыва вернуться к драматургии, избирает сюжет из излюбленных им петровских времен, сделав главным героем своей новой пьесы, «Денщик», царского адъютанта Трофима Степанова. «Кукольник, воспрянув ото сна, с громом и треском вышел вновь на арену, — повествует об этом «втором пришествии» летописец петербургских театров Вольф. — Первый же шаг его знаменовался блистательным успехом. С 13 декабря 1851 года и по 10 февраля 1852 года, в течение двух месяцев, новая драма его «Денщик» была сыграна 22 раза, то есть почти через день, и каждый раз театр был полон»⁷⁰. В Малом театре эта драма прошла пятнадцать раз. Другая его пьеса из петровских времен, «Маркитантка», действие которой связано с Полтавской битвой, в Петербурге прошла девятнадцать раз, в Москве же не была поставлена вовсе. Не была показана на мос-

ковской сцене и драма Кукольника из немецкой истории «Иоанн-Антон Лейзевиц» (1853), выдержавшая в Александринском театре всего два представления, хотя в спектакле были заняты такие актеры, как Максимов (Лейзевиц) и Сосницкий (Лессинг).

В драме «Ермил Иванович Костров» (1853) Кукольник возвращается к теме судьбы художника, волновавшей его еще со времен «Торквато Тассо» (1835), избрав на этот раз своим героем талантливого, хотя и беспутного поэта, переводчика и ученого-самородка екатерининских времен Е. И. Кострова. Пьеса эта проникнута характерным для всей кукольниковской драматургии верноподданническим духом. Кульминацией пьесы становится сцена, в которой Костров «почтен вниманием Екатерины» и награжден императрицей за свой перевод «Илиады». «Теперь, Ермил, ты можешь умереть!» — восклицает в умилении поэт, растроганный монаршей милостью. «Пьеса имела успех, но успех эфемерный, — свидетельствует Вольф. — Года через два она была совсем забыта»⁷¹. На петербургской сцене «Костров» выдержал двадцать представлений, на московской — шесть.

Таким образом, предпринятая Кукольником в начале 50-х годов попытка вернуть себе былую славу и бывшее место на театральной афише не увенчалась успехом. «Истина и естественность», которые давали себя знать, «хотя в известной только степени», в кукольниковской прозе, в его новых драмах сказались в степени еще более скромной. Та сторона его повествовательного таланта, которой он в своих повестях «примкнулся», по слову Белинского, к «натуральной школе», сделал невольную уступку духу времени, в его новых драмах не смогла проявиться — и не проявилась — сколько-нибудь существенным образом. Кукольник вновь отходит от театра, признав свое поражение уже окончательно (правда, десять лет спустя, в 1865 году, в Александринском театре ставится его новая пьеса, на этот раз комедия, «Гоф-юнкер», но спектакль проходит совершенно незамеченным; умер Кукольник в 1868 году, на много лет пережив свою театральную славу).

Попытки воскресить на сцене пьесы из репертуара Полевого и Кукольника, время от времени предпринимавшиеся во второй половине 50-х годов, оказались безнадежными. В Александринском театре в сезоне 1856/57 года «Максимов взял для своего бенефиса «Ломоносова» Н. Полевого с прежним распределением ролей... После трех представлений сдали драму в архив. Другая драма того же автора «Ермак» и Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» были поставлены для бенефисов гг. Леонидова и Григорьева. Результат был тот же, что и с Ломоносовым. Не осталось более сомнения: старым кумирам перестали поклоняться, пришлось склонить вии перед новыми»⁷².

Вместо объявленного «Московскими ведомостями» на 7 ноября 1854 года представления драмы Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» в этот день на сцене Малого театра идет «Бедность не порок». Хотя замена эта вызвана, вероят-

нее всего, болезнью кого-нибудь из исполнителей, а не принципиальными соображениями, в исторической перспективе она выглядит символичной. К середине 50-х годов час падения этой школы пробил бесповоротно.

На рубеже 40—50-х годов театры как бы учиняют ревизию старому репертуару, поочередно вынося на суд зрительного зала то одну, то другую пьесу из числа имевших когда-то безотказный успех у публики. Возобновляются даже совсем старые пьесы самого начала века, такие, например, как «Великодушие, или Реврутский набор» Н. И. Ильина (1803).

Возобновление этой пьесы, являвшей собой наиболее яркий образец русской сентиментальной драмы, именно в эти годы не случайно: в ней подкупало сочувствие и уважение к простым людям, в чем-то перекликавшееся с демократизмом «натуральной школы». Но сентименталистская эстетика к середине века безнадежно изжила себя, и эти трогательные драмы, над которыми когда-то было пролито столько слез, уже мало кого могли растрогать. И все же «Великодушие», показанное на петербургской сцене в 1846 году, на несколько лет удерживается в репертуаре, выдержав в общей сложности десять представлений. Попытка вернуть к жизни трескучую эпигонскую неоклассицистскую трагедию Крюковского «Пожарский», предпринятая В. А. Каратыгиным в 1850 году, успеха не имела: состоялось всего два представления.

Театры пробуют вернуть на сцену инсценировки произведений русской романтической литературы, неизменно привлекавших зрителей в пору повального увлечения романтизмом, но тщетно. Возобновленная в Малом театре 22 января 1848 года «Людмила», «драма в 3 отделениях, составленная из баллады Жуковского с сохранением некоторых его стихов», не повторяется больше ни разу, несмотря на участие Никулиной-Косицкой и Самарина. Немногоим больше повезло возобновлению инсценировки некогда знаменитой повести Марлинского «Фрегат Надежда»: спектакль прошел в Москве по одному разу в 1847, 1848 и 1850 годах. Вновь появляются на сцене спектакли по мотивам романов Загоскина «Юрий Милославский», «романтическое представление в 5 сутках», и «Рославлев», «драматическое зрелище в 3 сутках». Эти инсценировки, принадлежащие перу Шаховского, равно как и драма в стихах Бахтурина «Козьма Рощин, рязанский разбойник», сюжет которой также заимствован из одного из загоскинских романов, промелькнув по два-три раза на театральной афише во второй половине 40-х годов, канули в Лету. Правда, «Юрий Милославский» будет еще раз возобновлен в Александринском театре в середине 50-х годов и выдержит шесть представлений.

Имя П. Г. Ободовского, одного из самых плодовитых драматургов-ремесленников, поставлявшего императорской сцене свои переводы, переделки и оригинальные сочинения начиная с 1822 года, в новый период появляется на афише главным образом

в связи со старыми переводами и переделками зарубежных мелодрам («Заколдованный дом», «Велизарий», «Отец и дочь»). Пытаясь вернуть на сцену свою драму «Боярское слово, или Ярославская кружевница» (1841), Ободовский в 1848 году переделывает ее в оперетту-водевиль «Варвара, ярославская кружевница», музыку для которой написал А. Ф. Львов. Оперетта благодаря галантливому исполнению заглавной роли Н. В. Самойловой прошла шесть раз. Но когда в следующем сезоне была сделана попытка возобновить «Боярское слово» в первоизданном виде, оно выдержало только одно представление.

Самой репертуарной из старых русских мелодрам оказалась «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» Шаховского, с 1832 года не сходившая со сцены. Она продолжает по нескольку раз в сезон даваться и в Александринском и в Малом театрах вплоть до начала 50-х годов, да и позже о ней вспоминают время от времени.

Из новых исторических пьес, написанных во второй половине 40-х годов, наибольшим успехом пользовалась «Смерть Ляпунова» С. А. Гедеонова, археолога и историка, сына директора императорских театров А. М. Гедеонова, впоследствии, с 1867 по 1875 год, также занимавшего этот пост. Впрочем, новой эту драму можно назвать лишь условно, и не только потому, что автор избрал главным героем историческое лицо, не раз привлекавшее внимание драматургов (например, в «Дмитрии Самозванце» Хомякова и в «Князе Скопине-Шуйском» Кукольника), но и потому, что Гедеонов «не вышел из колеи, проложенной его предшественниками», то есть Полевым, Кукольниковым, Ободовским. Это и дало основание Тургеневу в своей рецензии на пьесу Гедеонова причислить «Смерть Ляпунова» к «ложному роду», хотя он и отдал дань ее достоинствам, которым автор и был обязан успеху: «Слог его гладкий и чистый — слог образованного русского человека. Как человек образованный и со вкусом, он не впал ни в одну грубую и явную ошибку; план «Смерти Ляпунова» именно такой, какого и ожидать следовало; словом, как произведение эклектическое, драма г. Гедеонова показывает, до какой степени, при образованности и начитанности, можно обходиться без таланта»⁷³.

«Смерть Ляпунова» с большой натяжкой можно считать исторической драмой; сюжет ее основан на вымышленной автором мелодраматической истории отвергнутой Ляпуновым любви гордой Марины Мнишек и ее коварной мести. Ходульным характеристикам под стать выпяченный язык героев, типичный для мелодрамы тех лет. Недаром Тургенев в своей рецензии сравнивал драму Гедеонова с оперой, утверждал, что она есть не что иное, как оперное либретто.

Поставленная в Александринском театре в конце 1845 года с богатыми декорациями и костюмами (для сына директора не поскупились) и с участием лучших сил труппы, «Смерть Ляпунова» «имела вначале успех огромный и игралась чуть не каждый день,

но успех этот не был продолжителен, пьеса не очень долго продержалась на сцене»⁷⁴. И действительно, если за первый год пьеса выдерживает семнадцать представлений, то в следующие годы она идет не чаще двух-трех раз в сезон.

По своим поэтическим достоинствам наиболее значительной исторической пьесой этого периода должна быть признана «Царская невеста» Л. А. Мея⁷⁵. В ней сказалось увлечение молодого поэта — Мею было 27 лет, когда он написал свою драму, — историческим прошлым, русской стариной, народной поэзией. Собственно историческая проблематика отошла в этой пьесе на второй план, поэта, по его словам, интересовала прежде всего «внутренняя жизнь народа»; он ставил перед собой задачу «воссоздать былую жизнь по аналогии с нынешней жизнью народа», опираясь при этом на «пустую, переходящую из рода в род летопись: пословицы и песни»⁷⁶. Близость к народной песенной традиции сказалась в контрастно противопоставленных двух женских характерах — робкой и покорной своей доле Марфы и страстной, волевой Любаши.

В образе Грязного Мей, по собственному признанию, отказался от возможности вывести одного из тех царских опричников, которых Курбский называет «прегнуснодейными, богомерзкими крошечниками, тьмы-тьмами горшими палачей», показав человека «прихотливого, избалованного удачами, уже утомленного наслаждениями», который «полюбил Марфу всеми силами буйной души»⁷⁷.

Мей выдвинул формулу «могло быть» как принцип, положенный им в основу исторической драмы. Сам Иван Грозный, история третьего брака которого образует сюжетный узел драмы, не числится в списке действующих лиц драмы, но незримое его присутствие определяет весь ее ход и гибельный для героев финал. Мей далек от осуждения деспотизма Грозного, о нем говорят в пьесе как о «батюшке-царе», как о «ясном соколе», но сама логика драмы, гнетущая атмосфера постоянной тревоги, в которой живут ее герои, наконец, трагический ее исход подводят читателей и зрителей к мысли о пагубности деспотического абсолютизма.

Пьеса Мея, не порвавшая с канонами мелодрамы, не заняла особо заметного места в репертуаре. В Александринском театре «Царская невеста» прошла в первый сезон восемь раз, в следующем сезоне была показана один раз, в присутствии Николая I и царского двора. Судя по тому, что после этого повторений не было до 1852 года, можно заключить, что царю она не понравилась. В Малом театре «Царская невеста» прошла в 1849 году семь раз, а затем изредка повторялась вплоть до 1859 года. Роли Марфы и Любаши в Петербурге исполняли В. В. Самойлова и Н. В. Самойлова, в Москве — Н. В. Рыкалова и Л. П. Никулина-Косицкая. В 1898 году Н. А. Римский-Корсаков написал по пьесе Мея оперу, которая прочно вытеснила «Царскую невесту» с драматической сцены.

Волна псевдоисторических пьес монархического содержания хлынула на сцену после европейских революционных событий 1848 года, на которые Николай I ответил усилением политической реакции в стране. Тут и «Минин» А. В. Висковатова, и «Спасенное знамя» И. Анца, и «Память Бородинской битвы» И. Е. Великопольского (Ивельева), и ряд других подобных «фарисейско-патриотических» сочинений, не долго удерживавшихся в репертуаре, несмотря на покровительство начальства. И все же «Спасенное знамя» было дано в Александринском театре девятнадцать, а «Минин» — пятнадцать раз.

Откровенно монархическая направленность этих и им подобных пьес была выражена не только в выборе сюжетов, изображавших верноподданнические подвиги, но и в прямых прославлениях самодержавной власти, обращенных в зрительный зал. «Не бывать русскому царству без царя православного! — восклицал висковатовский Минин. — Там чем господь благословит, а уж за веру отцов, за дом царей и за честь свою дружно постоять сумеем». За этой тирадой нетрудно угадать известную уваровскую триединую формулу — «православие, самодержавие, народность», бывшую официальной идеологией николаевского царствования.

В «Спасенном знамени», рассказывающем о подвиге унтер-офицера Старичкова, сохранившего на своей груди боевое знамя и перед смертью передавшего его товарищу (сюжет, обработанный в свое время Ф. Ф. Ивановым в драме «Семейство Старичковых» в демократически-сентименталистском духе), в финале в зрительный зал обращены слова городского головы: «Благословенны будьте, обычаи предков наших. Не хитрой премудрости учат нас с измалу, а веровать в господа бога всей душой да чтить царя православного. Теплая молитва богу за милосердие его к нам, а русскому царю...» Далее следует авторская ремарка: «Все кричат «ура». Такие же «ура-патриотические» тирады раздавались со сцены в «сельской картине 1839 года» «Память Бородинской битвы» (кстати, за резко критическую оценку этой пьесы, помещенную Ф. А. Кони в «Пантеоне и Репертуаре русского театра», журнал этот был запрещен на целый год и был возобновлен только в 1850 году).

Жанр собственно исторической драмы в эти годы оттесняется жанрово неопределенным «драматическим представлением», которое Белинский иронически определил как «трагедия, водевиль и балет, взятые вместе»⁷⁸. Так, например, П. Г. Григорьев называет свою пьесу «Незабвенный год бедствия и славы России» (1851) «народным драматическим представлением с русскими песнями, плясками, хороводами и сражениями».

К «историческому анекдоту» следует отнести и одноактную пьесу А. В. Висковатова «Царская трость, или Деревянный ходатай» (1847). К жанру исторического анекдота тяготеют и две пьесы Н. И. Хмельницкого, написанные им в последние годы жизни и поставленные уже после его смерти, последовавшей в

1845 году, — «Царское слово, или Сватовство Румянцева» и «Русский Фауст, или Брюсов кабинет». В. А. Соллогуб назвал единственный свой опыт в жанре исторической пьесы «Местничество» «прологом в одном действии».

Нередко вслед за Полевым авторы называли свои сочинения «историческими былями» или «русскими былями». Петербургский актер А. П. Славин, например, так озаглавил свою пьесу: «Гаврила Иванович Михляев, казанский первой гильдии купец и фабрикант, русская быль в 2-х действиях из времен Петра Великого, с песнями и плясками». Надо сказать, что автор этой эпигонской пьески следовал за Полевым не только в жанровом, но и в идейном решении своего сочинения, утверждая мысль о единении русской буржуазии с русским самодержавием.

К этим «драматическим представлениям» и «былям» примыкали разного рода «дивертисменты» и «интермедии», фактически не имеющие сюжета, например «Праздник в лагере» (1847), «Возвращение донцов из похода» (1851) и т. д.

В этих традиционно сложившихся аморфных жанровых формах откликнулись официальные поставщики «патриотического» репертуара и на события Крымской войны. Готовность услужить была так велика, что иной раз приводила к совершеннейшим курьезам. Сразу же, как только была объявлена война, Григорьев поспешил сочинить ура-патриотическую драму «Русские на подходе к турецкой границе»; пьеса была направлена на усмотрение царя, который счел, что «в настоящее время, когда военные действия не ознаменовались еще никакими блистательными важными успехами, пьеса Григорьева несколько похожа на самохвальство преждевременное»⁷⁹.

В эти годы на сцене Александринского театра идут уже упоминавшаяся пьеса Н. В. Кукольника «Морской праздник в Севастополе», «За веру, царя и отечество» П. И. Григорьева, «Лучшая школа — царская служба» П. Г. Григорьева, «Откликнулось сердце царю и отчизне» М. С. Владимирова, «Ветеран и новобранец», «драматический случай в одном действии», — первая пьеса А. Ф. Писемского, поставленная в театре, «Окопировался» — комедия И. И. Лажечникова, «драматические представления» — «Подвиг Ширванского полка», «Подвиг донского казака Растригина 5 февраля 1854 года», «Весть о победах и гость с Кавказа» и т. д.

Следует заметить, что хотя в Малом театре и было поставлено большинство названных здесь пьес, они все же шли на московской сцене значительно реже, чем на петербургской. Дело, очевидно, не только в том, что официальный Петербург, резиденция царского двора, был в большей степени охвачен шовинистическим угаром, но и в том, что демократические и реалистические традиции Малого театра так или иначе противостояли этому направлению в репертуаре (значительно реже здесь шли, кстати, и такие петербургские «боевики», как «Спасенное знамя» и «Минин»).

Художественный уровень всех этих спекулятивных драматических поделок был настолько низкопробен, что ни одна из них не перешла в репертуар столичных театров второй половины 50-х годов.

6

Водевиль на всем протяжении исследуемого периода продолжает занимать значительное место в репертуаре театров и по количеству названий и по числу представлений⁸⁰.

Сохраняя почти стабильное число водевильных названий с неуклонно уменьшавшимся общим числом водевильных представлений, нельзя не прийти к выводу, что сокращается среднее количество повторений каждого водевиля. Если в начале периода каждый водевиль за сезон повторялся в среднем четыре-пять раз, то к концу его — лишь около трех раз. Еще более заметно падает число максимальных повторений успешно идущих водевилей.

Кризис водевильного репертуара, обозначившийся с середины 50-х годов, окажется еще более очевидным, если мы обратим внимание на то, как менялось соотношение между водевильными премьерами и возобновлением старых водевилей.

В сезоне 1845/46 года сорок из ста шедших в Петербурге водевилей были показаны впервые; десять лет спустя, в сезоне 1854/55 года, состоялось всего тринадцать водевильных премьер, хотя на афише значилось в этом сезоне сто шестнадцать водевилей.

Количество водевильных премьер, сокращаясь из сезона в сезон, падает в 1862 году до четырех новых водевилей в Москве и всего лишь до одного в Петербурге.

Таким образом, водевильный репертуар, все еще занимающий значительное место на столичных театральные афишах, формируется все больше и больше не за счет новых пьес, а за счет накопленного за многие годы громадного фонда водевильных произведений. Выбирать было из чего: за почти три десятилетия, с 1834 по 1861 год, на петербургской сцене прошло более восьмиста водевилей. Наиболее живучими оказались старые водевили, созданные в пору расцвета этого жанра, в 30—40-е годы.

Необходимо отметить, что процесс постепенного, но неуклонного вытеснения переводных пьес оригинальными, характерный для репертуара исследуемого периода в целом, не коснулся водевиля. Напротив, доля оригинальных водевилей чем дальше, тем все более сокращается за счет водевилей переводных. При этом следует, однако, иметь в виду известную условность разделения водевильного репертуара на оригинальный и переводной. Нередко водевили, числившиеся переделками с французского и потому относившиеся исследователями к разделу переводных, настолько далеко уходили от оригинала и настолько органично были связаны с русской жизнью, что их куда вернее было бы причислить к произведениям оригинальным. (Так, например, в «Хронике петер-

бургских театров» Вольфа к переводным произведениям отнесен знаменитый и, конечно же, вполне русский водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин».) С другой стороны, многие водевили, значившиеся оригинальными, по существу, были рабскими сколками с французских образцов.

И все же возрастающее преобладание в водевильном репертуаре 50-х годов переводов и переделок над оригинальными водевилями не вызывает сомнений. Объясняется это отчасти тем, что процесс капитализации России изрядно унифицировал быт русского общества, приблизив его к общеевропейскому (и прежде всего французскому) буржуазному стандарту; естественно, что ситуации и маски французского водевиля становились при этом все понятнее и ближе русскому зрителю и легче поддавались переделкам на русские нравы, не требуя особых изменений. Но главная причина уменьшения доли оригинальных водевилей в репертуаре состоит в том, что к началу 50-х годов уже исчерпана роль водевиля, бывшего долгое время, в пору господства на сцене мелодрамы, чуть ли не единственным жанром, так или иначе отражавшим современный уклад жизни русского общества. По мере того как все более очевидной становится ограниченность возможностей водевиля в этом отношении, по мере того как эту роль берут на себя — куда с большим успехом — русская комедия и русская драма (особенно с появлением на сцене пьес Островского), постепенно меняется идейно-художественная функция водевиля в театре. Водевиль перестает быть оперативным жанром, откликаясь на злобу дня; он теперь не играет для актеров прежнюю роль отдушины, позволявшей хоть как-то выразить свое отношение к современной русской действительности и ее проблемам; чем меньше зрители ждут от русского водевиля, тем охотнее они смотрят водевиль переводной, тем снисходительнее они к переделкам.

«Русский водевиль не пользовался уже прежнею славою, — свидетельствует Вольф, характеризуя репертуар Александринского театра середины 50-х годов, — новых не появлялось, старые, видимо, присмотрелись. Лучшие водевилисты или состарились, или перестали вовсе писать»⁸¹.

Во второй половине 40-х годов основными поставщиками водевильных новинок остаются те же знаменитые мастера этого жанра, которые определяли водевильный репертуар и в прошлые годы; однако в самом начале 50-х годов все они один за другим оставляют водевильное поприще.

Д. Т. Ленский, который дал русской сцене начиная с 1828 года около полусотни водевилей, на всем протяжении 50-х годов создал всего три водевиля, причем успехом пользовался только последний из них, «Простушка и воспитанная» (1855). П. А. Каратыгин, написавший во второй половине 40-х годов семь оригинальных водевилей, в том числе и такие известные, как «Вицмундир», «Отелло на Песках» и «Петербургские дачи», на протяжении следую-

щего десятилетия пробует перо в жанре комедии, переводит несколько французских комедий и водевилей и пишет лишь один оригинальный водевиль — «картину старинного быта» «Русские святки» (1856), напоминавшую скорее представление в этнографическом духе, чем собственно водевиль. Ф. А. Кони, вернувшийся к водевильному жанру в самом конце 40-х годов, после почти десятилетнего перерыва, написал свой последний водевиль, «Беда от сердца и горе от ума», в 1851 году. П. И. Григорьев, активно продолжавший поставлять водевили во второй половине 40-х годов (наиболее известные из них, надолго удержавшиеся в репертуаре — «Андрей Степанович Бука», «Жена или карты», «Еще комедия с дялюшкой»), последний свой водевиль, «Солдат-балагур», отдает на сцену в 1852 году. В начале 50-х годов перестает писать и переводить водевили плодовитый П. С. Федоров, хотя, вступив в 1854 году в должность начальника репертуарной части петербургских театров, имел неограниченные возможности продвигать свои сочинения на сцену.

В. А. Соллогуб — единственная новая звезда, взошедшая на водевильном небосклоне за весь период. Его первый водевиль, «Букеты, или Петербургское цветобесие», был поставлен в 1845 году, а последний, «Ночь перед свадьбой», — в 1854 году. Правда, почти через четверть века, в 1878 году, он напишет еще один водевиль, «Меценат», но этот запоздалый плод его водевильного творчества пройдет незамеченным, без всякого успеха. Другой новый водевилист, не столь прославленный, но все же имевший успех у зрителей, профессор начертательной геометрии Н. И. Ольховский, дебютировавший в 1848 году (под псевдонимом Оникс) на шумевшими водевилями «Ай да французский язык!» и «Первое декабря, или Я именинник», свой последний водевиль, «Незнакомые знакомцы», закончит в 1855 году.

Дело, очевидно, вовсе не в том, что знаменитые водевилисты, как утверждает Вольф, «состарились»: Ленскому и Каратыгину, когда они отдали на сцену свои последние водевили, было по пятьдесят лет, Григорьеву — сорок шесть, Кони — сорок два, Соллогубу — сорок один год. Большинству из них было суждено прожить еще много лет (трое из них, Каратыгин, Кони и Федоров, доживут до 1879 года, П. И. Григорьев — до 1871 года, раньше других, в 1860 году, умрет Ленский), но ни один из этих корифеев водевильного жанра не создаст больше ни одного водевиля, словно бы все они дали себе зарок не братья за этот жанр, некогда прославивший их имена.

На смену корифеям русского водевиля не пришел ни один новый автор, который мог бы стать с ними на один уровень. Молодой В. С. Курочкин, написавший несколько водевилей в начале 50-х годов, оставляет этот жанр, когда находит свое истинное призвание — поэта-сатирика. А. Н. Баженов, начавший в конце 50-х годов с нескольких малозначительных водевилей, посвящает затем свои силы театральной критике.

Главными фигурами на водевильном поприще становятся драматурги-ремесленники, набившие себе руку на переводах и переделках французских водевилей,— Н. И. Куликов, С. О. Бойков, П. Н. Баташев, К. А. Тарновский, Ф. М. Руднев, усердно поставлявшие парижские новинки (обычно после успеха их в исполнении французской труппы петербургского Михайловского театра) на русскую сцену.

Кризис русского водевиля в 50-х годах объясняется, разумеется, не тем, что бывшие таланты постарели, а новые не народились. Таланты появляются тогда, когда есть потребность в них. Исчерпала себя потребность в обновлении репертуара русскими водевилями, вот в чем было дело. Для тех функций, которые сохранились за водевилем в русском театре 50-х годов, вполне достаточно было уже накопленного водевильного фонда, подновляемого время от времени французскими боевиками.

Признаки назревавшего кризиса жанра обнаруживались уже во второй половине 40-х годов, хотя водевиль, казалось бы, еще развивался в русле общих художественных исканий времени, смыкаясь, в лучших своих образцах, с «физиологическими очерками», которыми заявила о своем существовании «натуральная школа». Даже названия многих водевилей, вошедших в репертуар 40-х годов, напоминали заглавия, типичные для «физиологических очерков». В водевильных заголовках обозначен интерес к самым различным сословиям, преимущественно низким: «Купцы третьей гильдии», «Купцы между собою», «Купеческий сынок», «Разночинцы», «Титулярные советники в домашнем быту», «Чиновник по особым поручениям», «Архивариус», «Антикварий», «Ямщики», «Магазинщица», «Лоскутница с толкучего», «Лакей, цирюльник, газетчик». Водевилисты нередко избирают место действия за пределами домашнего интерьера: «Зало для стрижки волос», «Булочная», «Мастерская живописца», «Сцены в книжной лавке»; охотно переносят зрителей на различного рода гулянья, где можно повстречаться с разным людом: «Воскресенье в Марьиной роще», «Первое июля в Петергофе», «Подмосковные проказы», «Проказы барышень на Черной речке», «Смотр невест в Летнем саду», «Пикник в Токсове» (в Москве шел под названием «Пикник в Кунцеве»), «Маскарад в летнем клубе», «Маскарад в оперном театре». Многие водевилисты живописуют типичные петербургские нравы, создавая сообща нечто вроде водевильной «Физиологии Петербурга»: «Петербургские квартиры», «Петербургские дачи», «Дом на Петербургской стороне», «Петербургские шалуны», «Петербургские невесты», «Петербургская полька», «Модные петербургские лечения», «Петербургский анекдот», «Случай из петербургского быта» и т. д. и т. п.

Дело в том, однако, что сама «натуральная школа», как уже указывалось во введении, начав с «физиологических очерков», не надолго задержалась на этом жанре, очень скоро поставила перед собой задачу куда более сложную, чем ознакомление читателей с

бытом и нравами различных социальных сословий. Водевиль же остановился на первом этапе, лишь в отдельных случаях, весьма робко и непоследовательно обращаясь к теме «бедных людей».

Вообще, устанавливая точки соприкосновения водевиля с «натуральной школой» и отмечая известное влияние нового направления на судьбы водевиля, не следует преувеличивать этого влияния, предел которому был положен и возможностями самого жанра и идейной ограниченностью большинства самых популярных в то время водевилистов. Следует отметить также, что водевилисты начали предпринимать опыты в жанре сценического «физиологического очерка» еще до того, как заявила о себе «натуральная школа». Большинство из перечисленных выше водевилей, так или иначе примыкавших к жанру «физиологического очерка», было написано и поставлено в конце 30-х и начале 40-х годов, то есть до появления первых альманахов писателей «натуральной школы». Так, например, в 1839 году в Александринском театре был поставлен водевиль П. А. Каратыгина «Первое июля в Петергофе», представлявший собой не столько водевиль собственно, сколько сценическую разновидность нравоописательного очерка. «В этой маленькой жанровой картине, — свидетельствовал современник, — обратили на себя внимание новые типы, а именно: военного писаря, франта и волокиты, маклера-маклака, придворного полотера, наконец, русского и немецкого подмастерьев, приехавших на петергофское гулянье вдвоем с одним фракком»⁸².

Лучшие жанровые картинки этого типа отличались демократическим умонастроением, наблюдательностью и меткостью бытовых зарисовок, умением точно схватить смешные черточки различных сословий, не поднимаясь, однако, ни до сатирического обличения действительности, ни до горячего сочувствия к горькой доле униженных и оскорбленных. Большинство водевилистов, отдавших дань сценическому «физиологическому очерку», были, надо признать, ближе к бойкому болгаринскому зубоскальству, чем к сатирическому и гуманистическому пафосу авторов «натуральной школы» (которая, кстати, объединяла писателей, далеко не однородных по своим идейным и эстетическим позициям).

Во второй половине 40-х годов ограниченность водевиля становится особенно очевидной. Самые радикальные из русских водевилистов, Н. А. Некрасов и Ф. А. Кони, отходят от водевиля уже в начале 40-х годов, первый — навсегда, второй — надолго. Контакты водевиля с современностью сводятся в основном к оперативным сценическим откликам на различные модные поветрия. Входит в моду полька — и тут же появляются водевили «Полька в Петербурге» и «Купеческая полька»; петербургские меломаны забрасывают букетами примадонн итальянской оперы — ставится водевиль «Букеты, или Петербургское цветобесие»; все умы заняты открытием первой в России железной дороги — и на афише водевиль «Железная дорога между Москвой и Санкт-Петербургом»; петербуржцы увлекаются лечебной гимнастикой — водевилист вы-

шучивает их в «Модных петербургских лечених». На сменявшие друг друга увлечения — пускание мыльных пузырей, сеансы магнетизма, игры в преферанс или лото — театр отвечал водевилями «Мыльные пузыри», «Магнетические факты», «Герои преферанса», «Довольно!». Сам выбор вполне безобидных объектов вышучивания весьма характерен для водевилей этой поры. Связанные с преходящей злобой дня, водевили эти, как правило, не переживали самого увлечения и не удерживались надолго на сцене.

Наиболее явственно влияние «гоголевского направления» сказалось в тех немногих водевилях, которые представляли выдающимся актерам-реалистам возможность сочувственного изображения «маленького человека» с его заботами и невзгодами, с его погрязшим, но не убитым чувством собственного достоинства. В первую очередь здесь следует назвать водевили Оникса (Н. И. Ольховского), в центре которых стояли фигуры обездоленных — департаментского сторожа Терентьева, справлявшего в подвале свои именины («Первое декабря, или Я именинник»), обиженного жизнью отставного офицера Ергачева, беспомощного старика, сватающегося к дочери чиновницы («Ай да французский язык!»), бывшего солдата Потапыча, штопающего ветхое белье у приютившей его лоскутницы Кузьминишны («Лоскутница с толкучего»), офицера Дерюгина, уволенного за пьянство и вынужденного просить милостыню. В этом же ряду можно назвать фигуры бедного чиновника Сморчкова («Дядюшкин фрак и тетушкин капот» Н. Я. Яковлевского), выгнанного со службы секретаря городничего Пыпкина («Именины городничего» С. П. Соловьева), запуганного мелкого чиновника Тряпки («Букеты, или Петербургское цветобесие» В. А. Соллогуба). Правда, авторы этих водевилей ограничивались, как правило, подшучиванием над своими незадачливыми героями, но в истолковании корифеев русской сцены, в первую очередь Щепкина, Садовского и Мартынова, эти водевильные персонажи вызвали живое сострадание, вставая в сознании зрителей в один ряд с Акакием Акакиевичем Башмачкиным из гоголевской «Шинели» или с Макаром Алексеевичем Девушкиным из повести Достоевского «Бедные люди».

Хотя некоторые мотивы «натуральной школы», как мы видели, проникают в водевиль, большинство записных водевилистов оказывает ожесточенное сопротивление новым веяниям. Нельзя считать случайностью, что один из самых видных авторов старой школы русского водевиля П. А. Каратыгин выступает в 1847 году с водевилем «Натуральная школа», представлявшим собой злобный памфлет на прогрессивное направление русской литературы. У дирекции императорских театров были все основания утверждать, направляя этот водевиль в драматическую цензуру, что «главной целью сочинителя было осмеять так называемую в настоящей русской литературе натуральную школу и, следовательно, ее журналы «Современник» и «Отечественные записки»⁸³. В этом водевиле выведены в карикатурном виде молодые литера-

торы, пробравшиеся под видом учителей в женский пансион. Один из них, Вихляев (в роли которого А. М. Максимов копировал И. И. Панаева), пел куплеты, издевательски излагавшие программу «натуральной школы»:

Новую школу ума и словесности
Мы на Руси завели.
В этой-то школе дойти до известности
Многим уж мы помогли.
.....
В плоскостях наших значенье глубокое;
Жизнь, как рассмотришь, вблизи,
В низком отыщется дивно высокое,
Золото видно в грязи!
.....
Мы, мы природы прямые поборники,
Гении задних дворов!
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов!

Водевиль этот благодаря своей скандальности пользовался немалым успехом у александринской публики, в первый же сезон он выдержал шестнадцать представлений и затем в течение пяти лет не сходил со сцены. Но когда три года спустя другой популярный водевиль, актер и режиссер Куликов, попытается стяжать себе лавры на том же поприще, написав стихотворную комедию-водевиль «Школа натуральная», в которой вслед за Каратыгиным выставит молодых литераторов пустыми болтунами, его сочинение сойдет со сцены после пятого представления. Годы, прошедшие между этими пасквилями, решили спор в пользу новой школы.

В 50-е годы уже не водевиль, а другие жанры, комедия и драма, будут утверждать и развивать на русской сцене принципы «натуральной школы». Функция «физиологического очерка» на сцене, которую в 40-е годы так или иначе брал на себя водевиль, переходит теперь ко всякого рода «сценам» и «картинам». Водевиль же представлен в репертуаре главным образом своими традиционными разновидностями.

С афиш не сходят так называемые «волшебные» водевили, рассчитанные на постановочные эффекты (жанр, утвердившийся на русской сцене еще в 20-е годы). Так, с 1845 года идет «волшебная комедия-водевиль» «Тысяча и одна ночь, арабские сказки», состоявшая из восьми картин: «Гарем султана», «Рыбаки», «Царство обезьян», «Волшебная лампа», «Царство цветов», «Две голубки», «Индийский дворец» и «Прощение». Продолжают идти «волшебные водевили» «Заколдованный принц, или Переселение душ» Куликова, «Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!» Ленского, ставится «волшебное представление в трех действиях с хорами, куплетами, превращениями и танцами» «Багдадские пирожники, или Волшебная лампа» П. Г. Григорьева.

Однако преобладающее место в водевильном репертуаре попрежнему продолжают занимать водевили, основанные на пута-

ницах, недоразумениях и переодеваниях. Характерны в этом отношении названия некоторых водевилей: «Водевиль с переодеванием» Куликова, «Путаница» Федорова, «Кутерьма» Тарновского. Основная масса репертуарных водевилей не выходит за пределы варьирования семейственных и родственных отношений: «Муж и жена», «Война жеп с мужьями», «Муж в дверь, а жена в Тверь», «Муж всех жен», «Жених, чемодан и невеста», «Жених в мешке», «Жених в закладе», «Жених по протекции», «Провинциальная невеста», «Петербургская невеста», «Невеста неподходящая» и т. д. и т. п.

Замкнутые в кругу привычных водевильных персонажей и ситуаций, водевилисты неизбежно повторялись и повторяли друг друга. Не случайно в изучаемые годы водевилисты охотно эксплуатируют успех прежних боевиков, предлагая зрителям продолжения или вариации некогда знаменитых своих и чужих водевилей. Так, например, водевиль «Макар Алексеевич Губкин» имеет подзаголовок «Продолжение Студента, артиста, хориста и афериста», вслед за «Львом Гурычем Синичкиным» появляется «Лев Гурыч и Ульяна Осиповна Синичкины», после успеха водевиля «Цыганка» тут же сочиняется «Татарка» и «Казачка», после успеха «Бедовой девушки» сразу пишется «Бедовый мальчик», а затем и «Бедовая тетушка», вслед за «Дядюшкой-болтушкой» — «Тетушка-болтушка», на афише мелькают водевили с характерными «вторичными» названиями: «Еще комедия с дядюшкой», «Еще путаница», «Еще хлопотун» и т. д.

Происходит своего рода формализация жанра, утратившего постепенно живые контакты с меняющейся действительностью. Никто уже не ждет от водевилей ничего нового, а раз так, то не лучше ли возобновлять старые водевили, написанные мастерами этого жанра и имевшие безотказный успех, чем предлагать зрителям сомнительные новинки.

Водевиль еще долго будет неизменной составной частью спектакля (при «капитальной пьесе»), но уже никогда больше не сыграт той роли в истории театра, которая была отведена ему в 30-е и 40-е годы XIX века.

7

К середине 40-х годов «натуральная школа» начинает оказывать заметное влияние не только на водевиль, но и на мелодраму. Этот процесс вторжения реалистических элементов в романтическую мелодраму с редкой наглядностью можно проследить на творчестве ныне забытого драматурга Кондратия Дмитриевича Ефимовича (1815—1847).

Молодой офицер-артиллерист подпоручик Ефимович дебютировал на сцене Александринского театра (под псевдонимом Иван Раянч) 21 августа 1844 года драмой «Эспаньолетто, или Отец и художник» (Эспаньолетто — прозвище великого испанского ху-

дожника Рибейры, выведенного главным действующим лицом драмы). «Нелестнейшее произведение, имевшее, однако, посредственный успех»⁸⁴, эта драма прошла пять раз, собрав все же 3400 зрителей, но получив резко отрицательные отзывы в прессе. Белинский отмечал в «Отечественных записках», что «из его «Эспаньолетто» вышло сущее изображение итальянской галиматши на русском языке, довольно, впрочем, грамотном. В этой путанице разговоров публика ровно ничего не поняла, мы тоже: премудренная пьеса, бог с нею!»⁸⁵. Некрасов, принявший, очевидно, эту драму за сочинение Полевого (весьма характерная ошибка!), иронизировал в «Литературной газете», что «автор подает большие надежды по части *«изображения на севере итальянских страстей»*⁸⁶. Рецензент «Репертуара и Пантеона» писал об этой пьесе, что, «обличая в авторе совершенное незнание сцены, она в то же время отличалась в литературном отношении дико-сумароковскими фразами и наивными излияниями сладчайших чувствований. Избави нас Феб от таких драм!»⁸⁷. Ничто не предвещало в авторе «Эспаньолетто», написанного в подражание «драматическим фантазиям» Кукольника, интереса к реальной действительности и ее проблемам.

К тому же роду романтических мелодрам принадлежала и следующая пьеса Ефимовича, «Дуглас Черный», сюжет которой был навеян, по признанию автора, «Историей Шотландии» Вальтера Скотта. Поставленная в Александринском театре 19 апреля 1846 года, она прошла всего два раза, хотя главную роль в ней играл В. А. Каратыгин. Почти одновременно состоялась премьера «Дугласа Черного» в Малом театре, но после второго представления драма и здесь сошла со сцены. Сам автор в предисловии к журнальной публикации своей пьесы признавал: «Драма эта встретила во всех журналах весьма неблагоприятные отзывы. Московский корреспондент «Северной пчелы» сообщает, что пьеса на тамошней сцене не произвела ни малейшего впечатления на зрителей. В Петербурге, во второе представление, посетителей было так мало, как редко случается даже в самый прекрасный летний день. После такого приговора публики и критики автор принужден согласиться, что пьеса не хороша»⁸⁸.

Почему же автор с легким сердцем соглашается признать свою пьесу плохой и не огорчается ее провалом? Потому, очевидно, что для него самого она уже к дню премьеры была пройденным этапом творчества.

Предисловие к «Дугласу Черному» датировано 18 июня 1846 года, когда Ефимович уже был автором драмы совсем иного направления — «Отставной театральный музыкант и княгиня». Первое ее представление состоялось в Петербурге через пять дней после премьеры «Дугласа Черного», 24 апреля 1846 года, и принесло автору ошеломляющий успех: за один сезон она прошла шестнадцать раз! Вскоре, 7 июня 1846 года, впервые была показана пятяктная драма «Владимир Заревский», которой было суж-

дено на много лет удержаться в репертуаре. В конце того же года, 12 ноября, была дана премьера двухактной драмы «Кашей, или Пропавший перстень» с Мартыновым в роли петербургского ростовщика Дряжкина. Кроме того, в том же сезоне была поставлена комедия «Нашествие иноплеменных, или Уездный наезд», написанная Ефимовичем в соавторстве с режиссером Куликовым, и водевиль «Домовой», переделанный им с французского. Ефимович неожиданно для всех и для него самого стал «настоящим львом сезона»⁸⁹: за один год шесть его пьес прошли в Александринском театре сорок три раза.

Чем объясняется такой шумный успех молодого драматурга, обладавшего весьма скромным литературным дарованием? Тем, что он «знает сцену и понял необходимость соединения ее с литературой»⁹⁰, как справедливо писал критик еженедельника «Иллюстрация». Тем, что в середине 40-х годов он был «единственный драматург, который пошел было по новой дороге»⁹¹, как верно отмечал летописец петербургской сцены. Он успел сделать по этой новой дороге только первые шаги — чахотка оборвала его жизнь в 1847 году, но современная критика была единодушна в признании того, что это были шаги по «гоголевскому направлению». Расхождения начинались с ответа на вопрос, считать ли влияние «натуральной школы» на молодого драматурга благотворным или губительным.

«Северная пчела» прямо связывает оценку драматургии Ефимовича «с вопросом об изяществе новой, так называемой «натуральной школы» и рассматривает попытку применить в театре принципы «натуральной школы» как «дело странное, даже чудовищное, которое может прийти в голову только фанатикам этой школы». «До сих пор, — язвительно продолжает рецензент болгарской газеты, — круг действия новой школы ограничивался повестями, в числе которых «Бедные люди» г. Достоевского наиболее замечательны. Вдруг автору «Дугласа», «Заревского» и «Отставного музыканта» вздумалось перенести ее на сцену — и явился «Кашей»⁹².

Прямо противоположную позицию занял «Репертуар и Пантеон», решительно поддержавший искания молодого драматурга и опубликовавший на своих страницах на протяжении 1846 года три его пьесы — «Отставной театральный музыкант и княгиня» (№ 6), «Дуглас Черный» (№ 7) и «Владимир Заревский» (№ 9). В рецензии на премьеру «Отставного музыканта» критик «Репертуара и Пантеона» подчеркивает: «С самых первых ее сцен, с подробностей домашней жизни бедного петербургского люда, мы с радостью заметили благотворное влияние так называемой *натуральной школы*, школы нашего великого Гоголя. Слава богу! Это не изображение итальянских страстей в вычурных и диких фразах, не сбор несообразностей, одна другой пошлее, претензий, одна другой отвратительнее. Нет, это было очень просто, очень тихо, очень человечественно»⁹³.

Правда, сам драматург в авторском предисловии к «Отставному музыканту» вступает как будто в прямую полемику с причислением его к «натуральной школе». «Здесь нельзя не заметить, — пишет он, ссылаясь на процитированные выше слова рецензента, — что в литературе, и в искусстве вообще, нет ничего опаснее, как злоупотребление натурой или *натуральности*». Но если вчитаться внимательнее, то станет очевидно, что выступает он не против «натуральности», а против «злоупотребления» ею, не против «гоголевского направления», а против сведения гоголевских принципов к примитивно понятой «натуральности». «Покупка и переселение мертвых душ, — продолжает он, — вещи совершенно не натуральные, потому что они фактически невозможны. Запах лакея натурален... но это отвратительно. Однако дело в том, что оба эти обстоятельства разительным образом очерчивают личность Чичикова, этого типа известного класса людей». Термин «натуральная школа» не кажется ему удачным для определения принципов гоголевского творчества: «Слово «натурально» никак не выразит этого. И потому школа г-на Гоголя довольно неудачно (слишком ограничено) названа натуральной. Натуральность требуется от каждой школы. Шекспир натуральнее всех». Кстати, редакция «Репертуара и Пантеона» солидаризировалась в своем примечании с этим утверждением: «С этим мы вполне согласны, но если г. автор вспомнит, кем названа эта школа *натуральной*, то ему нетрудно будет догадаться, почему название это так *ограниченно*»⁹⁴. Известно, что новое направление русской литературы было названо «натуральной школой» не кем иным, как Булгариным.

Первой пьесой, в которой Ефимовичу «вздумалось перенести на сцену» принципы «натуральной школы», был отнюдь не «Кащей», как утверждала «Северная пчела», но «Отставной музыкант». И хотя премьеру этой драмы, как уже упоминалось, отделяло от премьеры «Дугласа Черного» всего пять дней, по сути, между этими двумя драмами пролегла целая эпоха.

«Отставной музыкант» переносил зрителей из романтической средневековой Шотландии «Дугласа Черного» в реальный сегодняшний Петербург, в «очень бедную комнату» на Выборгской стороне, где «всякий знает, что в околотке делается», где бедный чиновник приютит из жалости нищего музыканта, где нечем расплатиться с молочницей, где не зазорно рассуждать о таких низменных предметах, как бюджет. Горестно сложилась судьба старика. «Была у меня жена — бог взял ее. Была дочка — старик Пузыречкин не был один на свете! Была у него дочка, ангельчик, херувимчик, — Наташенька. Пропала она — увезли ее люди! Оставили старика одного. Всем он в тягость! Ни на что он не годен». Реярка: «Плачет».

По счастливой случайности Пузыречкин неожиданно встречается и узнает свою дочь, которую много лет назад «какая-то богатая барыня, генеральша», когда ему «нечем кормить ее было»,

забрала у отца. Теперь она княгиня Савельская, богатая молодая вдова, собирающаяся выйти за графа Нерадова. Добрый старик потрясен, он ждет, что дочь, вновь обретенная им после стольких лет разлуки, бросится на грудь своему отцу. Но она не верит ему, она не хочет признать отца в этом нищем старике. «О, теперь она богатая княгиня, и хоть чувствует, что я говорю правду, но стыдится отца...». Пузыречкин не хочет мешать счастью своей дочери, как ему ни горько, он готов отказаться от своих слов, хотя ни минуты не сомневается в своей правоте: «Я глупый старик! Я ошибся! Ты не дочь моя!» Но тут совесть пробуждается в сердце молодой княгини, она признает отца, и драма заканчивается к всеобщему благополучию.

Характерно, что традиционный умилительно-сентиментальный, благополучный финал как бы нарочито «снижается» репликой графа Нерадова: «Я не охотник до сентиментальных сцен, ни в жизни, ни на сцене». Заключительная фраза Пузыречкина, приличествующая скорее водевилю, чем мелодраме, еще в большей мере «снижает» мелодраматизм финала: «А где граф?.. и 15 целковых-то не отдал!»

В этой пьесе действительно все было «очень просто, очень тихо, очень человечески». Влияние «натуральной школы» сказалось в ней не только в интересе к «петербургским углам» и во внимании к реальному быту, но и в гуманистической концепции, в искреннем сочувствии к «бедным людям». Элементы новой поэтики уживаются, однако, в этой пьесе с традиционным романтическим мотивом «узнавания», реальный быт вписан в весьма условный сюжет, в естественные разговорные интонации вторгаются напыщенные фразы мелодраматического толка («Отец ли я твой!» — «Нет!» — «Так и ты не дочь моя!»).

В еще большей мере Ефимович оказывается в плену штампов романтической мелодрамы в следующей своей пьесе, «Владимир Заревский». Примечательно вместе с тем, что автор сам осознает несовместимость этих штампов с правдивым изображением современной жизни; именно потому, надо полагать, он переносит действие своей драмы на полвека назад, к последним годам царствования Екатерины II.

Князь Заревский, у которого умер любимый сын, хочет усыновить своего дальнего бедного родственника военного моряка Владимира Заревского и женить его на своей дочери Ольге. Молодые люди страстно полюбили друг друга, но Владимир вынужден скрывать свое чувство под маской равнодушия и холодности. Ольга компрометирует себя, появившись у молодого человека: «Я обещана, если не буду вашей женой». Сцена объяснения выдержана в традиционных романтических тонах:

Владимир. Я не люблю тебя! (*Бросается к ней и с неистовством прижимает ее к себе.*) Ольга! Ольга! Каждая частичка существа моего дышит любовью к тебе. Вся прошедшая жизнь моя — один миг, а за миг, проведенный с тобою, отдаю я вечность.

Ольга. Пойдем скорее к батюшке, обрадуем его, попросим у него благословения!

Владимир. Благословения! *(Хочет.)*

Ольга. Отчего ты так страшно смеешься?..

Владимир. Прочь! Прочь! Страшись дотронуться до меня.. Ольга, разве на челе моем не написано огненными знаками мое преступление?

Ольга. Преступление? Боже!

Владимир. Любовь моя может принести тебе только стыд и бесчестье! Ольга... Я женат. *(Падает перед ней на колени.)*

Зритель уже догадывается, что недостойная женщина, обманом ставшая его женой, та самая Катерина Конори, которая умирает в бедности и раскаянии от чахотки в прологе драмы. Но Заревский не знает о смерти своей жены. Влюбленные решают умереть. Владимир, «взяв ружье, влечет ее к дивану»: «Это ружье двуствольное: мы умрем почти в один и тот же миг». Ольга вырывается и бежит к реке: «Живи для батюшки. Я умираю одна». Тотчас же появляется петербургский доктор с вестью о смерти Катерины Конори. Заревский сходит с ума от горя, уезжает к матери, чтобы проститься с ней, а потом и с жизнью. Но оказывается, что доктор вернул Ольгу к жизни. Финальная реплика Владимира: «Магушка! Вот моя Ольга! Благословите нас».

Следует заметить, что нагромождение мелодраматических штампов характерно главным образом для последних двух действий пьесы,— вначале она развивается как психологическая драма, с реальными приметамы быта, с весьма точно намеченными характеристиками и с более или менее естественным диалогом. Первое действие («Пролог») рисует картину нищеты, весьма близкую по колориту и изобразительным средствам к «физиологическим очеркам». «Действие происходит в Петербурге,— гласит ремарка.— Небольшая, бедная комнатка, изломанные кресла, стул, кровать с тюфяком, покрытым ситцевым одеялом, стол из простого дерева». Пьеса открывается репликой Дарьи, служанки Катерины Конори: «Не дай господи, какая стужа уж третий день! Беда с дровами! На гривну четыре поленца дадут, и то сырых. И гривны-то нет... Продать уж нечего». И дальше: «Подушку-то продала! Деньги снесла булочнику! И спать-то не на чем! Продам завтра свой полубок». Смертельно больную женщину выселяют из квартиры. «По мне,— говорит управляющий князя,— ступайте хоть на улицу. Подберут».

В характере главного героя, человека сильной воли, драматург оттеняет чувство независимости и собственного достоинства. Бедный морской офицер, он не прельщается богатством и знатностью князя. «Я человек простой, грубый, необразованный,— говорит он Ольге.— Не гожусь для того общества, в котором вы живете; я буду там смешон».

На безотрадном фоне современного драматического репертуара драма Ефимовича привлекла к себе внимание зрителей и критики. Обращаясь к оценке этой пьесы через три года после премьеры, критик «Отечественных записок» признавал, что «Владимир За-

ревский» в самом деле в эти последние годы одно из замечательных явлений на нашей сцене. Редкая из оригинальных русских пьес отличается таким спокойным, правильным развитием, такой соразмерностью частей, полнотой эстетического впечатления, серьезной оригинальностью характеров, наконец, естественностью, с коею, по-видимому, отношение действующих лиц выходит из их страстей»⁹⁵. Весьма высоко оценил эту драму и А. Григорьев.

В следующей драме Ефимовича, «Кашей, или Пропавший перстень», реалистические тенденции, несомненно восходящие к «натуральной школе», дают себя знать в значительно большей степени, хотя и в этой пьесе автор не порывает с эпигонски воспринятой эстетикой романтизма.

Главное действующее лицо драмы — петербургский ростовщик Лука Иванович Дряжкин. Фигура ростовщика нередко встречается у авторов «натуральной школы». Ефимович придает своему герою романтически преувеличенные черты патологической скупости и страсти к стяжательству. «Он бледен и изнурен, — гласит ремарка, — волосы седые, на нем старый засаленный халат, сзади большая прореха, из рукавов торчит вата, на ногах туфли, сделанные из старых сапог». Скарденность его простирается до того, что он отказывается от адресованного ему письма, чтобы не заплатить за него одну копейку, он годами не платит своей экономке, складывая ее жалованье в особую кубышку в надежде на то, что она умрет раньше его, отказывает себе в еде. Баснословно богатый, он непрестанно твердит о своей бедности; даже моля бога о том, чтобы закладчик не смог выкупить в срок заложенные ему драгоценности, он лицемерит: «Господи! Ты видишь слезы старика! Не дай ему умереть с голоду, как собаке. У меня ничего нет... не оставь старика, господи».

Сюжет драмы основан на том, что Дряжкину отдают в заклад перстень, который, как выясняется, похищен у его брата, ювелира. Брату грозит бесчестье и тюрьма, но ростовщик непреклонен. Когда к нему является племянница молить о помощи отцу, он согласен дать ей деньги только при условии, что она отдаст ему свои прекрасные волосы. Конец драмы застает Дряжкина больным и заброшенным, добросердечная племянница ухаживает за стариком, в минуту растроганности он признается, что заветный перстень хранится у него. Но когда является полиция, чтобы забрать у него похищенную драгоценность, он не в состоянии перенести потери, лишается рассудка и кончает жизнь самоубийством: «Все ко мне в гроб положите... Золото мое!.. Золото мое! Меня обокрали! Зарезали! Проклинаю себя! Проклинаю всех!» Заключительная ремарка: «Вынимает нож и колет себя в грудь. Общий крик ужаса».

Вокруг драмы разгорелись споры. «Автор русского Гарпагона, — саркастически писала «Северная пчела», — хотел стать выше Мольера и подделаться под вкус натуральной школы»⁹⁶. Критик «Иллюстрации», отмечая, что «мы теперь всеми силами сблизим

литературу с действительной жизнью», упрекал драматурга в том, что он «видит одну только черную сторону действительности»⁹⁷. Прямо противоположную позицию занял А. Григорьев: «Многие жаловались на отвратительность картины, представленной автором, мы же, напротив, жалеем, что он не повел своей мысли до самых крайних граней...» «Нет — зло физическое и зло нравственное могут и должны быть предметом анализа, — утверждал он, — но скальпель должно опускать поглубже, дорываясь до причин этого зла». Критик видел недостатки пьесы в том, что «мы не знаем, как дошел этот человек до состояния чисто животного», что «все роли принесены автором в жертву одной и, кроме того, по известной методе романтиков, напшигованы самою ненатуральною добродетелью. Мы смеем думать, что такая добродетель и повредила в особенности пьесе»⁹⁸.

Можно только гадать, как эволюционировало бы творчество Ефимовича, если бы смерть не оборвала его путь в самом начале. Несомненно, однако, что драматургия его — явление переходное, половинчатое, эклектичное. Ефимович пытался воспринять уроки «натуральной школы», не порывая при этом с поэтикой романтической мелодрамы. По проницательному замечанию критика «Отечественных записок», он «видел смысл и торжество искусства в том, в чем оно уже не может быть. Положение всех действующих лиц своих драм он старался выводить из их страстей; а силою обстоятельств, которые невольно увлекали и его самого, страсти, наоборот, выходили из положений. Желая во что бы то ни стало остаться верным своим убеждениям в искусстве и поставить скрытым двигателем своих произведений не мелкие личности, не капризы обстоятельств, не изменчивые условия видимой жизни, а неизменную судьбу, Ефимович старался подчинить этой мысли свои вымыслы; и его типы, прекрасные, часто увлекательные по наружности, изменяли своим положениям или противоречили данной им природе»⁹⁹.

Половинчатость эстетической позиции Ефимовича и привела к тому, что его пьесы, занявшие в течение одного сезона такое видное место в репертуаре, очень быстро сходят (кроме «Заревско-го») с театральной афиши.

«Отставной музыкант» с В. В. Самойловым в роли Пузыречкина, вызвавшим единодушные одобрения критики, продержался на петербургской сцене немногим более двух лет, выдержав, правда, двадцать представлений. В Москве (премьера 4 сентября 1846 года) пьеса прошла всего три раза. Ее возобновление 19 апреля 1848 года с участием Щепкина было столь же безуспешным: Щепкин сыграл Пузыречкина один раз, спектакль прошел не замеченным критикой. Чем это объяснить? Тем ли, что «Отставной музыкант» по духу и колориту своему — типично «петербургская» драма, мало что говорившая московской публике? Тем ли, что Щепкина (которому, казалось бы, должна была быть близка тема Пузыречкина, предвосхитившая тему тургеневского Кузовкина)

не увлекло дидактически-сентиментальное решение этой темы? Так или иначе, успеха на московской сцене эта пьеса не имела.

«Кашей» прошел в Александринском театре в 1846 году три раза, хотя критика была единодушна в восторженной оценке исполнения Мартыновым роли Дряжкина. «Мартынов явился истинно великим трагическим артистом в этой роли»¹⁰⁰, — писал А. Григорьев. По свидетельству Ф. Кони, Мартынов «показал, что он может возвыситься до трагического величия»¹⁰¹. Значение этого образа в творческой биографии Мартынова тем более велико, что Дряжкин был первой драматической ролью в репертуаре великого артиста, до того игравшего лишь комические роли. В Москве «Кашей» выдержал лишь два представления, не вызвав никаких откликов в прессе, несмотря на то, что скупца Дряжкина играл Щепкин, прославившийся замечательным исполнением мольеровского «Скупого».

Более долгая сценическая жизнь была суждена только «Владимиру Заревскому». В петербургской постановке этой драмы участвовали лучшие артистические силы Александринского театра — В. А. Каратыгин, Я. Г. Брянский, П. А. Каратыгин, В. В. Самойлова, Ю. Н. Линская, М. И. Вальберхова, Е. И. Гусева. «Заревский» продолжает идти, хотя и не часто, вплоть до смерти В. А. Каратыгина, исполнявшего главную роль. В 1856 году «Заревский» возобновляется в дебют Ф. А. Снетковой, выступившей в роли Ольги, одной из лучших ролей своей учительницы В. В. Самойловой. «Успех был полный»¹⁰², — свидетельствует летописец театра. Изредка продолжает идти эта драма на протяжении 50-х годов и на московской сцене. Но в эти годы драма Ефимовича знаменует на русской сцене уже не ростки нового, а живучесть старого.

Драматургия Ефимовича все же сыграла свою роль, пусть достаточно скромную, в истории русского театра. Она заняла заметное место в репертуаре ряда крупных актеров середины века. Она ответила, хотя робко и непоследовательно, на новые потребности зрительного зала. Она явственно показала, что нельзя решить задач, вставших перед реалистическим искусством, не распростившись с поэтикой мелодрамы. Она, наконец, предвосхитила некоторые мотивы и образы театра Тургенева и Островского.

«Отставной музыкант» был как бы ступенькой между мелодрамой и тургеневским «Нахлебником». Знаменательно, что в личной библиотеке Островского хранился рукописный экземпляр «Кашей» с пометкой: «Для бенефиса г. Мартынова. Ноября 12 дня 1846 года». Возможно, что образ скупца Крутицкого, обрекшего себя на нищету и не пережившего потери своего достоинства («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), навеян фигурой Дряжкина из этой драмы Ефимовича.

Однако, повторяем, драматургия Ефимовича была лишь слабым предвестием перемен, которые должны были произойти в репертуаре русской сцены.

Драматургия Тургенева — самое значительное явление в репертуаре русского театра на рубеже 40-х и 50-х годов XIX века¹⁰³. Тургенев первым ответил на потребность в обновлении репертуара, продолжив гоголевскую сатирическую традицию и создав образцы русской психологической драмы, которая окажет немалое влияние на современную ему драматургию и предвосхитит некоторые принципы чеховского театра. Он был единственным из блистательной плеяды молодых писателей «натуральной школы», открывших новый этап реализма в русской литературе, который делил свои силы между прозой и драмой, пожалуй отдавая даже драматургии предпочтительное внимание вплоть до пачала 50-х годов.

С драмы он начал. В 1834 году шестнадцатилетний Тургенев пишет драматическую поэму «Стено», которую потом сам назовет «рабским подражанием байроновскому «Манфреду»¹⁰⁴. В 1842 году он набрасывает три сцены «Искушения святого Антония», два года спустя принимается за драму «Две сестры», навеянную, по признанию автора, «Театром Клары Газуль» Проспера Мериме; обе пьесы, написанные в романтическом духе, остались неоконченными.

«Умные люди говорят, — писал Тургенев в предисловии к «Двум сестрам», — что драма должна — как бишь?.. воссоздавать современный быт, известное, определенное общество... извините, остального не припомню. С умными людьми приятно соглашаться, но не всегда возможно следовать их советам. И потому я, сознавая свое бессилие, дал было действующим лицам моей драмы испанские имена...»¹⁰⁵. Испанские имена дал он и действующим лицам пьесы «Неосторожность», первому из его драматических сочинений, увидевшему свет («Отечественные записки», 1843, № 10). Пьесу эту принято считать пародией на штампы романтического театра; это не совсем так: пародия предполагает преувеличение; здесь же традиционный для романтической драмы сюжет не столько пародируется, сколько иронически «снижается», обретая черты реалистической комедии нравов; это не столько пародия на театр Гюго, сколько следование театру Мериме. «Неосторожность», опубликованная без подписи, не была отмечена в критике (если не считать благожелательных отзывов Белинского в письмах к автору и к издателю «Отечественных записок» Краевскому) и при жизни драматурга не ставилась.

Только три года спустя молодой писатель выступит в печати с новой пьесой, последовав на этот раз тем самым советам «умных людей», над которыми он еще не так давно иронизировал, — «воссоздавать современный быт, известное, определенное общество». Речь идет о комедии «Безденежье», в которой он впервые обращается к сатирическому изображению русской действительности.

С 1848 по 1850 год, находясь во Франции, Тургенев пишет «драматические очерки» — «Где тонко, там и рвется», двухактную комедию «Нахлебник», трехактную комедию «Холостяк», одноактную комедию «Завтрак у предводителя», пятиактную комедию «Месяц в деревне». К этому же времени относится работа над незавершенными драматургическими замыслами — пьесами «Компаньонка» («Гувернантка») и «Вечеринка». Кроме того, как можно судить по переписке и перечням заглавий пьес, обнаруженным в рукописях Тургенева, он предполагал написать комедии «Жених», «17-й №», «Недоразумение», «Судьба», «Друг дома», «Вор».

По возвращении в Россию Тургенев пишет в конце 1850 года одноактную комедию «Провинциалка» и сцену «Разговор на большой дороге», а в начале 1852 года — «Вечер в Сорренте». После этого Тургенев уже не возвращается к драматургии, если не считать либретто нескольких оперетт, написанных им на французском языке для певицы Полины Виардо.

Таким образом, на протяжении трех лет, с 1848 по 1850 год, Тургенев создает целый театр, включающий пьесы разных объемов (в одном, двух, трех и пяти актах) и самых различных жанров (хотя почти все они одинаково названы комедиями), рисующие жизнь самых разных слоев русского общества (дворян и дворян, чиновников и разночинцев, петербуржцев и провинциалов).

Весь театр Тургенева был создан в годы наибольшей идейной близости писателя к передовым силам русского общества, еще до того, как жизнь разведет в разные лагеря революционных демократов и либералов тургеневского толка. Конечно, отличия в общественных позициях существовали уже и тогда, но в пору «Записок охотника» они еще оставались в тени, ибо у передовых людей того времени был общий враг. «В моих глазах, — вспоминал впоследствии Тургенев, — враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решил бороться до конца — с чем я поклялся никогда не примириться... Это была моя аннибаловская клятва; и не я один дал ее себе тогда»¹⁰⁶. Антикрепостнический пафос определил идейную направленность и исходные эстетические позиции тургеневской драматургии, сыгравшей столь значительную роль в истории русского театра.

Нельзя, однако, не обратить внимание на то, что реальное место, которое занимали пьесы Тургенева в репертуаре изучаемого периода, отнюдь не соответствовало их действительному значению.

Начнем с того, что самая значительная пьеса Тургенева, «Месяц в деревне», в этот период не ставится вовсе. Комедия «Нахлебник», написанная в 1848 году и опубликованная в «Современнике» под названием «Чужой хлеб» в 1857 году, поставлена только в 1862 году, за полтора года до смерти Щепкина, для которого была создана роль Кузовкина, и через полтора года после

смерти Мартынова, который был создан для этой роли. Комедия «Холостяк», первая из всех пьес Тургенева увидевшая свет рампы (во время петербургских гастролей Щепкина, 14 октября 1849 года), прошла за три года (по 25 сентября 1852 года) на обеих столичных сценах девять раз и была возобновлена в Александринском театре лишь в 1859 году, а в Малом — в 1860 году. Комедия «Где тонко, там и рвется» дается в Петербурге через три года после ее публикации, 10 декабря 1851 года, и после третьего представления сходит со сцены на сорок лет; в Малом театре она выдерживает два представления и возобновляется в 1870 году. «Бездежье» два раза показывается (в 1852 году) на петербургской сцене и ни разу на московской. «Вечер в Сорренте» при жизни писателя не печатается и не ставится. «Разговор на большой дороге» читается только с эстрады. Более или менее репертуарными оказались в этот период две одноактные комедии Тургенева — «Завтрак у предводителя» и «Провинциалка». Первая из них прошла в 1849—1851 годах в Петербурге одиннадцать раз, в Москве — три раза и была возобновлена по прошествии нескольких лет в Александринском театре в 1855 году, в Малом в 1857 году. Вторая, «Провинциалка», с 1851 года прошла в Петербурге двадцать девять, в Москве — двадцать семь раз.

Хотя пьесы Тургенева обладают неоспоримыми достоинствами, поднимающими их высоко над уровнем тогдашнего ходового репертуара; хотя достоинства эти признаются большинством театральных и литературных критиков; хотя роли, сыгранные в этих пьесах Щепкиным, Мартыновым, В. Самойловой, Шумским, П. Васильевым, принадлежат к числу лучших созданий этих артистов; хотя тургеневские пьесы отвечали, казалось бы, назревшим общественным и эстетическим потребностям зрительного зала — несмотря на все это, Тургенев так и не становится в эти годы настоящим репертуарным автором и прекращает писать для театра. Почему?

Однозначный ответ на этот вопрос дать трудно; тут сошлось и переплелось немало причин, внешних и внутренних.

К причинам внешним относятся цензурные препоны и неблагоприятное тогдашнее театральное начальство.

Тургенев имел достаточно оснований опасаться неприязненного отношения дирекции императорских театров к своим пьесам. Не случайно в письме от 27 октября 1848 года, посылая Щепкину комедию «Нахлебник», он просит артиста «не говорить заранее, кто ее написал; на меня дирекция, я знаю, втайне гневается за критику гедеоновского «Ляпунова» в «Отечественных записках» — и с большим удовольствием готова нагадить мне»¹⁰⁷. Театральное начальство действительно не жаловало тургеневские пьесы. Верстовский в донесении директору императорских театров Гедеонову от 26 января 1850 года писал: «Бенефис Щепкина вчерашнего числа не обогатил репертуара новыми интересными пьесами... Главной пьесой его спектакля была комедия в трех действиях

«Холостяк», скучнее которой давно не видывали»¹⁰⁸. После московской премьеры «Где тонко, там и рвется» он же 8 ноября 1852 года сообщал в Петербург, что это «великая пустошь»: «Ни путной завязки, ни интриги, ни удовлетворительной развязки»¹⁰⁹.

Арест Тургенева 16 апреля 1852 года за некролог Гоголю, месячное тюремное заключение и последовавшая затем ссылка в деревню ухудшили и без того неприязненное отношение дирекции к опальному автору «Записок охотника»: на протяжении трех лет, вплоть до смерти Николая I, на петербургской сцене пьесы Тургенева не даются вовсе; на московской сцене, более удаленной от пристальных начальственных взоров, изредка идет одна «Провинциалка».

Цензурный запрет, строго говоря, напрямую сказался на сценической судьбе одной только комедии Тургенева, «Нахлебник», которая, как уже упоминалось, была допущена на сцену только через тринадцать лет после ее написания и через пять лет после ее опубликования. Что же касается других тургеневских пьес, то комедия «Завтрак у предводителя», запрещенная к печати вплоть до 1856 года, была разрешена к представлению и поставлена в 1849 году, когда и была написана (случай уникальный! — драматическая цензура в те времена была куда более свирепой, чем цензура журнальная). «Месяц в деревне», пять лет не разрешавшийся к печати, в начале 1855 года публикуется в «Современнике», но не представляется в драматическую цензуру: ни одному артисту не приходится в голову взять в свой бенефис этот шедевр русской драматургии. Вплоть до 1872 года никого не привлечет возможность сыграть Наталью Петровну или Верочку, Ракитина или Беляева. Остальные пьесы Тургенева почти беспрепятственно прошли драматическую цензуру, если не считать обычных цензорских придирок к отдельным репликам.

Очевидно, были и другие причины, помимо внешних препятствий, не позволившие лучшим пьесам Тургенева стать в эти годы репертуарными. Но, чтобы осветить эти причины, необходимо прежде посмотреть поближе, что же дал Тургенев театру изучаемого периода, тогда яснее станет, почему театр не взял всего, что драматург ему давал.

При всем удивительном жанровом разнообразии и неповторимом художественном своеобразии театра Тургенева нельзя не заметить, что его драматургические опыты в каждом случае тяготеют к тем или иным типам театральных представлений, сложившимся в эту пору в русском (и европейском) репертуаре. Впрочем, если в одних случаях можно говорить о тяготении, то в других случаях вернее было бы говорить об отталкивании молодого драматурга от существующих образцов, — иногда он отталкивался настолько сильно, что отходил от них весьма далеко (порой настолько далеко, что современники — и даже сам автор — отказывались считать некоторые тургеневские пьесы произведениями для сцены).

И если трудно назвать в тургеневском драматургическом наследии хотя бы две пьесы, которые вполне повторяли друг друга по своим жанровым признакам, попытаемся все же сгруппировать его произведения, установив большую или меньшую преемственность с различными линиями современного репертуара.

Первую группу составляют сатирические комедии, прямо прилегающие к гоголевскому сатирическому театру, — «Безденежье», «Разговор на большой дороге» и «Завтрак у предводителя».

«Безденежье», «сцены из петербургской жизни молодого дворянина» (1846), представляет собой откровенную вариацию на гоголевскую тему. Молодой писатель через десять лет после премьеры «Ревизора» подхватывает рассыпанные в комедии намеки на образ жизни Хлестакова в столице и набрасывает своего рода импровизацию, которую смело можно было бы озаглавить «Сцены из петербургской жизни Ивана Александровича Хлестакова». Предельно легкомысленный молодой дворянин Жазиков, живущий не по средствам, изворачивающийся в поисках кредита и осаждаемый кредиторами, мало чем отличается от гоголевского героя, разве только тем, что «на службе не состоит» (впрочем, и Хлестаков, по свидетельству Осипа, «делом не занимается: вместо того, чтобы в должность, а он идет гулять по проспекту, в картишки играть...»).

В «Безденежье» мы находим чуть ли не цитаты из «Ревизора». У Гоголя Хлестаков, согласно ремарке, «насыстывает сперва из «Роберта», потом: «Не шей ты мне, матушка», у Тургенева Жазиков «начинает петь итальянскую арию», потом поет «Уймись, волнения страсти...». «Да, деревня, впрочем, тоже имеет пригорки, ручейки...» — разглагольствует Хлестаков. «Именно в деревне лучше, — вторит ему Жазиков. — Особенно летом. Притом я люблю русскую природу». Хлестаков — городничему: «Дайте, дайте мне взаймы... Мне бы только рублей двести или хоть даже и меньше... Покорно благодарю; я вам тотчас пришлю их из деревни...». Жазиков — Блинову: «Не можете ли вы мне дать рублей, этак, двадцать взаймы, дня на два, не больше... Очень, очень вам благодарен... и завтра же вам всю сумму сполна возвращу или послезавтра, никак не позже...» Хлестаков возмущается: «Такое грубое животное». «Экое грубое животное!..» — возмущается Жазиков.

Сопоставления можно было бы продолжить, но в этом нет необходимости. Почти текстуальное совпадение многих тургеневских реплик с гоголевскими, не говоря уже о точном воспроизведении гоголевской интонации, настолько очевидны, что трудно увидеть в этом только влияние мастера на новичка или же просто робкое подражание ученика учителю. Есть все основания предположить тут сознательное заимствование, прямо рассчитанное на то, чтобы вызвать ассоциацию между героем «Безденежья» и героем «Ревизора». Тургенев рассчитывал, разумеется, не на то, что «Ревизор» настолько подзабыт, что заимствований не заметят, а, напротив, на то, что прославленная гоголевская комедия у всех на слуху и

преднамеренность этих заимствований ни у кого не вызовет ни сомнений, ни тем паче нареканий.

На «Безденежье» Тургенев как бы набивал себе руку, подобно тому как начинающие живописцы для тех же целей копируют картины мастеров. В этой маленькой пьеске вместе с тем как бы встретились две эпохи русской комедии, догоголевская и послегоголевская. С одной стороны, в «Безденежье» явственно дает себя знать водевильная традиция, творчески преодоленная в «Ревизоре»; с другой стороны, «Безденежье» столь же явственно примыкает к новому жанру, разработанному в русской прозе под влиянием Гоголя. Подобно тому как Белинский назвал поэму Тургенева «Помещик» (опубликованную почти одновременно с «Безденежьем») «стихотворным физиологическим очерком»¹¹⁰, тургеневские «сцены из петербургской жизни молодого дворянина» можно было бы назвать «драматическим физиологическим очерком». (Контаминация водевиля и «физиологического очерка» вообще характерна для малого комедийного жанра середины 40-х годов.)

Путь Тургенева от «Безденежья» к «Завтраку у предводителя» (1849) в известном смысле повторяет путь Гоголя от «Ревизора» к «Женитьбе». Центр тяжести переносится с ситуации на характеры; комедия недостойных целей превращается в комедию бесцельности; предметом сатирического обличения становится уже не пошлость подлости, а подлость пошлости; развенчивается уже не логика своекорыстия, а отсутствие какой бы то ни было логики, алогизм.

Анекдотическая история о том, как уездный предводитель дворянства Балагалаев безуспешно пытался примирить Ферапонта Ильича Беспандина и его сестрицу Анну Ильинишну Каурову, между которыми «третий год идет распря по случаю дележа» имения, оставленного им теткой, превращается под пером драматурга в едкую сатиру на нравы провинциального дворянства. «Полюбовный дележ» (с таким подзаголовком комедия шла на сцене) оказался совершенно невозможным из-за патологической жадности и чудовищной тупости брата и сестрицы. Ее маниакальная боязнь быть обманутой при дележе, ее звериная ненависть к брату, якобы пытающемуся сжить ее со свету, парализуют любые предложения миротворцев (каждый из них, впрочем, преследует свои интересы). Если можно быть одновременно глупее Коробочки, скупее Плюшкина, вздорнее Ноздрева, то это и будет портретом вдовы Кауровой. Попытки умиротворения только подливают масла в огонь, возникают взаимные подозрения, сыплются взаимные оскорбления, и комедия завершается грандиозным скандалом, в который оказываются втянутыми все действующие лица.

Комедия Тургенева вызвала весьма единодушную высокую оценку критики. Исключение составил лишь отзыв анонимного рецензента «Библиотеки для чтения», утверждавшего, что «Завтрак у предводителя» — «комедия, исполненная преувеличениями

и самую неправдоподобною карикатурою, неудачное подражание «Ревизору», «Женитьбе» и «Игрокам» господина Гоголя»¹¹¹. На страницах журнала, годами травившего Гоголя, такой упрек звучал весьма двусмысленно, что и не преминули саркастически отметить «Отечественные записки»: «Но если бы «Завтрак» был удачным подражанием Гоголю, неужели и тогда «Библиотека для чтения» похвалила бы эту комедию? Мы не верим...»¹¹². Ф. А. Кони писал после премьеры, что «это пьеска, преисполненная житейской наблюдательности, характеров, прямо выхваченных из русского быта, верно набросанных, и черт, указывающих на глубокое изучение мелких побуждений и страстишек человеческого сердца»¹¹³. И. И. Панаев, откликаясь на возобновление комедии в 1855 году, подчеркивал, что ее успех на сцене «возрастает с каждым годом — и это успех правды»¹¹⁴.

«Завтрак у предводителя» — несомненно самая значительная из сатирических комедий Тургенева. Сцена «Разговор на большой дороге» (1850), предназначенная для чтения с эстрады и с успехом исполнявшаяся П. М. Садовским, которому автор ее посвятил, содержала куда более скромный сатирический заряд. Образ жалкого и ничтожного Микрютина, захудалого помещика, человека «с крошечным лицом, унылым носом и бурными усиками», который испытывает непрерывную жалость к самому себе («Ах, я несчастнейшее, несчастнейшее существо!»), выписан одновременно и со злостью и с щемящей грустью. Две другие фигуры, кучера Ефрема и лакея Селиверста, по замечанию А. Григорьева, точь в точь скопированы с Селифана и Петрушки «Мертвых душ»¹¹⁵. «Денной грабёж Гоголя»¹¹⁶ — так отозвался об этой сцене С. Т. Аксаков. Рецензент «Современника», написав: «Мы прочли этот разговор с большим удовольствием», добавил, что сцена эта, «может быть, и не принадлежит к лучшим произведениям автора»¹¹⁷. Так оно и есть.

Все три опыта в жанре сатирической комедии, о которых шла речь, при всех их достоинствах не представляли собой художественного открытия Тургенева. Написанные талантливым пером, они, однако, не столько развивали, сколько повторяли гоголевские открытия в жанре сценической сатиры. Чисто сатирическое направление, очевидно, не вполне соответствовало характеру тургеневского дарования, что и подтвердила дальнейшая творческая биография писателя. Не случайно, надо полагать, пробы Тургенева в жанре драматической сатиры не пошли дальше одноактных комедий.

Несравненно большее значение и в творчестве самого Тургенева и в истории русской драматической литературы и русского театра имели две другие его комедии, «Нахлебник» и «Холостяк». В этих комедиях были впервые реализованы в драматургии принципы «натуральной школы», причем не раннего ее, «физиологического» периода, а поры зрелости, когда новая школа возвысила свой голос в защиту униженных и оскорбленных, вызвав горячее

сочувствие к тем, кого Добролюбов позже назовет «забытыми людьми».

Связь «Нахлебника» и особенно «Холостяка» с мотивами русской прозы второй половины 40-х годов, неоднократно отмечавшаяся исследователями творчества Тургенева, не вызывает сомнений. Это не означает, разумеется, что новаторские комедии Тургенева не должны быть так или иначе соотнесены также и с собственно театральной традицией.

В «Нахлебнике», например, нетрудно распознать излюбленный мелодрамой прием «узнавания», когда выясняется, что герой или героиня оказываются сыном или дочерью совсем не того человека, которого они считали своим отцом. Правда, в мелодраме чаще всего выяснялось, что герой или героиня, претерпевшие на протяжении всего действия пьесы многочисленные злоключения, являются детьми благородных и состоятельных родителей,— это и приводило к традиционной благополучной развязке. В «Нахлебнике», напротив, оказывается, что богатая наследница Ольга Петровна Елецкая на самом деле дочь бездомного прихлебателя Кузовкина. Мотив «узнавания», который в мелодраме служил обычно развязкой, в комедии Тургенева служит завязкой драматических событий. Напомним, что в переосмыслении этого традиционного мелодраматического мотива в духе «натуральной школы» у Тургенева был предшественник,— мы имеем в виду Ефимовича с его драмой «Отставной театральный музыкант и княгиня». Однако Тургенев идет значительно дальше своего предшественника, который не удержался все же от соблазна благополучной развязки, требуемой канонам мелодрамы,— не говорим уже о несравненном превосходстве автора «Нахлебника» в реалистической обрисовке характеров и тонкости психологического анализа.

Но еще важнее, если говорить о театральной традиции, на которую мог опираться Тургенев, что демократическая тема «маленького человека», стойко переносящего удары судьбы и утверждающего в критических обстоятельствах свое человеческое достоинство, разработанная в «Нахлебнике» и «Холостяке», была еще до появления этих комедий главной темой творчества двух самых выдающихся артистов эпохи, Щепкина и Мартынова. Посвящение «Нахлебника» Щепкину было не просто знаком уважения автора к великому актеру-реалисту,— Тургенев считал своим долгом назвать имя художника сцены, вдохновившего его своим творчеством на создание этой комедии. Драматург не просто предназначал роль Кузовкина Щепкину, как роль близкую его дарованию, он, без сомнения, во многом обязан артисту и самим замыслом и художественным истолкованием образа. Можно сказать, что эта роль написана не только для Щепкина, но и по Щепкину.

Чувство человеческого достоинства не вовсе убито в Кузовкине годами унижений: «Я вам не шут дался...» «Дело в том,— писал Добролюбов в статье «Забитые люди»,— что в человеке ничем не заглушимо чувство справедливости и правомерности; он может

смотреть безмолвно на всякие неправды, может терпеть всякие обиды без ропота, не выразить ни одним знаком своего негодования; но все-таки он не может быть нечувствителен к неправде, насколько ее видит и понимает, все-таки в душе его больно отзывается обида и унижение, и терпению даже самого убитого и трусливого человека есть предел...»¹¹⁸. Слова эти, сказанные по поводу «забитых людей» Достоевского, в полной мере могут быть отнесены к Кузовкину. Тургенев как раз и избирает такую ситуацию, когда терпению Василия Семеновича Кузовкина приходит предел и из самой души его вырывается протест против обид и унижений.

Кузовкин обнаруживает в драматической ситуации истинное душевное благородство, человеческое превосходство над теми, кто подвергал его унижениям. Ради счастья и покоя дочери он соглашается признать себя лжецом, публично отрекается от своих слов и от своих отцовских прав...

Премьера «Нахлебника» предполагалась 31 января 1849 года, в бенефис Щепкина. Она действительно состоялась в бенефис Щепкина, но только тринадцать лет спустя, 30 января 1862 года, когда творческие силы семидесятитрехлетнего артиста уже были на исходе. После «Воспитанницы» и «Грозы» Островского, после «Губернских очерков» Щедрина и «Униженных и оскорбленных» Достоевского, после «Отцов и детей» самого Тургенева эта комедия, естественно, уже не могла произвести на публику и критику такого сильного впечатления, какое бы, несомненно, произвела, будь она поставлена в ту пору, когда была написана.

Об этом можно судить по успеху «Холостяка», написанного вслед за «Нахлебником» и сразу же увидевшего свет рампы. Хотя драматург, наученный горьким опытом цензурного запрета «Нахлебника», не отважился в своей новой комедии на такую же степень социальной остроты («В этом произведении, — писал он 2 апреля 1849 года издателю «Отечественных записок», — цензуре не только нечего вычеркивать, но, напротив, она должна меня наградить за примерную нравственность»¹¹⁹), он ставил в ней ту же тему и решал эту тему с той же позиции. Хотя чиновник Мошкин стоит на социальной лестнице ступенькой выше, чем нахлебник Кузовкин, он принадлежит к той же категории забитых жизнью маленьких людей с большим любвеобильным сердцем.

Передовая критика была единодушна в признании новаторского характера «Холостяка». А. В. Дружинин в своем отзыве, опубликованном в «Современнике», приводил эту комедию в качестве примера того, «каким образом замечательные писатели в самой простой, нехитрой жизни открывают целый ряд истинно драматических положений»¹²⁰. Рецензент «Отечественных записок» В. И. Чуйко подчеркивал, что «Холостяк» — «весьма замечательное явление на нашей сцене. Взятая из так называемого чиновничьего мира, она едва ли не первая пьеса, где человек, живущий честным трудом, не осмеян, не отмечен грязными чертами, низ-

кими целями... Под наружностью комедии в ней скрыта серьезная драма, какую зоркий наблюдатель увидит не в одном чиновничьем мире, а в целом обществе... Вот нам и комедия из русских нравов, комедия не пошлая, а серьезная, положения простые и естественные, не преувеличенные и не чудовищные...»¹²¹.

Добряк Мошкин, приютивший у себя всеми покинутую сироту Машу и самозабвенно устраивающий ее брак с бедным молодым чиновником Вилицким, которому он тоже по доброте сердечной покровительствует, сам себе не признается до финала комедии в том, что любит Машу. Самоотверженность его тем полнее и тем трогательнее, что он о себе и о своих чувствах и впрямь совсем не думает. Когда же Вилицкий отворачивается от Маши, его возмущению и горю нет предела.

Сердечность сталкивается с бессердечием, бескорыстие — с корыстью, доброта — с эгоизмом. Комедия нравов оборачивается драмой жизни.

Старый холостяк Михайло Иванович Мошкин из той же породы «бедных людей», что и другой старый холостяк, появившийся в русской литературе тремя годами раньше, — Макар Алексеевич Девушкин, герой первого романа Достоевского. Близость «Холостяка» к «Бедным людям» была очевидной для современников, на нее указывали позднейшие исследователи, но еще более важно, что и роман Достоевского и пьеса Тургенева связаны с открытиями Гоголя.

Речь идет, разумеется, не о тех реминисценциях гоголевского «Ревизора», которые нетрудно обнаружить в некоторых сценах «Холостяка». В этой пьесе (как и в «Нахлебнике») Тургенев следовал принципам, которые восходят не к «Ревизору» и вообще не к драматургии Гоголя, а к его «Шинели».

Нет сомнения, что Мошкин, как и Кузовкин, как, кстати говоря, и Девушкин Достоевского, как и отставной музыкант Пузыречкин Ефимовича, ведет свою родословную от Акакия Акакиевича Башмачкина. (Не случайно, надо полагать, однотипность фамилий всех этих «забитых существований».) О них можно было бы сказать словами, которыми заканчивается статья Добролюбова «Забитые люди», подводившая итог разработке этого художественного типа в русской литературе 40—50-х годов: «...большая часть этих забитых, которых они считали, может быть, пропавшими и умершими нравственно, — все-таки крепко и глубоко, хотя и затаенно даже для себя самих, хранит в себе живую душу и вечное, не исторжимое никакими муками сознание своего человеческого права на жизнь и счастье»¹²².

Своеобразное жанровое преломление идейных мотивов «Нахлебника» и «Холостяка» мы находим в «Провинциалке». Все три пьесы названы комедиями. Но если в «Нахлебнике» комедия отталкивается от мелодрамы, а в «Холостяке» тяготеет к драме характеров, то в «Провинциалке» она вырастает из водевиля и водевиль преодолевает. Тургенев переосмысливает традиционные

водевильные ампула — разбитной молодой жены, старого мужа-подкаблучника и стареющего столичного волокиты. За водевильной, казалось бы, ситуацией прятывается маленькая драма маленьких людей.

Добряк Ступендьев, поздно женившийся и обожающий свою молодую жену, сродни холостяку Мошкину. Принижен он не столько бойкой и властной супругой, сколько самой жизнью: «Одно — бедность, недостатки — вот что горе!» И Дарья Ивановна — не просто ловкая дама, пытающаяся с помощью своих женских чар добиться для мужа места в Петербурге, а для себя — возможности возвращаться в столичном обществе. «Провинциалка, жена уездного чиновника, бывшая воспитанница богатой барыни, которую потом кой-как пристроили», как она сама себя аттестует, отчаянно борется за существование более достойное; и не ее вина, а ее беда, что ее представления о достойной жизни так извращены зависимым положением. «Нужда всему научит и от многого отучит» — эти ее слова многое проясняют. Нужда научила ее хитрить и притворяться, нужда отучила ее быть самой собой («А как я переменялась в последнее время!»), но не до конца убила в ней человеческое достоинство. Мы не должны сомневаться в ее искренности, когда она говорит графу Любину: «Послушайте: я горда. Это только у меня осталось от моего прошедшего. Я не желаю нравиться людям, которые мне самой не нравятся... Притом мы бедны, зависим от других; все это мешает сближению — такому сближению, которое бы меня не оскорбило».

Так в жанре водевиля трансформировалась тема «забитых существований». Так эта тема трансформировала жанр водевиля.

Наконец, третья группа пьес Тургенева открывается одноактной комедией «Где тонко, там и рвется» (1848), единственной пьесой, имевшей сценическую судьбу в данный период.

Эта группа пьес (сюда еще входят «Месяц в деревне» и «Вечер в Сорренте»), быть может, самая «тургеневская» из всех его драматических произведений, в них отчетливее всего узнается почерк автора «Дворянского гнезда» и «Отцов и детей», «Рудина» и «Дыма» — тонкость психологического анализа, акварельная легкость и изящество красок, умение создать и передать настроение, искусство полутонных и эмоциональных переходов.

Вместе с тем и эти пьесы, при всей их неоспоримой новизне и близости к большой тургеневской прозе, тоже должны быть соотнесены с одной из репертуарных линий русского театра. По некоторым своим жанровым признакам они восходят к переводным и отечественным «маривоодажам», как называли тогда легкие комедии, написанные в духе Мариво, начиная с «Молодых супругов» двадцатилетнего Грибоедова, светских комедий Хмельницкого, «драматических пословиц» Мюссе и Фейе и кончая «дамским и кавалерским баловством» (выражение А. Григорьева) барона Корфа, князя Кугушева, графини Ростовчиной и других титулованных и нетитулованных дилетантов, салонные комедии

которых заняли весьма заметное место на театральной афише в начале 50-х годов.

Полагая, что в комедии «Где тонко, там и рвется» Тургенев «поддался этому поветрию апатии и праздности», А. Григорьев подчеркивал, правда, что эта пьеса «по истинной тонкости таланта, по прелести разговора, по множеству поэтических черт стоит над всем этим дамским и кавалерским баловством столь же высоко, как пословицы Мюссе»¹²³. Дело, однако, не просто в том, что Тургенев поднимался по своему таланту над общим уровнем, а в том, что эта комедия, как пронизательно отметил П. В. Анненков, «открывает новую сторону его таланта, именно живопись лиц в известном круге действующих лиц, где не может быть ни сильных страстей, ни резких порывов, ни запутанных происшествий. Кто знает, как велик этот круг, тот поймет заслугу автора, умевшего отыскать содержание и занимательность там, где вошло в обыкновение предполагать отсутствие всех интересов»¹²⁴.

После премьеры этой пьесы режиссер Александринского театра Н. И. Куликов записывает в свой дневник: «Хоть и нет в пьесе настоящей комедии — по пошлым правилам драматургии, — зато сцены исполнены жизни, ума и чувства. Идея Онегина с Татьяной, — что впрочем, на сцене еще ново»¹²⁵. (Не случайно, быть может, героя комедии зовут Евгений.)

В этой небольшой комедии намечены ситуации и характеры, к которым романист Тургенев будет не раз еще возвращаться. «Где тонко, там и рвется» — это как бы первый набросок той самой ситуации, которую Чернышевский позже, в своих «Размышлениях по прочтении повести г. Тургенева «Ася», иронически назовет «Русский человек на rendez-vous». В Горском угадывается и нерешительный герой «Аси», не названный по имени, и рефлектирующий Павел Александрович Б... из «Фауста», и даже «лишний человек» 40-х годов Рудин, подобно тому как Вера, героиня этой комедии, — первый эскиз к портрету тургеневской девушки, которую мы встретим и в упомянутых и во многих других повестях и романах Тургенева. («Девушку в восемнадцать лет кто разберет, — говорит о Vere герой комедии. — Она еще сама вся бродит, как молодое вино. Но из нее может славная женщина выйти. Она тонка, умна, с характером; и сердце-то у нее нежное, и пожить-то ей хочется, и эгоист она большой».)

Коллизии комедии сам Горский излагает в разговоре с приятелем следующим образом: «Вера думает, что я в нее влюблен, и знает, что я боюсь брака пуще огня... ей хочется победить во мне эту робость... вот она и ждет... Но долго ждать она не будет! Она начинает меня пронюхивать, разбойница! Подозревать меня начинает! Она, правду сказать, меня слишком к стенке прижать боится, да, с другой стороны, желает, наконец, узнать, что же я... какие мои намерения. Вот оттого-то между нами борьба и кипит». Борьба эта кончается тем, что рефлектирующий Горский, неспособный к сильному и цельному чувству, сам не отдающий себе от-

чета в том, каковы же его подлинные намерения, покидает поле битвы, уступает Веру другому, сам об этом горько сожалел и саркастически сравнивая себя с Подколесиным: «Фу, боже мой! точно в «Женитьбе» Гоголя... Но я по крайней мере не выпрыгну из окошка, а преспокойно выйду в сад через дверь».

Предназначал ли Тургенев эту комедию для сцены? В рукописном автографе намечены фамилии актеров Александринского театра на основные роли. Однако нам ничего не известно о том, предпринимал ли драматург какие-либо шаги для продвижения своей комедии на сцену. Более того, когда через три года после публикации пьесы она наконец увидит свет рампы, Тургенев будет утверждать (в письме к С. В. Шумскому от 6 марта 1852 года), что это произошло, «можно сказать, против моей воли»¹²⁵.

Что касается «Месяца в деревне», то у нас нет никаких оснований сомневаться в искренности авторского предупреждения к журнальной публикации пьесы: «Комедия эта написана четыре года тому назад и никогда не назначалась для сцены. Это собственно не комедия, — а повесть в драматической форме. Для сцены она не годится, это ясно; благосклонному читателю остается решить, годится ли она в печати. И. Т. Декабрь 1854 С.-Петербург»¹²⁷. А в письме к Юлиану Шмидту от 6 августа 1868 года он скажет об этом еще решительнее: «Месяц в деревне» никогда не был поставлен на сцене; он представляет некоторый интерес, но его тема более подходит для новеллы, нежели для пьесы»¹²⁸.

В том, что «роман» Тургенева с русской сценой не состоялся, повинны и некоторые обстоятельства биографии писателя, создававшего свой театр вдаль от театра. В самом деле, почти все его пьесы, как уже упоминалось, написаны им на протяжении 1848—1850 годов, когда он находился во Франции и был лишен непосредственных контактов с русским театром. Впервые он увидел свою пьесу на сцене только 6 декабря 1850 года («Холостяк» в Малом театре с участием Щепкина), то есть тогда, когда были уже написаны все его драматические произведения, за исключением «Вечера в Сорренте».

«Но как поучительно для автора присутствовать на представлении своей пьесы! — пишет он 8 декабря 1850 года Полине Виардо. — Что там ни говори, но становись публикой, и каждая длиннота, каждый ложный эффект поражают сразу, как удар молнии. Второй акт, несомненно, неудачен, и я нашел, что публика была слишком снисходительна. Тем не менее, в общем — я очень доволен. Опыт этот показал мне, что у меня есть призвание к театру и что со временем я смогу писать хорошие вещи»¹²⁹.

Итак, драматург очень доволен первой встречей с театром и зрителями, он уверовал в свое призвание к театру... и перестал писать для театра. Что же произошло? Может быть, его разочаровал следующий спектакль? Напротив, 18 января 1851 года он присутствует на премьере «Провинциалки» и, вернувшись со спектакля, пишет Полине Виардо в 11 часов вечера, под свежим впе-

чатлением: «Вот уж точно, я ожидал чего угодно, но только не такого успеха!» А на другой день дописывает: «Все-таки приятно иметь успех; было бы хорошо, если бы он прищпорил меня»¹³⁰.

Обратим внимание на последнюю фразу: Тургенев надеется, что успех «Провинциалки» «прищпорит» его. Но почему он нуждается в «прищпоривании»? Почему, пообещав Щепкину и Шумскому новую комедию, он так и не напишет ее? «Комедию — «Шарф» — я не продолжал, да и вряд ли кончу, — извещает он Е. М. Феоктистова 2 апреля 1851 года. — Сообщите это как-нибудь Щепкину и Шумскому, которым, однако, сильно кланяюсь»¹³¹. Почему, далее, он будет категорически возражать против постановки «Безденежья» и «Где тонко, там и рвется» на московской сцене? «Позвольте мне прибегнуть к Вашему посредству, любезный Шумский, — писал он из Петербурга 6 марта 1852 года, — для того, чтобы покорно просить гг. артистов московской труппы не ставить на сцену моих двух пьесок: «Где тонко, там и рвется» и «Безденежье», — которые недавно здесь давали. Я это говорю потому, что слышал о подобном намерении некоторых гг. артистов, и говорю это для их же пользы, потому что ни одна из этих пьесок не имела здесь успеха. Их дали, можно сказать, против моей воли — и я повторяю, мне было бы весьма неприятно, если б эти две, уже давно мною написанные вещи, повторились на каком бы то ни было театре»¹³².

Приходится прийти к выводу, что чем больше Тургенев видит свои произведения на сцене, тем меньше у него охоты писать для театра. Рядом с восторженными отзывами об исполнении Щепкина, Шумского, позже — Мартынова все чаще в его письмах встречаются сетования на неудовлетворительность большинства остальных артистов, на отсутствие ансамбля. После «Холостяка» в Малом театре он отмечает, что «jeune première была посредственна, немного неловка, но естественна*; другие актеры были плохи». После премьеры «Провинциалки» в Москве: «Пьеса была довольно хорошо разыграна всеми, за исключением героини**, которая была невыносима...» После посещения этой же комедии в Петербурге: «Видел я здесь «Провинциалку» — Самойлова очень мила, но Самойлов гораздо ниже Шумского. У Самойлова игра чисто внешняя и в сущности весьма однообразная»¹³³.

Как мы видим, Тургенев не удовлетворен исполнением отнюдь не посредственностей, а в высшей степени одаренных артистов — Л. П. Никулиной-Косицкой, Н. В. Рыкаловой, В. В. Самойлова. Тургеневская драматургия требовала особого исполнительского стиля, который было дано почувствовать очень немногим виднейшим художникам сцены. Главное же состояло в том, что драматургия эта требовала истинного ансамбля, которого в ту пору еще не было и не могло быть в русском театре. Поэтому не имела ус-

* Л. П. Косицкая, исполнявшая роль Маши.

** Н. В. Рыкалова, исполнявшая роль Дарьи Ивановны.

пека комедия «Где тонко, там и рвется», поэтому Тургенев даже и не помышляет о постановке «Месяца в деревне», поэтому он не только не предлагает театру, но даже и не публикует «Вечер в Сорренте». Поэтому он отходит от драматургии: чем писать пьесы для чтения, не лучше ли писать повести и романы? Поэтому, включая в 1869 году «сцены и комедии» в Собрание своих сочинений, он предварит их следующим обращением к читателям: «Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»¹³⁴.

Тургенев, таким образом, в конце концов согласился (или смирился) с мнением о недостаточной сценичности его пьес, на чем сходились — так или иначе — и явные недоброжелатели и восторженные почитатели тургеневского таланта. Упреки по этому поводу повторялись критикой в связи с каждой новой тургеневской премьерой, начиная с «Холостяка» и кончая «Нахлебником».

«Холостяк»: «Главный недостаток, много повредивший полному успеху комедии и замеченный всеми, — растянута, недостаток почти неизбежный в каждом первом произведении для сцены и за который, следовательно, нельзя винить автора»¹³⁵. «Завтрак у предводителя»: «Пьесы тут нет, а одне сцены современных, а может быть, и прежних нравов»¹³⁶. «Провинциалка»: «И. С. Тургенев — бесспорно писатель с большим талантом, но с талантом повествовательным, а не драматическим... Нет движения, нет положений, вызывающих сильные страсти наружу, нет катастроф, на которых покоится интерес каждого сценического явления»¹³⁷. «Где тонко, там и рвется»: «Судя по тому, что эта пьеса явилась на сцене года три после того, как была напечатана, можно заключить, что она писана не для сцены. В ней, в самом деле, очень мало сценического, очень мало того, что поражало бы всех, нравилось бы всем»¹³⁸. «Нахлебник»: «Автор до того занят был своими эскизами, до того заботился о придаче основной мысли комедии возможной рельефности, что, создавая ряд увлекательных картин, он не думал подчинить их общепринятым сценическим условиям, и вот почему комедия его, интересная по своей идее и в подробностях, показалась вообще несколько сухой на сцене...»¹³⁹. «Понравившийся в прекрасно исполненных отдельных ролях, он не понравился и не мог понравиться в целом. Что значит не соблюсти условия сцены! Мне всегда казалось, что «Нахлебник» вовсе не комедия, а легкий эскиз, сцены, — что в нем мало действия, что в нем не соблюдена последовательность интереса»¹⁴⁰.

Дело даже не в том, правы или не правы были критики, а в самом факте, отражавшем действительное положение вещей: пьесы Тургенева казались критике и публике, чье мнение эта критика выражала, недостаточно сценичными.

Возникает, таким образом, парадоксальная ситуация, которая повторяется в истории театра каждый раз, когда драматический писатель, осваивая новый жизненный материал, открывает новый тип сценичности, непривычный публике; для восприятия новаторской драматургии необходима новая публика, которую только сама эта драматургия и может для себя воспитать. Для этого требуются время, упорство и благоприятные исторические условия; для этого требуется не только задать театру небывалые задачи, но и вместе с театром искать решения этих задач: для этого требуется безраздельно отдать жизнь театру.

Тургенев, не связанный с практикой театра столь тесно, как, например, Островский (а главное, не связавший, подобно Островскому, свою писательскую судьбу с театральной судьбой своих пьес), писал для театра, не слишком сообразываясь с современным состоянием сцены и уровнем эстетического развития зрительного зала. Отсюда и своеобразие той роли, которую его драматургия сыграла в истории театра. С одной стороны, не скованный ограниченностью реальных возможностей тогдашней сцены, он мог браться — и брался — за решение таких художественных задач, до осуществления которых театр дорастет примерно лишь через полстолетия, когда утвердятся такие понятия, как режиссер-истолкователь, ансамбль, настроение, подтекст; когда зрительный зал заполнит публика, подготовленная к восприятию тончайших психологических нюансов романами Толстого, Достоевского и, конечно же, самого Тургенева. (Тургеневская театральная эстетика подготовит почву, когда для этого созреют условия, для появления драматургии позднего Островского и раннего Чехова.) С другой стороны, не пожелав считаться с современным состоянием сцены и зрительного зала, Тургенев-драматург помимо тех препятствий, которые воздвигала между ним и зрителем цензура, сам ограничил возможности контакта с публикой и в конце концов предпочел не писать больше для театра.

9

Еще в 1836 году Гоголь восклицал: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»¹⁴¹ В этих словах — целая программа русской национальной драматургии, которую и реализует Островский в своих «пьесах жизни»¹⁴².

Сам Островский прямо причислял себя к «авторам нового направления в нашей литературе»¹⁴³. Но, даже если бы и не существовало этого прямого признания, органическая связь драматургии Островского с гоголевским «новым направлением» не оставляла бы никаких сомнений.

Действительно, черты, роднящие первые литературные опыты Островского с «натуральной школой», бросаются в глаза. Если бы по аналогии с некрасовской «Физиологией Петербурга» был

затейн альманах «Физиология Москвы», в нем вполне могли найти место и сцена «Ожидание жениха» и «Картина семейного счастья», не говоря уже о прозаических «Записках замоскворецкого жителя». Эти опыты, увидевшие свет в 1847 году в «Московском городском листке», можно рассматривать как прямое продолжение и детализацию тех страниц в очерке Белинского «Петербург и Москва», которые посвящены особенностям московского бытового уклада. «Говоря о Москве,— замечает Белинский,— мы нарочно распростирались о купеческом и мещанском сословиях, как о самых характеристических ее принадлежностях»¹⁴⁴. Именно этим сословиям, купеческому и мещанскому, посвящает молодой московский литератор свои первые произведения, в которых налицо все наиболее характерные признаки «физиологических очерков»: преимущественный интерес к образу жизни непривилегированных слоев общества; внимание к повседневному быту; воспроизведение особенностей социально-речевого стиля различных сословий; стремление представить свои персонажи не столько «характерами», сколько «типами»; юмористический, а порой и сатирический угол зрения на изображаемый быт и т. п.

В чем же тогда состояла заслуга Островского? В том, что он придал «физиологическим очеркам» диалогическую форму? Нет, разумеется.

Как и сама «натуральная школа», заявив о себе «физиологическими очерками», отнюдь не остановилась на этом уровне постижения и воспроизведения действительности, точно так же и Островский вовсе не ограничивал свою задачу меткими жанровыми зарисовками современного быта. Родство между «пьесами жизни» Островского и принципами «натуральной школы» отнюдь не только в тех бросающихся в глаза внешних признаках сходства, о которых шла речь выше; оно гораздо глубже и неизмеримо существеннее.

Оно состоит в том, что своеобразие драматургического письма «пьес жизни» Островского обусловлено теми же самыми общественными противоречиями, которые были вскрыты и обнажены «натуральной школой» и которые определили идейно-художественные позиции «нового направления».

Островский показал, как все обостряющиеся противоречия буржуазной действительности (да к тому же еще, как это было в России, тесно переплетающиеся с неизжитыми противоречиями крепостнического строя) сами неизбежно порождают протест против этой действительности. Выдвинув на первый план, по выражению Добролюбова, «общую, не зависящую ни от кого из действующих лиц обстановку жизни»¹⁴⁵, Островский одновременно показал, что именно сама обстановка жизни неотвратимо побуждает действующих лиц вступать в борьбу за свои попоранные жизненные интересы и потребности и тем самым расшатывать в конечном счете эту самую «обстановку жизни».

Островскому потому и удалось *драматургически* освоить совре-

менную ему действительность, что он, как гениальный художник, как драматург по всему складу своего художественного мышления, сумел открыть главный конфликт эпохи, сумел обнаружить новую природу драматизма, заключенную в реальных общественных противоречиях времени.

Появление «пьес жизни» Островского в русской литературе и на русской сцене было подготовлено исподволь накапливающимися традициями русской национальной комедии, с одной стороны, и успехами «натуральной школы» в русской прозе середины XIX века — с другой. Сатирические комедии Фонвизина и Капниста, драматургические опыты Крылова, Грибоедовское «Горе от ума» и, наконец, гоголевские «Ревизор» и «Женитьба» — таков один поток. Другой — торжество принципов «натуральной школы», нашедших глубокое теоретическое обоснование в критике Белинского.

Воссоединение этих двух потоков, дальнейшее развитие традиций русской комедии и принципов «натуральной школы» было исторической заслугой Островского.

Пьесы Островского потому и были «пьесами жизни», что действие их двигали конфликты, открытые драматургом в самой действительности «темного царства». «Быт этого темного царства, — писал Добролюбов, — так уж сложился, что вечная вражда господствует между его обитателями. Тут все в войне...»¹⁴⁶.

«Тут все в войне...» Тотальный характер конфликта, обнаруженного Островским в самом быте современного ему «темного царства», определил своеобразие драматизма в его пьесах.

Островского часто называли *бытовым драматургом*, одни в похвалу, другие в осуждение. Одни видели в обстоятельной характеристике быта цель драматурга и считали эту цель достойной художника; другие, напротив, в приверженности к бытописательству видели ограниченность драматурга, полагая, что чисто этнографические задачи заслонили от него задачи собственно художественные.

Почему же Островский уделял такое внимание *быту* «темного царства»? Почему общественные противоречия обычно преломляются в его пьесах в сфере семейных отношений? Объяснение этому мы находим в реплике Кулигина, имеющейся в одной из рукописных редакций «Грозы» и не вошедшей в окончательный текст пьесы. «Так они все хороши, сударь, — говорит Кулигин о калиновских обывателях, — *а посмотреть их в семье! Вот где человек-то узнается*. Так нет, говорят, шалишь, в семье-то ты меня никогда не увидишь; на это, говорит, у меня есть замки» (курсив мой. — Е. Х.)¹⁴⁷.

Островский властью художника взломал замки в домах самодуров, широко распахнул двери и дал своим читателям и зрителям возможность «посмотреть их в семье» — там, где человек меньше всего притворяется и лучше всего узнается.

В самом деле, что такое быт? Установившийся порядок жиз-

ни, освященный традицией, соблюдаемый по инерции, охраняемый косной силой привычки. Быт — это покой. Уже по одному этому, казалось бы, быт противопоказан драме или в крайнем случае может быть допущен в нее в качестве фона. Но в том-то все и дело, что Островский сумел разглядеть за кажущейся неподвижностью быта вызревающие в нем противоречия, которые неминуемо должны были нарушить равновесие и обнаружить непрочность того, что выглядело таким стабильным, добротным и нерушимым. Бытовые противоречия раскрываются в его пьесах в конечном счете как противоречия социальные.

Меньше всего, однако, драматург был склонен недооценивать устойчивость быта: он показал, как быт обуславливает нормы поведения людей, как пути его связывают тех, кто хотел бы вырваться, как он глушит протест и ломает волю.

О том, что Островский уже с первых шагов своей литературной деятельности не только интуитивно ощущал косную силу быта, но ясно осознал ее, убедительно свидетельствуют следующие строки из не опубликованного при его жизни очерка «Кузьма Самсоныч» (1847), который должен был войти в состав «Записок замоскворецкого жителя»: «...Кузя, естественно, должен был находиться под влиянием двух сил: одна сила внутренняя, движущая вперед, другая сила внешняя, замоскворецкая, сила косности, онемелости, так сказать, стреноживающая человека. Я не без основания назвал эту силу замоскворецкой: там, за Москвой-рекой, ее царство («темное царство», скажет через двенадцать лет Добролюбов. — *Е. Х.*), там ее трон. Она-то загоняет человека в каменный дом и запирает за ним железные ворота; она одевает человека ваточным халатом, она ставит от злого духа крест на воротах, а от злых людей пускает собак по двору. Она расставляет бутылки по окнам, закупает годовые пропорции рыбы, меду, капусты и солит впрок солонину... Она обманщица, она всегда прикидывается «семейным счастьем», и неопытный человек не скоро узнает ее и, пожалуй, позавидует ей. Она изменница: она холит, холит человека, да вдруг так пристукнет, что тот и перекреститься не успеет»¹⁴⁸. В черновой редакции другого очерка Островский к словам о том, что «молодость проведена в ученье, которое ни к чему не ведет и которому нет приложения в их жизни», делает на полях рукописи очень важное «Примечание сочинителя»: «Впрочем, виновато не ученье, которое никак не прикладывается к жизни, а виноват образ жизни, к которому никакой науки приложить нельзя»¹⁴⁹. «Виноват образ жизни» — в этом пафос «пьес жизни» Островского.

Правда, идейная ограниченность не позволила Островскому прийти, как это сделали революционные демократы, к выводу о необходимости революционного переустройства общества. Но глубокий и честный художественный анализ действительности, содержащийся в его произведениях, объективно вплотную подводил читателей и зрителей именно к такому выводу. Не это ли имел в

виду Добролюбов, когда писал об Островском: «Рисуя нам в яркой картине ложные отношения со всеми их последствиями, он через то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства»¹⁵⁰.

Островский, как и другие «авторы нового направления в нашей литературе», принадлежал к тем русским просветителям середины XIX века, которые, по известному определению В. И. Ленина, были одушевлены «горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям» и для которых характерно «отстаивание интересов народных масс»¹⁵¹.

Именно пафос «отстаивания интересов народных масс» определил идейное и художественное своеобразие «пьес жизни» Островского.

«Он начал необыкновенно...» — свидетельствовал Тургенев. И действительно, еще в 1848 году редактор «Москвитянина» М. П. Погодин упоминает в письме, что «какой-то Островский... хорошо пишет в легком роде», а уже 3 декабря 1849 года «какой-то Островский» читает у Погодина в присутствии Гоголя свою первую большую пьесу «Свои люди — сочтемся!», которую Писемский назовет «купеческим «Горе от ума», или точнее сказать: купеческими «Мертвыми душами»¹⁵², которую многие, по свидетельству Чернышевского, «в порыве увлечения, ставили... выше «Недоросля» и «Горя от ума», наравне с «Ревизором». «И такое увлечение, — добавляет Чернышевский, — не сердило тех, которые не разделяли его, — так оно было естественно»¹⁵³.

Драматическая цензура сразу же запретила комедию «Свои люди — сочтемся!» к представлению на сцене. «Все действующие лица отъявленные мерзавцы, — писал цензор. — Разговоры грязны; вся пьеса — обида для русского купечества». И когда пьеса из-за недосмотра московской цензуры была все же напечатана в мартовской книжке журнала «Москвитянин» за 1850 год, тотчас посыпались жалобы на молодого драматурга от оскорбленного купечества; его комедией занялись высокопоставленные чиновники, сам царь Николай I начертал на донесении: «Напрасно печатано, играть же запретить»¹⁵⁴.

За что же обиделось купечество на Островского? Ведь ни для кого не было секретом, что на свете существуют злостные банкроты. Разящая обличительная сила комедии состояла в том, что драматург показал злостное банкротство Самсона Силыча Большова не как редкое преступление, а как обычный, заурядный поступок, характерный для всего уклада жизни в «темном царстве», где каждый только к тому и стремится, чтобы урвать побольше для себя за счет других.

«Чего ждать-то? — рассуждает Большов. — Дождешься, пожалуй, что какой-нибудь свой же брат, собачий сын, оберет тебя до чиста, а там, глядишь, сделает сделку по гривне за рубль, да и сидит в миллионе, и плевать на тебя не хочет. А ты, честный-то торговец, и смотри да казись, хлопай глазами-то». Драматург всеми

средствами добивается, чтобы история обманутого обманщика Большова воспринималась не как частный случай, а как характерное проявление волчьих законов рисуемой им жизни. В силу этих законов Тишка, мальчик на побегушках, со временем непременно вырастет в Подхалюзина, а приказчик Подхалюзин на наших глазах вырастает в самодура Большова.

Уже в этой первой своей большой пьесе молодой драматург поразил читателей удивительной верностью, красочностью и выразительностью языка. С первых своих шагов в драматургии Островский был верен принципу, который он сформулирует много лет спустя: «Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли»¹⁵⁵. Автор «Своих людей» не только с блистательным мастерством передавал «образ выражения» каждого из персонажей комедии, но и прослеживал, как с изменением обстоятельств меняется и манера речи; это придавало особую достоверность каждой реплике.

Итак, «он начал необыкновенно». Написав эти слова, Тургенев тут же добавил: «...и читатель ждет от него необыкновенного». Это было написано в 1852 году, в статье «Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста»»¹⁵⁶.

Островский не обманул ожиданий читателя. Он дал больше, чем ожидали. За необыкновенным началом последовало еще более необыкновенное продолжение.

Он начал с того, что открыл для литературы и театра «страну, никому до сего времени в подробностях неизвестную и никем еще из путешественников неописанную», как сам он писал шутливо в своих «Записках замоскворецкого жителя» еще в 1847 году. «Страна эта, по официальным известиям, лежит прямо против Кремля, по ту сторону Москвы-реки, отчего, вероятно, и называется Замоскворечье... До сих пор известно было только положение и имя этой страны; что же касается до обитателей ее, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности,— все это было покрыто мраком неизвестности»¹⁵⁷.

Островский совок покров неизвестности с замоскворецкого «темного царства», он вывел на всеобщее обозрение замоскворецких обитателей, показал их образ жизни, воспроизвел их язык, обличил их нравы, высмеял их обычаи, показал «степень их образованности», вернее, степень их необразованности... Какая уж там образованность в стороне, где, по слову стряпчего Досуева, «дни разделяются на легкие и тяжелые», где «заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями» («Тяжелые дни»).

Примерно десять лет кряду драматург посвящает художественному освоению «замоскворецкой целины». Правда, в комедиях «Бедность не порок» и «Не в свои сани не садись» он покидает

пределы Замоскворечья и исследует уездные варианты все того же «темного царства»; правда, в драме «Не так живи, как хочется», он, не покидая Москвы, переносит действие в конец XVIII столетия. Но все эти годы он продолжает живописать все ту же купеческую и мещанскую среду.

Угол зрения драматурга не остается, однако, неизменным. Одно время в первой половине 50-х годов он отдает дань некоторой идеализации патриархальных форм русской жизни в духе, близком славянофильским увлечениям «молодой редакции» «Москвитянина».

«Направление мое начинает изменяться», — признается Островский в письме М. П. Погодину от 30 сентября 1853 года. Драматург отказывается от обличительного направления, которое он еще так недавно и с таким достоинством защищал: «Взгляд мой на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестоким». Какова же теперь его программа? «Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были «Сани», второй оканчиваю»¹⁵⁸. Речь здесь идет о комедиях «Не в свои сани не садись» (1853) и «Бедность не порок» (1854). Третьим и последним «образцом» этого направления стала драма «Не так живи, как хочется» (1855).

Даже сами «пословичные» названия этих трех пьес отражают не только благоговейное отношение драматурга в эту пору к пословице как выражению извечной и непоколебимой народной мудрости, но и умиление перед устойчивыми формами народного быта и мировосприятием, из этого быта выраставшим. Если первая его обличительная комедия — «Свои люди — сочтемся!» — отрицала философию пословицы, послужившую ей заглавием, то названные три пьесы должны были, по мысли автора, утвердить мудрость пословиц, которыми они озаглавлены. Особенно характерны в этом отношении пословицы «Не в свои сани не садись» и «Не так живи, как хочется», построенные по одному «воспретительному» принципу, схожему по конструкции с библейскими заповедями («не убий...», «не укради...», «не пожелай...»). К благостно-христианскому восприятию близка и третья пословица: «Бедность не порок».

Отметим попутно, что по первоначальному авторскому замыслу каждая из этих пьес должна была быть озаглавлена пословицами еще более морализаторскими: первая — «От добра добра не ищут», вторая — «Гордым бог противится», третья — «Божье крепко, а вражье легко». Драматург, однако, отказался затем от этих названий, надо полагать, именно из-за их чрезмерной назидательности. Отметим также, что в заглавии драмы «Не так живи, как хочется» автор отбросил вторую половину пословицы: «...а как бог велит». Художественное чутье поставило предел морализаторским увлечениям драматурга.

В комедии «Не в свои сани не садись» авторские симпатии отданы старозаветному купцу Максиму Федотычу Русакову. «Тип старого семьянина. Человек добрый, но строгой нравственности и очень религиозный»¹⁵⁹, — характеризует его драматург в одном из писем. Несомненно близки тогдашнему умонастроению Островского слова, которые он вкладывает в уста добросердечной Пелагеи Егоровны («Бедность не порок»): «...русский-то наш обычай испокон веку живет!» «Я, матушка, люблю по-старому, по-старому... да, по-нашему, по-русскому». Что касается драмы «Не так живи, как хочется», то драматург так определил свой замысел в черновой заметке: «Идея пьесы «Божье крепко, а вражье лепко». Брак — дело божье. — Любовь и сожитие только крепки в браке, только над браком благословение, в браке мир и тишина, несчастье легче переносится, счастье усторяется»¹⁶⁰.

Для всех трех пьес характерны примиряющие развязки. Прощает свою непослушную дочь старик Русаков («Не в свои сани не садись»). Уступив увещаниям брата, самодур Гордей Торцов в конце концов дает согласие на брак своей дочери с бедным приказчиком, при этом он, по авторской ремарке, «утирает слезы» («Бедность не порок»). Раскаивается и ужасается глубине своего нравственного падения загулявший купец Петр Ильич, внезапно услышав у самого края проруби колокольный звон («Не так живи, как хочется»).

Вокруг этих пьес Островского в критике разгорелась острая полемика. Споря с теми, кто восхвалял драматурга именно за «ложную идеализацию устарелых форм», Чернышевский в рецензии на «Бедность не порок», напечатанной в 1854 году в «Современнике», упрекал Островского за то, что в последних своих комедиях он «впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо». Статья заканчивалась, однако, надеждой, что, повредив «своей литературной репутации», драматург «не погубил еще своего прекрасного дарования; оно еще может явиться по-прежнему свежим и сильным, если г. Островский оставит ту тинистую тропу, которая привела его к «Бедность не порок». Уточняя свою позицию в известной статье «Об искренности в критике», опубликованной в том же году, Чернышевский напоминает, что «в художественном произведении, общность которого проникнута самым фальшивым воззрением и которое поэтому до нестерпимости прикрашивает действительность, отдельные лица могут быть списаны с действительности очень верно и без всяких прикрас», и признает, в частности, что «Любим Торцов, беспутный пьяница с добрым, любящим сердцем — лицо, сходных с которым найдется в действительности очень много»¹⁶¹.

Добролюбов, выступивший на страницах того же «Современника» со статьей «Темное царство» пять лет спустя, когда утихла острота полемики, когда сам драматург уже покинул «тинистую тропу» «прикрашивания действительности», мог теперь более объективно говорить и о несомненных достоинствах этих пьес. Не

оспаривая того, что «неверность взгляда повредила цельности и яркости самых произведений», допуская, что «влияние кружка и действовало на него, в смысле признания известных отвлеченных теорий», критик подчеркивал, что «оно не могло уничтожить в нем верного чутья действительной жизни, не могло совершенно закрыть перед ним дороги, указанной ему талантом»¹⁶².

Верный чутью действительной жизни, Островский и в этих своих пьесах дает художественный анализ различных форм самодурства. Есть один генеральный пункт, в котором сходятся и добрый, степенный, патриархальный Русаков и строптивый, модничаящий Гордей Торцов: оба они, как и положено самодурам, уверены в том, что дочери их не имеют права сами решать свою судьбу. «Я не за того отдам,— заявляет Русаков,— кого она полюбит, а за того, кого я люблю». Торцов еще категоричнее в вопросе о выборе жениха для своей дочери: «Я так приказываю». Да и Петр Ильич, герой драмы «Не так живи, как хочется», хотя он по видимости и восстает против старозаветных устоев, в самой своей «своевольщине» остается самодуром. «Поддай сюда жену! — кричит он в исступлении.— Она моя жена, она моя раба!»

Потому-то так непрочны, так ненадежны благополучные развязки в этих пьесах, что основаны они на тех же принципах самодурства. Это убедительно показал Добролюбов, это же, по существу, признал и А. Григорьев в своей статье «Искусство и нравственность», появившейся через два года после добролюбовского «Темного царства». «Ну, прекрасно! — писал он.— Пьяный Любим Торцов, который действительно имеет право в драме сказать: «Любим Торцов пьяница, а лучше вас всех»,— восстановил чистое начало в семье брата, сдул с Гордея то, что на него было напущено злым началом, являвшимся в лице Африкана,— Митя и Люба совокупились законным браком, жизнь пошла по-старому, с матеркой, с ряжеными, со старухами, мерно покачивающими головами, с пляской Анны Ивановны и т. д. Петр Ильич тоже образумился, потому что лукавый чуть-чуть не завел его в пролубь... Ну, а дальше-то что же? Ведь и дальше-то или болото, тина, пустой сон, в котором все едят да пьют матерку, да пляшут, да по-старому, на другой манер только, дурит Гордей да куралесит благородный и страстный, но спившийся окончательно с круга Любим. Или в другом мире, Петр Ильич утих только до новой Груши и до новой масленицы, а из Груши, бойкой, яркой Груши, стала со временем ее матушка, которая уважает купцов за их жизнь. Тина, тина, в которой гложет все без развития или развивается нескладно и дико!»¹⁶³

Пьесы, написанные Островским в этот период, сыграли в его творчестве, конечно же, не только негативную роль. Опыт «соединения высокого с комическим», приобщение к народно-поэтической стихии, поиски положительного начала в русской жизни оказали благотворное влияние на всю его последующую драматургическую деятельность. Заметим также, что идеализация пат-

риархальных отношений была в известной мере связана как раз с трезвым недоверием к благодетельности буржуазной цивилизации; это недоверие, глубоко органичное для Островского, впоследствии позволило ему по достоинству оценить цивилизованных буржуа вроде Прибыткова («Последняя жертва») или Кнурова («Бесприданница»).

«Верное чутье действительной жизни» — вот что дало Островскому силы, когда для этого созрели условия в самой «действительной жизни», высвободиться из-под влияния «известных отвлеченных теорий», вот что определило его путь от «Москвитянина» Погодина сперва к «Современнику» Некрасова, Чернышевского и Добролюбова, а потом к «Отечественным запискам» Некрасова и Салтыкова-Щедрина.

Маленькая комедия «В чужом пиру похмелье» весьма симптоматична для идейной эволюции драматурга. Немудренный полуанекдотический сюжет, который сгодился бы и для водевиля, все то же московское захолустье, знакомое по прежним пьесам «Колумба Замоскворечья», все те же привычные фигуры — купец с норовом, глупая купчиха, запуганная мужем до обалдения, купеческий сынок, рвущийся из-под отцовской неволи, интеллигентная бедная невеста, бойкая бабенка, охотно берущаяся за устройство чужих судеб, опустившийся отставной чиновник, готовый настроичить любую клязу по первому требованию своего благодетеля. В чем же была новизна комедии? В симпатичной фигуре честного труженика, старого учителя, никому не позволяющего унижить свое человеческое достоинство? Пожалуй, хотя независимый характер Ивана Ксенофонтовича Иванова тут скорее обозначен, чем раскрыт; этот характер потом будет развит драматургом в других его пьесах куда более глубоко и основательно.

Истинная новизна этой пьески состояла в новизне авторского взгляда на жизнь. Островский не просто вернулся к прежнему критическому воззрению на быт «темного царства», перестав умиляться патриархальными нравами, еще недавно столь любезными его сердцу. И поворот в мирозерцании драматурга заключался отнюдь не в том, что он перестал быть апостолом невежества (он им и не был никогда) и снова стал ревнителем просвещения (он и не переставал им быть). Не ради того, разумеется, взялся он за перо, чтобы невежественные Брусковы более не чинили препятствий своим сынкам в их похвальном стремлении обучаться полезным купеческому делу премудростям в Московской коммерческой академии. Смысл комедии никак не сводим к назидательной поговорке, которая первоначально должна была послужить заглавием пьесы: «Ученье свет, а неученье тьма». В этой комедии Островский впервые (на этот раз полущутливо, как бы на пробу) поставил самодурный быт лицом к лицу с совершенно иной системой нравственных ценностей и тем самым с покоряющей очевидностью обнаружил внутреннее бессилие и моральную несостоятельность самодурства. Драматург в этой комедии не удостоил самодура быча

сатиры. Жанр комедии-шутки тут оказался весьма уместным — нельзя было обиднее унижить самодурство, еще казавшееся себе несокрушимой силой, нежели *вышутив* самодура.

Кстати, именно в этой комедии впервые встречается само это слово — «самодур». Слово было найдено с убийственной точностью, сразу осветив сокровенную суть того феномена российской жизни, который драматург исследовал в прежних своих пьесах. Жизненная философия самодурства была тут отлита в три чеканные формы, столь же лапидарные, сколь и совершенно безапелляционные: «я так хочу»; «у меня слово — закон»; «знать ничего не хочу».

В колоритной фигуре Тит Титыча Брускова как бы сфокусированы и разом осмеяны родовые черты самодурства — хитрость и плутоватость Пузатова («Семейная картина»), жадность и деспотизм Большова («Свои люди — сочтемся!»), самодовольство и упрямство Русакова («Не в свои сани не садись»), грубость и чванливость Гордея Торцова («Бедность не порок»). Само имя Тит Титыча (или Кит Китыча, как называет его жена) стало очень скоро нарицательным для обозначения самодура, как бы его ни звали — Антип Антипыч или Самсон Силыч, Максим Федотыч или Гордей Карпыч.

Комедия «В чужом пиру похмелье», пьеса, казалось бы, не очень значительная, обозначила между тем важный шаг в идейном самоопределении драматурга в это переломное время. Напрасно князь Н. С. Назаров уверял читателей «Санкт-Петербургских ведомостей», что этой комедией Островский «от своих отстал, а к чужим не пристал»¹⁶⁴, подразумевая под «своими» кружок «Москвитянина», а под «чужими» — лагерь «Современника». Во всяком случае, «чужие» признали автора этой комедии «своим» и сами стали для него «своими».

14 февраля 1856 года Некрасов дает обед в редакции «Современника» в честь приехавшего в Петербург московского драматурга, который назван им на страницах «Современника» «нашим, бесспорно, первейшим драматическим писателем»¹⁶⁵. Островский соглашается «на постоянное исключительное сотрудничество» в «Современнике», и в апрельской книжке этого журнала, как бы в залог достигнутого согласия, перепечатывается первая одноактная комедия Островского «Картина семейного счастья», опубликованная «Московским городским листком» еще в 1847 году.

Между Островским и редакторами «Современника» Некрасовым и Панаевым завязывается оживленная переписка. «Поверьте, что я всею душою предан «Современнику»¹⁶⁶, — заверяет драматург Панаева. «Пишите смелей — цензура пока шалит»¹⁶⁷, — советует драматургу Некрасов.

Первая же новая пьеса Островского, «Доходное место», подтверждает, что драматург внял этому совету, хотя «шалости» цензуры попортили немало крови автору этой замечательной и действительно смелой комедии.

Представление «Доходного места» в Малом театре было назначено на 20 декабря 1857 года. Билеты были распроданы на несколько представлений вперед. Премьера, однако, не состоялась. Режиссер Малого театра С. А. Черневский в этот день эпически занес в репертуарный гроссбух: «Объявленную комедию «Доходное место» по запрещению отменили»¹⁶⁸.

Чего же испугалась цензура? Что со сцены будут обличать взяточников? Но ведь к тому времени уже более года и в Петербурге и в Москве с успехом шла комедия графа Соллогуба «Чиновник», и герой ее, честный чиновник Назимов, бестрепетно обличая взяточничество, провозглашал с обеих императорских сцен: «Крикнем на всю Русь, что пришла пора вырвать зло с корнем!»

Быть может, цензура опасалась, что театр пробудит в публике сочувствие к горькой участи бедных чиновников? Но в тот самый день, когда в Малом театре должна была состояться и не состоялась премьера «Доходного места», на сцене Александринского театра в пятнадцатый раз (менее чем за полтора месяца!) шла комедия чиновника Управы благочиния Львова «Свет не без добрых людей», и герой ее, честный чиновник Волков, в пятнадцатый раз патетически восклицал: «Да, точно, вы правы, я бедный чиновник, не больше!» А затем в соответствии с ремаркой, «забываясь, обращался к публике»: «А знаете ли вы, какая ужасная, потрясающая всю душу драма заключается в этих двух ничтожных словах?»

«Неблагоденность» Островского сказалась не в том, что его Жадов обличал взяточничество более пылко, чем Назимов, или оплакивал участь бедного чиновника более трогательно, чем Волков. Это бы цензоры стерпели. Пропустили же они «Доходное место» в печать, приняв комедию Островского за очередной небезопасный обличительно-благоденственный опус; выдали же они, хотя и после долгих колебаний, разрешение на представление этой комедии. Но в последнюю минуту, когда уже висели афиши, цензоры все же спохватились, учуяв, что тут что-то не так. И они были правы: не так. Не так, как у Соллогуба, не так, как у Львова.

«Требование жизненной правды,— напишет Добролюбов в «Темном царстве»,— помогло ему уклониться от дороги гг. Соллогуба и Львова»¹⁶⁹. А требование жизненной правды состояло в том, чтобы не заставлять Жадова делать все те прекрасные и благородные вещи, о которых он так прекрасно и благородно говорит и в которые он так искренне верит. Жизненная правда властно потребовала капитуляции добродетельного героя перед порочными обстоятельствами. И Жадов капитулирует — он идет к дядюшке просить доходного места. Но в том-то все и дело, что капитуляция Жадова во сто раз сильнее, чем все его обличительные речи, обличает такую жизнь, в которой требуется быть героем, чтобы не стать подлецом. Вот это-то как раз и смекнули, хотя и не сразу, цензоры III отделения.

«Доходное место» строится Островским как своего рода социологический эксперимент. Дан обыкновенный, даже слабый, но

вполне достойный и интеллигентный бедный молодой человек, который, «кабы захотел, мог бы иметь место хорошее, с большим доходом», но не желает мириться с пороками, кривить душой и угождать начальству. Условия эксперимента: «Ну, вот ему и сказали, другу милому, поди-ка поживи своим разумом на десять целковых в месяц». Программа эксперимента формулируется самим молодым человеком так: «Как бы жизнь ни была горька, я не уступлю даже миллионной доли убеждений, которым я обязан воспитанию». Параллельно ставится, так сказать, контрольный опыт над другим молодым человеком, тоже бедным, но не отягощенным университетским образованием, идейными убеждениями и моральными принципами; эксперимент «Жадов» проверяется экспериментом «Белогубов». Катализатор, ускоряющий ход эксперимента, — женитьба Жадова на Полине (и Белогубова на Юлиньке). Роль лакмусовой бумажки (определителя) возложена в этом эксперименте на доходное место.

Для чего Островский провел своего героя через нравственное падение? Чтобы показать, что герой его пьесы вовсе не герой («Я не герой, я обыкновенный, слабый человек, — признается сам Жадов. — У меня мало воли, как почти у всех нас»). Чтобы показать, как нещадно пригибает и ставит на колени честных людей та жизнь, которую он видел вокруг себя. Чтобы — повторим еще раз — обличить такую жизнь, в которой требуется быть героем, чтоб не стать подлецом.

Для чего же тогда драматург все-таки дал возможность своему герою подняться с колен и выпрямиться во весь свой человеческий рост?

Чтобы показать, что даже и обыкновенный, слабый человек может оставаться человеком. Если даже жизнь и поставит вас на колени — с кем не бывает, говорил драматург этой пьесой своим современникам, надо найти в себе силы подняться, даже если вы не герой.

В этом смысле крайне важно, что же именно в конечном счете удержало Жадова на краю нравственной пропасти. Когда он, пересиливая жгучий стыд, просит дядюшку дать ему такое место, где бы он мог «приобрести что-нибудь», Вышневецкий злорадно напоминает ему его собственные слова о том, что растет новое поколение образованных, честных людей, мучеников правды, которые обличат, закидают грязью таких, как сам Вышневецкий. «И что же оказывается! Вы честны до тех пор, пока не выдохлись уроки, которые вам долбили в голову; честны только до первой встречи с нуждой!.. Нет, вы не стоите ненависти — я вас презираю!» Страшное обвинение. Вот тут Жадов и почувствовал, что виноват он не только перед самим собой, что он в ответе за честь своего поколения, что он — и такие, как он, — представляют реальную силу, коли их не шутя боятся такие, как Вышневецкий. Именно это придало ему новые силы, именно это спасло его от окончательного нравственного падения.

Эта тема «Доходного места», оставшаяся в тени при опубликовании пьесы, получила особый общественный резонанс шесть лет спустя, когда Жадов впервые вышел на сценические подмостки. Премьера 1863 года воспринималась зрителями в контексте полемики вокруг «нигилистов». В этом новом историческом контексте, когда литературу и сцену захлестывала волна «антинигилизма», сочувственное отношение драматурга к своему молодому герою и его честным и горячим юношеским убеждениям прозвучало как прямая отповедь наветам на передовую молодежь.

При появлении же своем в печати («Русская беседа», 1857, кн. 1) «Доходное место» воспринималось читателями совсем в другом идеологическом и эстетическом ряду. Пьеса Островского по своей общественной проблематике примыкала к так называемой «обличительной комедии» второй половины 50-х годов. «Современник», однако, сумел пронципально выделить «Доходное место» из общего потока, противопоставив критический реализм Островского дидактическому направлению прочих авторов.

Островский далек в «Доходном месте» от либерального обличительства, видевшего во взяточничестве причину всех зол: он смотрит куда глубже и видит во взятке не причину, а симптом зла, не более того. В этой пьесе не нашлось места ни тем, кто подкупает чиновников, ни тем, кого они грабят. В этой пьесе Жадову предлагается не взятка, а возможность стать взяточником. Взятка решительно выводится за пределы сюжета комедии, хотя лихоимство и составляет ее атмосферу. Драматург исследует не механизм взяточничества, а философию своекорыстия.

Когда Островский задумал и написал первую пьесу о матримониальных злоключениях незадачливого искателя невест («Праздничный сон — до обеда»), он не знал, что со временем напишет еще две пьесы о похождениях Бальзаминова — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь». Тем не менее эта трилогия представляет собой интерес именно как единое целое; поэтому мы отложим пока разбор «Праздничного сна», чтобы вернуться к этой пьесе, когда дойдет очередь до остальных двух частей бальзаминовской трилогии, завершенной в 1861 году.

Если «Праздничный сон» писался одним духом (6 января задумано, 8 января начато, 18 января 1857 года закончено), то «картины московской жизни» «Не сошлись характерами!» дались далеко не сразу. Замысел возникает еще в начале 1856 года, драматург долго колеблется в выборе жанра, набрасывает вчерне «семейные сцены», потом собирается написать то «повесть», то «рассказ», то «очерк», откладывает этот сюжет в сторону и в конце концов возвращается к тому, с чего начал, — к драматическим сценам. Оставшаяся незаконченной повесть «Не сошлись характерами!» — последняя попытка Островского писать художественную прозу: драматург возобладал в нем над прозаиком окончательно и бесповоротно.

Островский не впервые обращается в этой пьесе к ситуации мезальянса (герой — из обедневших дворян, героиня — из разбогатевшей купеческой семьи), но на этот раз герой отнюдь не коварный обольститель, а героиня вовсе не безвинная жертва обмана. Тут нет обманутых и обманщиков, обе стороны знают, на что идут. Брачный союз, который заключают между собой Поль Прежнев и вдовушка Серафима Карповна Асламевич, в девичестве Толстогораздова, — это не более чем сделка; нарушены условия контракта — и сделка расторгается, только и всего. Все очень просто. Жесткая конструкция пьесы предельно обнажает истинные побуждения участников сделки, не оставляя на этот счет никаких иллюзий.

В первой картине автор знакомит нас с героем, во второй — с героиней, а в третьей, последней картине они уже муж и жена. Вместе мы видим их впервые только после того, как сделка уже совершена. При первой же попытке мужа попросить у жены изрядную сумму она, ни слова не сказав, переезжает к тятеньке, прихватив с собой мужнюю шубу, свадебный подарок тестя. Мотивы своего решения она с предельной откровенностью излагает в записке, оставленной Полю: «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? — тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы». Неотразимая логика этого рассуждения тем циничнее, чем простодушнее.

Герой и героиня вполне стоят друг друга и равно не удостоены авторского сочувствия. При всем очевидном несходстве их характеров в одном, главном, они сходятся — в паразитическом отношении к жизни. Комизм коллизии, положенной в основу этой пьесы, в том и состоит, что паразитизм дворянский, расточительский, сталкивается тут с паразитизмом буржуазным, накопительским. Серафима, как добропорядочная буржуазка, хочет жить на проценты с капитала, а Поль, мот по натуре и воспитанию, готов прожить капитал.

В пьесе «Не сошлись характерами!» Островский впервые затрагивает тему крепостничества. В первой сцене избалованный барчук Поль, у родителей которого когда-то было «отличное имение в Симбирской губернии», укоряет мать в попустительстве нерадивым мужиком: «Это вы, маман, доверчивы; а попадитесь они мне, я бы им задал. Фить, фить... Ведь с этим народом нельзя иначе. Это им хорошо почаше...» Реплика «делает жест рукой» после «фить, фить» не оставляет никакого сомнения в том, что речь идет о порке. А в своем финальном монологе тот же Поль вспоминает, как он и его гувернер «скакали по наследственным полям и хлестали по глазам мужиков, которые не сворачивали с дороги». «Куда делись наши имения, наши крестьяне? — вопрошает он мать. — Из всего этого я бы железной рукой выбрал себе деньги и блистал бы в обществе...»

Тема помещичьего произвола, затронутая в «картине московской жизни» «Не сошлись характерами!» только мимоходом, в «сценах из деревенской жизни» «Воспитанница» становится основной.

Перечень действующих лиц «Воспитанницы» открывает «помещица 2000 душ» Уланбекова, особа деспотичная, капризная и упрямая. Так уж она воспитана: «Я смолоду привыкла, чтоб каждого моего слова слушались». Возражений она не терпит: «Я не люблю, когда рассуждают, просто не люблю, да и все тут». Любую свою прихоть она возводит в закон: «Когда я захочу что-нибудь сделать по-своему, уж я поставлю на своем, никого в мире не слушаюсь».

В «Воспитаннице» Островский продолжает вести «следствие по делу» о российском самодурстве. На этот раз он привлекает к неподкупному писательскому суду одну из самых отвратительных и бесчеловечных форм произвола — произвол помещичий. Деспотизм тут выходит за рамки узкосемейные и распространяется на все подвластные Уланбековой души человеческие.

В образе Уланбековой Островский впервые выводит «самодура в юбке» — до «Воспитанницы» женщины изображались в его пьесах преимущественно как жертвы самодурства своих отцов и мужей. Уланбекову поэтому можно считать предшественницей не только Гурмыжской («Лес») и Мурзавецкой («Волки и овцы»), но также и Кабановой («Гроза») и Барабшевой («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

И еще в одном отношении в «Воспитаннице» расширяется художественное исследование самодурства: в этой пьесе драматург впервые обращается к «цивилизованным формам самодурства»¹⁷⁰. Иными словами, Островский показывает, что самодурство проистекает отнюдь не только от невежества необразованных Тит Титычей, — образованная барыня может быть столь же деспотичной, прикрывая эгоизм лицемерными фразами о том, что «нужно делать людям добро».

Антикрепостническая направленность «Воспитанницы» не подлежит сомнению, хотя героиня пьесы, сирота Надя, «любимая воспитанница Уланбековой», как сказано в перечне действующих лиц, не крепостная («отец еще покойным барином был отпущен на волю»). Вполне вероятно, что автор руководствовался соображениями цензурного характера, опасаясь впрямую касаться отношений между помещиками и крепостными; но в таком вынужденном, казалось бы, решении был и свой общественно-художественный резон. В 1858 году, когда писалась «Воспитанница», уже мало кто сомневался в том, что крепостное право вот-вот падет; главный вопрос состоял в том, даст ли отмена крепостной зависимости действительную независимость людям. Коллизия, положенная чутким художником в основу «сцен из деревенской жизни», более универсальна, она охватывает не только дореформенную, но и пореформенную ситуацию. Можно подумать, право, что

драматург предчувствовал, что пьесу его все равно не пропустят на сцену до отмены крепостного права, и заблаговременно позаботился о том, чтобы «Воспитанница» не утратила современного значения и после крестьянской реформы, когда на смену зависимости крепостной придут другие формы бесправия, более изощренные, но не менее бесчеловечные. Так оно и случилось: в 1863 году, когда «Воспитанница» была наконец-то разрешена к представлению, она продолжала звучать вполне актуально.

До «Воспитанницы» у Островского не было, пожалуй, героини со столь развитым чувством личного достоинства, как Надя. Были характеры вздорные (Липочка в «Своих людях»), самоотверженные (Марья Андреевна в «Бедной невесте»), своевольные (Дуня в «Не в свои сани не садись»), кроткие (Любовь в «Бедность не порок»), страстные (Груня в «Не так живи»), но никогда с такой силой не выражалась драма попорченного человеческого достоинства. При этом драматург рисует характер вовсе не идеальный и уж во всяком случае не идеальничающий. Надя — девушка очень земная, с практическим складом ума, мечтающая о приличном замужестве. Она насмотрелась, побывав с барыней в Петербурге и Москве, господской жизни и старается подражать благородным девицам: «Видя все это, моя милая, и сама стараешься себя облагородить. Уж и держишь себя не так и разговор стараешься иметь особенный».

Добродушная усмешка над ограниченностью жизненных представлений Нади не мешает автору с искренней симпатией отнестись к драме своей героини, которую помещица надумала отдать замуж за человека ничтожного, пьянчужку и бездельника. Потрясенная этим, девушка решается на любовное свидание с сыном «благодетельницы». Она, никого не любившая, ждавшая своего суженого, безоглядно отдается порыву — не для кого, не для чего беречь свою девичью честь. Расплата не заставила себя долго ждать: узнав о ночном свидании, разгневанная помещица в отместку решает выдать Надю замуж за того же беспутного приказного, которого накануне с позором выгнала.

События развиваются в «Воспитаннице» стремительно: действие пьесы начинается вечером, продолжается ночью и заканчивается утром следующего дня. Такая концентрация действия во времени усиливает драматизм, но не кажется искусственной, она продиктована сумасбродным характером помещицы и решительным характером ее воспитанницы. «Воспитанница» была для Островского своего рода этюдом к следующей пьесе, к «Грозе».

Действие «Воспитанницы» происходит весной, действие «Грозы» — летом. Драматург не часто указывает в «афишах» к своим пьесам время года, такие указания у него всегда содержательны. Подобно тому как «Снегурочке» он дал подзаголовок «весенняя сказка», «Воспитанницу» он мог бы назвать «весенней былью». Весна в «сценах из деревенской жизни» — это первое пробуждение девического чувства, это светлая ночь в саду, это песнь соловья в

роще, это пора надежд юного сердца, которым, увы, не суждено сбыться. Лето в «Грозе» — это жаркое дыхание страсти, это духота неволи, это поэтическое очарование летней ночи, это трагическое предчувствие неизбежной грозы. «Жду не дождусь ночи-то!» — восклицает героиня «Воспитанницы». «Ах, кабы ночь поскорей!» — вторит ей героиня «Грозы».

В «Воспитаннице» драматург первый раз вывел действие за пределы интерьера (если не считать нейтральной к существу действия небольшой сцены в саду в «Бедной невесте» — эта сцена могла бы состояться в любой из комнат дома Незабудкиных). В «Воспитаннице», а затем в «Грозе» Островский вводит в драму пейзаж как один из важных элементов эмоциональной атмосферы, в которой развивается действие.

Надя только еще задумывается о самоубийстве как о выходе из безвыходного положения: «Не хватит моего терпения, так пруд-то у нас недалеко!» Катерина, когда не хватило ее терпения, бросилась в Волгу. В «Воспитаннице» заложена возможность трагической развязки, в «Грозе» эта возможность реализована.

«Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом», — обозначено на первой странице «Грозы». Этой ремаркой драматург не просто ставит нас в известность, как называется город, в котором живут его герои. Нет, эту ремарку надлежит понимать в самом буквальном смысле слова: действие пьесы происходит именно в *городе*; город становится *местом действия* пьесы. Из пяти актов драмы только один, второй, замкнут в интерьере («Комната в доме Кабановых»); во всех остальных актах автор показывает своих героев за пределами кабановского дома. Решение несколько неожиданное для семейной драмы. Но в том-то и дело, что Островский расширяет семейную драму до драмы общественной. На это, кстати, в свое время обратил внимание академик П. А. Плетнев в отзыве на «Грозу» в связи с выдвижением на соискание Уваровской премии Академии наук. «Не семья одна с обычными видоизменениями характеров их, — писал он, — составляет предмет изучения поэта: ему захотелось воспользоваться в некотором отношении общественной жизнью маленького русского городка...»¹⁷¹. На первый взгляд может, правда, показаться, что «общественная жизнь маленького русского городка» почти не сливается с трагической судьбой героини. В самом деле, наиболее яркие представители двух крайних проявлений этой общественной жизни, Кулигин и Дикой, на протяжении всей пьесы не единой репликой не обмениваются с Катериной. Но драматург, раздвинув рамки драмы, по выражению того же Плетнева, «на всю пестроту местной жизни», показывает нам гнетущую силу общественного мнения, которая в конечном счете и привела героиню к обрыву.

Вспомним знаменитую реплику Кулигина: «Жестокое право, сударь, в нашем городе, жестокие!» Вспомним его же не менее знаменитый монолог о слезах невидимых и неслышимых, что льются за запорами. Вспомним, как озабочена Кабаниха тем, что

люди скажут: «Никому не закажешь говорить: в глаза не посмеют, так за глаза скажут». Не может не думать об этом и Борис: «Видеть ее никогда нельзя, а еще, пожалуй, разговор какой выдет, ее-то в беду введешь. Ну, попал я в городок!» Об этом же говорит и Кудряш: «А ведь здесь какой народ! Сами знаете, съедят, в гроб вколотят». Только сама Катерина поначалу не желает считаться с общественным мнением калиновских обывателей: «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю! Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» Но и ей оказывается не под силу снести тяжесть «людского суда»: «Все ходят за мной целый день,— жалуется она Борису,— и смеются мне прямо в глаза».

Драма Катерины совершается на глазах у города. На людях она призналась мужу в измене. Люди видели, как бросилась она с обрыва в Волгу. «Кулигин с народом», как сказано в ремарке, «несут Катерину», когда ее, мертвую, вытащили из реки. Читатель закрывает последнюю страницу пьесы и только тогда понимает до конца истинный, буквальный смысл фразы: «Действие происходит в городе Калинове».

«Характер Катерины, как он исполнен в «Грозе»,— напишет Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве»,— составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но во всей нашей литературе»¹⁷². Почему из всех женских образов современной ему литературы критик именно в Катерине Кабановой увидел «новый тип, создаваемый русской жизнью»? Ведь к тому времени, когда появилась «Гроза», были уже написаны и Ольга Ильинская в романе Гончарова «Обломов» и Елена Стахова в повести Тургенева «Накануне». Когда Добролюбов принялся за статью о «Грозе», он уже был автором статей «Что такое обломовщина» и «Когда же придет настоящий день?». Почему же Катерина Кабанова, а не Ольга Ильинская и не Елена Стахова? Ольга «способна, кажется, создать новую жизнь, а живет, между тем, в той же пошлости, в какой и все ее подруги, потому что от этой пошлости некуда уйти ей». Елена «готова к самой живой, энергической деятельности, но приступить к делу сама по себе, одна — она не смеет». Характер же Катерины «сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны»¹⁷³. В этой-то целостности и внутренней гармонии, в способности всегда быть самой собой, ни в чем и никогда самой себе не изменяя, и состоит неодолимая сила характера Катерины.

Это не значит, разумеется, что характер Катерины, каким он дан в драме, статичен, неподвижен, однообразен. Напротив, Островский раскрывает перед нами характер своей героини в непрерывном драматическом движении, в борении страстей, он как бы дает нам возможность подслушать Катерину в самых различных и даже контрастных эмоциональных состояниях — в тихой радости

и в неизбывной тоске, в чаянии счастья и в предчувствии беды, в смятении чувств и в порыве страсти, в страшном отчаянии и в бесстрашной решимости принять смерть.

Недаром И. А. Гончаров подчеркивал в своем отзыве о драме Островского, что «прежде всего она поражает смелостью создания плана: увлечение нервной, страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искупление вины — все это исполнено живейшего драматического интереса и ведено с необычайным искусством и знанием сердца»¹⁷⁴. В немногих словах здесь определено, по существу, драматическое движение характера Катерины на протяжении каждого из пяти актов драмы. Между завязкой и развязкой, между «увлечением нервной, страстной женщины» и «тяжким искуплением вины» заключены «борьба с долгом», «падение», «раскаяние», то есть драматическое действие, составляющее содержание трех срединных актов драмы.

Катерина отвергает нравственный компромисс, отвергает жизнь вполжизни. Жить — это значит для нее быть самой собой. Не быть самой собой — это значит для нее не жить. Образом Катерины Островский утверждал цельность характера — не как эстетическую категорию только, но и как этическую норму.

Такого характера до «Грозы» не знала русская сцена. Этим и объясняется громадный общественный резонанс драмы Островского и первых постановок этой драмы в Малом и Александринском театрах. Это и позволяет считать «Грозу» кульминацией в истории русского драматического театра исследуемого периода.

Если в жанре комедии у Островского были в русской литературе великие предшественники, то о «Грозе» можно без преувеличения сказать, что это первая русская классическая бытовая драма, приближающаяся по своему высокому поэтическому строю, по грозовому накалу конфликта к социальной трагедии.

После драматических коллизий «Воспитанницы» и «Грозы», потребовавших от писателя полного напряжения всех творческих сил, Островский как бы отдыхает, написав одну за другой три небольшие жанровые «картины из московской жизни», озаглавленные пословицами: «Старый друг лучше новых двух», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь». Можно подумать, что драматург набирался сил, прежде чем взяться за первую свою драматическую хронику («Козьма Захарыч Минин, Сухорук») и за новую драму («Грех да беда на кого не живет»). Но при всей своей внешней непритязательности «картины из московской жизни», написанные Островским в 1860—1861 годах, не только отличаются редкостной наблюдательностью и искрящимся комизмом, но и таят в себе серьезные раздумья писателя о жизни.

«Мещанка, хозяйка небольшого деревянного дома», «ее дочь портниха», «жена чиновника», «титулярный советник», «отставной чиновник», «его жена», «лакей» — таков круг «лиц», действующих в «Старом друге». В этом пестром мирке досужих сплетен, взаим-

ных перебранок, непробудного пьянства, бессовестного лихоимства, глупой фанаберии разворачивается на протяжении двух дней нехитрая житейская история со счастливым концом. Бедная портниха Оленька, девушка бойкая на язык и наделенная здравым смыслом, добивается в конце концов того, что титулярный советник Васютин, с которым она долгое время находилась в тайной связи, отказывается от своего намерения жениться на «благородной» и женится на ней. Все, казалось бы, устроилось наилучшим образом, пока не задумаешься над тем, что представляет собой жених. А ведь Прохор Гаврилыч Васютин, по существу, мало чем отличается от Максима Дорофеича Беневоленского из «Бедной невесты»; кстати, отношения Беневоленского с брошенной им Дуней точь-в-точь напоминают отношения Васютина с Оленькой. Но разве мы бы радовались за Дуню, если бы Беневоленский женился на ней? «Что я жила — маялась! — рассказывает Дуня о своем возлюбленном. — Приедет, бывало, пьяный да олаберный — так как обеснующий какой. Я уж давно ему говорю: развяжи ты мою голову...». И примерно так же отзывается Оленька о своем Прохоре Гаврилыче: «А ведь я-то тебя знаю: жизнью своей безобразной ты меня не удивишь». Татьяна Никоновна, маменька невесты, женщина практичная, говорит о женихе: «Только, ох — как пуст малый-то!» — «Все-таки лучше мастерового», — отвечает рассудительная дочка. «Что говорить!» — соглашается маменька. «Все-таки лучше мастерового» — вот и все счастье...

После «Старого друга» Островский возвращается к матримониальным похождениям незадачливого искателя богатых невест Бальзаминова, выведенного им впервые еще в 1857 году в комедии «Праздничный сон — до обеда», и в 1861 году создает одну за другой вторую и третью части бальзаминовского цикла — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова»).

Что побудило драматурга спустя четыре года вернуться к своему незадачливому герою? Может быть, продолжавшийся сценический успех первой комедии? Но «Праздничный сон — до обеда» вот уже три года как сошел с обеих столичных сцен. Быть может, драматург хотел дать новый материал превосходным исполнителям этой роли? Но Мартынова, блистательного Бальзаминова петербургской сцены, уже не было в живых, а Сергей Васильев, игравший Бальзаминова на московской сцене, к этому времени потерял зрение и вынужден был оставить театр. Добавим к этому, что Островский берется за последнюю часть трилогии и заканчивает ее, не дожидаясь, пока будет представлена на сцене вторая часть.

У драматурга, следовательно, были достаточно веские внутренние основания, чтобы взяться за продолжение сценического повествования о хождениях Миши Бальзаминова по мукам жениховства. Художественное чутье подсказало ему, что одно неудавшееся сватовство еще не может в полную силу выявить ту маниакальную одержимость, с которой Бальзаминов карабкается на вершину сво-

ей мечты о богатой невесте. Драматург должен был сделать зрителей свидетелями целой серии новых попыток и новых «асаже» хронического неудачника, непрестанно переходящего от самых сладостных надежд к самым горестным разочарованиям.

Традиционная драма бедной невесты оборачивается в Бальзаминовском цикле комедией бедного жениха. Неравный брак, сулящий бедной невесте несчастье, бедному жениху сулит богатство, то есть исполнение самых пылких его мечтаний. Канцелярист Бальзаминов поочередно сватается сперва к купеческой дочке Ничкиной, затем к купчихе Антрыгиной, потом к сестрице лавочников Пеженовых и, наконец, женится на богатой купеческой вдове Белотеловой.

Жениховство становится для Бальзаминова не только главным делом жизни, но и своего рода профессией, секретами которой он старается овладеть до тонкости. Причисляя себя к особому клану искателей богатых невест, Бальзаминов нередко говорит о себе во множественном числе: «У нас все от случая, все от счастья...», «мы никогда на верное не ходим...», «в нашем деле без счастья ничего не сделаешь...» Маниакальная одержимость доводит его до грани умопомешательства: «поневоле с ума сойдешь...», «маменька, я с ума сойду!», «это с ума сойдешь...», «постойте, постойте, а то я помешаюсь в мыслях...»

Все три пьесы бальзаминовского цикла начинаются и заканчиваются в пределах одних суток. Истории, которые в них рассказываются, лишены каких бы то ни было предысторий. Весь комизм как раз и заключается в том, что первое свидание со своим «предметом» каждый раз оказывается для незадачливого жениха последним. Ему, бедному, и для одного-единственного свидания едва хватает слов, для него, нищего духом, исключаются сколько-нибудь длительные взаимоотношения. В первых двух частях трилогии по одному свиданию было вполне достаточно, для того чтобы расстроились его планы, в третьей части, — для того чтобы его мечты увенчались неожиданным успехом сразу же после очередного «асаже».

В конце концов Миша Бальзаминов за чем пошел, то и нашел. Отчего бы читателям и зрителям не порадоваться вместе с ним? Оттого, очевидно, что невесту-то он нашел, а себя потерял, совсем потерял. Вот этот процесс распада личности, захваченный автором в самой последней своей трагикомической стадии, когда от человека остался только маниакальный охотник за приданым, — этот грустный и поучительный процесс стал главенствующей темой веселого бальзаминовского цикла.

В трилогии Островского художественная концепция «маленького человека», характерная для раннего периода «натуральной школы», существенно переосмысливается. Бальзаминов не столько *маленький* человек, сколько человек *мелкий*. Он жалок, но жалости не вызывает. В бальзаминовщине осмеян потребительский идеал благоденствия, вековая мечта мещанина о бешеных день-

гах, которые свалятся невзвесть откуда прямо в руки, так, ни за что...

Творческий подвиг Островского состоял не только в том, что он, создав эталон «пьесы жизни», проложил новый путь в драматической литературе, открыв перед ней невиданные прежде возможности эстетического освоения действительности, но и в том, что он сам шаг за шагом прошел этот путь, испытав эти возможности на самом разнообразном жизненном материале и в самых различных жанрах. К концу жизни он вправе сказать о себе, что написал «целый русский театр»¹⁷⁵. Но даже в пределах изучаемого нами периода, захватывающего первые девять лет сценической истории его драматургии, можно говорить не просто о пьесах Островского, но и именно о *театре Островского*.

За эти годы на русской сцене было поставлено тринадцать его пьес: «сцен» и «картин», «комедий» и «драм», больших и малых — в одном, двух, трех, четырех и пяти действиях. За девять лет в Москве пьесы Островского прошли в общей сложности двести сорок восемь, а в Петербурге — двести двадцать один раз. А это значит, что в эти годы только в столичных театрах на пьесах Островского перебивало примерно полмиллиона зрителей — цифра по тем временам грандиозная.

Одна пьеса, пусть даже такая великая, как грибоедовское «Горе от ума», или две пьесы, пусть даже такие гениальные, как гоголевские «Ревизор» и «Женитьба», хотя значение их в истории театра громадно, не могут решить задачи, которую поставил перед собой и решил Островский, из года в год пополняя репертуар новыми пьесами. Большинство этих пьес становилось событием театрального сезона и надолго сохранялось на театральной афише. Островский был первым (и остался единственным) классиком русской литературы, который всю свою писательскую деятельность без остатка посвятил драматургии, в значительной степени определив своими пьесами лицо репертуара, породив целую школу драматических писателей, следовавших (или пытавшихся следовать) по открытому им пути и вытеснив (во всяком случае решительно потеснив) мелодраму и водевиль, так долго господствовавшие на театральной афише.

Характеризуя первое десятилетие сценической истории драматургии Островского, нельзя упускать из виду, что по ряду причин, цензурных, административных, идейных и художественных, его театральная биография не совпала с биографией литературной. Зрители знакомились с его пьесами совсем не в том порядке, в каком они были написаны и напечатаны; в ряде случаев журнальные «премьеры» его пьес на много лет опережали премьеры театральные.

Островский начал ставиться на сцене ровно через шесть лет после того, как начал печататься: 9 января 1847 года в «Московском городском листке» была опубликована сцена «Ожидания жениха» (вошедшая впоследствии в комедию «Свои люди — сочтем»

ся!»), и только 14 января 1853 года впервые поднялся занавес на первом представлении комедии «Не в свои сани не садись» в Малом театре. Пьеса, показанная зрителям первой, была шестой законченной пьесой Островского. Остальные пять были к этому времени уже опубликованы.

После того как заплата, искусственно сооруженная на пути Островского к театру, была прорвана, его пьесы, старые и новые, буквально хлынули на сцену: в 1853—1854 годах на столичных театральных афишах появилось пять пьес Островского одна за другой: «Не в свои сани не садись», «Утро молодого человека», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». Успех молодого драматурга был ошеломляющим: за первые два года пьесы Островского прошли в общей сложности на московской сцене восемьдесят один раз, на петербургской — пятьдесят один раз. Можно не сомневаться, что эти весьма внушительные цифры были бы значительно выше, если бы не продолжала находиться под цензурным запретом лучшая его сатирическая комедия — «Свои люди — сочтемся!» и если бы дирекция императорских театров, неодобрительно настроенная к «пьесам жизни» Островского, не чинила препятствий к полному удовлетворению интереса зрителей к его драматургии.

Вслед за этим взлетом в сценической истории Островского наступает резкий спад, длящийся почти пять лет, вплоть до премьеры «Грозы» в конце 1859 года. В 1855 году на московской сцене дано всего восемь представлений пьес Островского, на петербургской — тринадцать. За первые два года на обеих столичных сценах пьесы Островского были показаны сто тридцать два, а за следующие пять лет — сто девяносто раз. А ведь Островский за эти годы написал и опубликовал пять новых пьес, не говоря уже о том, что вернулась на сцену из цензурного плена «Картина семейного счастья».

После блистательного успеха «Грозы» на обеих столичных сценах в 1860 году ставятся «картины из московской жизни» «Старый друг лучше новых двух», а в 1861 году — вторая часть «бальзаминовского» цикла — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!». «Женитьба Бальзаминова», завершающая трилогию и опубликованная в том же году, не была пропущена Театрально-литературным комитетом и была поставлена лишь в начале 1863 года. В 1861 году наконец снимается цензурный запрет с гениального первенца Островского — комедии «Свои люди — сочтемся!», и она, через одиннадцать лет после опубликования, с большим успехом идет на обеих столичных сценах. В Москве и Петербурге в 1860 году было дано пятьдесят два спектакля по пьесам Островского, в 1861 — восемьдесят пять.

Заслуга Островского перед русским театром состоит не только в том, что он уже к началу 60-х годов дал сцене большой и разнообразный репертуар, но и в том, что его самобытное драматическое искусство оказало мощное влияние на дальнейшее развитие

реализма в актерском творчестве. Открыв новый тип драмы, он создал потребность в новой школе актерской игры, которая соответствовала бы эстетическим принципам «пьес жизни». «Чтобы зритель остался удовлетворенным, — писал он, — нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Поэтому нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь, чтобы они умели жить на сцене»¹⁷⁶. Как постановщик своих пьес на московской и петербургской сценах, как друг и советчик актеров, как непрерываемый авторитет для артистической молодежи, Островский в огромной степени способствовал зарождению, укреплению и развитию этой новой школы.

В записке, составленной в форме письма новому директору императорских театров С. А. Геденову и вряд ли отправленной (записка сохранилась в черновой редакции), драматург с полным основанием мог утверждать: «Школа естественной и выразительной игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно...» Далее драматург перечисляет актеров и актрис, которые обязаны его пьесам и наставлениям «самыми памятными в публике успехами»: Садовского, Шумского, Полтавцева, Горбунова, Зубова, Дмитревского, Васильеву, Косицкую, Читау, Снеткову 3-ю, Бороздину 1-ю и Бороздину 2-ю, Левкееву, Владимирову и других. «Того же, — добавляет Островский, — старалась достигать и вся остальная труппа, и за таким исполнением всегда почти следовал большой успех не отдельного лица, а целого *ensemble*'я»¹⁷⁷. Последнее обстоятельство особенно важно: впервые, быть может, в истории русского театра в спектакле достигается подлинный ансамбль исполнителей, следовавших единой реалистической школе естественной и выразительной игры.

Театр — это не только репертуар и не только труппа. Театр — это еще и публика. Островский не создал бы «целый русский театр», если бы не воспитал «публики, понимающей и чувствующей» его «пьесы жизни». Эта задача была тем сложнее, что драматург имел дело либо с публикой, по его выражению, «свежей», то есть эстетически не подготовленной, либо с публикой, вкусы которой были основательно испорчены засильем мелодрамы, водевиля и салонной комедии. К началу 60-х годов у Островского была уже «своя» публика, составлявшая самую демократическую и, пожалуй, самую влиятельную часть зрительного зала, хотя борьбу за зрителя Островскому придется вести и на протяжении последующих десятилетий, до самого конца своей жизни.

Театр Островского — театр народный. «Драматическая поэзия, — утверждал он, — ближе к народу, чем все другие отрасли ли-

тературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей ополиться и измельчать». В близости к народу черпал Островский силы для своего творческого подвига, близость к народу определила эстетику его «песь жизни», пьес «сильного драматизма» и «крупного комизма»¹⁷⁸.

10

Если иметь в виду, что «Свои люди — сочтемся!» Островского находятся под цензурным запретом вплоть до 1861 года, а его же «Доходное место» будет допущено на сцену только в 1863 году; что «Смерть Пазухина» Щедрина, опубликованная в 1857 году, в том же году запрещается театральной цензурой более чем на три десятилетия и Щедрин в 50-е годы представлен в репертуаре только инсценировкой трех рассказов из его «Губернских очерков»; что «Ипсохондрик» Писемского не имел успеха и не удержался в репертуаре, а его же «Раздел» пребывал под запретом вплоть до 1874 года; что сатирические опыты Тургенева не шли дальше жанра небольших сценических этюдов, — то окажется, что за весь изучаемый период в репертуар театра прочно вошла только одна большая сатирическая комедия — «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина (1817—1903)¹⁷⁹.

Сценический успех «Свадьбы Кречинского» был исключительно велик и на редкость устойчив. Показанная впервые на сцене Малого театра 28 ноября 1855 года, эта комедия 22 декабря того же года уже идет в десятый раз, на протяжении 1856 года выдерживает двадцать шесть представлений, а в следующие пять лет дается еще пятьдесят два раза. В Александринском театре (премьера — 7 мая 1856 года) комедия шла несколько реже, заняв, однако, прочное место и на петербургской театральной афише. В 1856 году «Свадьба Кречинского» начинает завоевывать провинциальную сцену, с успехом ставится в Казани, Нижнем Новгороде, Воронеже, Киеве, Одессе, Харькове и во многих других городах.

Блистательный успех «Свадьбы Кречинского» сразу же ставит тридцативосьмилетнего дебютанта в один ряд с классиками русской комедиографии. Сухово-Кобылин имел все основания сказать с глубоким удовлетворением, отдавая семь лет спустя на суд публики вторую свою пьесу, «Дело», что «Кречинский» «уже семь лет правит службу на русской сцене, службу, которая вместе есть и его суд. Я благодарю публику за такой лестный для меня приговор...»¹⁸⁰.

В «Свадьбе Кречинского», как справедливо отмечают исследователи творчества Сухова-Кобылина, реализуется гоголевская программа сатирической комедии, которая «должна быть картиной и

зеркалом общественной жизни», которая «должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел», которая движется не «любовной интригой», а «электричеством» «денежного капитала» и «выгодной женитьбы»¹⁸¹. Влияние автора «Ревизора», «Женитьбы» и «Игроков» на автора «Свадьбы Кречинского» очевидно¹⁸².

«Писал с натуры Сухово-Кобылин», — значилось на титульном листе первого издания трилогии (третья пьеса, «Смерть Тарелкина», была окончена в 1869 году). «С натуры» писалась и «Свадьба Кречинского». И дело не в том, что в основу комедии, как полагают некоторые исследователи, могло лечь действительное происшествие, случившееся с ярославским помещиком Ильиным, обманутым проходимцем Крысинским, выдавшим себя за дворянина и чуть было не женившимся на его дочери. Более убедительной, кстати, представляется другая версия, согласно которой образ Кречинского мог быть навеян драматургу одним из хорошо знакомых ему прожигателей жизни Н. П. Голохвастовым, промотавшим громадное состояние и ничем не брезговавшим, для того чтобы поправить свои дела; впоследствии о нем рассказал Герцен в «Былом и думах». Во всяком случае, Кречинский не выдает себя за дворянина, подобно прощелыге Крысинскому, — он и в самом деле промотавшийся дворянин, подобно Голохвастову.

Эпиграфом к «Картинам прошедшего» (под этим названием была объединена трилогия в первом издании) драматург взял изречение из «Логики» Гегеля: «Wer die Natur Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernunftig an» * — и дал такой «русский перевод»: «Как аукнется, так и откликнется». В зеркале реалистической комедии отразились жизненные наблюдения сатирика, сумевшего уловить и запечатлеть процесс размывания былой сословной обособленности и неотвратимого вторжения буржуазных отношений в некогда устойчивый и прочный мир безмятежного дворянского существования.

Буржуазное начало представлено в комедии не только (и не столько) фигурами ростовщика Бека и купца Щибнева, сколько образами промотавшегося светского льва Кречинского и Расплюева, которого, по его же словам, «пиковый король в дворяне жаловал». Оба они ко времени действия комедии, по существу, уже деклассированы, хотя комедиограф застигает каждого из них на разных ступенях социальной миграции. Мелкий шулер Расплюев уже на самом дне жизни, ему уже не на что надеяться; крупный игрок Кречинский еще надеется вернуться к привольному дворянскому существованию с помощью приданого Лидочки Муромской, вложив в это матримониальное предприятие весь свой наличный капитал — красивую внешность и светские манеры. В неотвратимо надвигающемся царстве купли-продажи «красавец мужчина» — то-

* «Кто осмысленно вглядывается в натуру, тому открывается ее смысл» (нем.).

вар ходкий, и Кречинский намерен продать себя подороже, не брезгуя для этого обманом и подлогом.

И хотя самоуверенный Кречинский презирает ничтожнейшего из ничтожных Расплюева, а для Расплюева Кречинский — недосягаемый идеал, оба они — одного поля ягода, у обоих одна мораль — аморальность, один кодекс чести — бесчестность, одна страсть — игра, один бог — деньги, деньги, деньги. Различие — в масштабах, в размерах опасности, которую представляют для общества эти две разновидности подлости и мошенничества. «Вот, например, подлость и мошенничество в сермяге, в худом сюртучишке подъячего жалки, гадки, да неопасны. Вот страшно, когда подлость в тонком фраке... в белых перчатках... чужим добром сытая... катит на рысаках, раскланивается в обществе, входит в честный дом, на дуван поднимает честь... спокойствие!.. все!.. Вот что страшно!» В этой гневной тираде Нелькина слышится, без сомнения, голос самого автора.

В образе Расплюева неожиданно и парадоксально повернута тема «униженных и оскорбленных». Расплюев унижен и оскорблен жизнью до такой степени, что его уже невозможно ни унижить, ни оскорбить. В Расплюеве угадывается «маленький человек», доведенный до полной утраты человеческого достоинства и человеческого облика.

Значение образов Кречинского и Расплюева — в широте сатирического обобщения. «Кречинский везде», — записывает в дневнике Сухово-Кобылин¹⁸³. «В мире благоустройства и благочиния таких людей пропасть», — засвидетельствует о Расплюеве Салтыков-Щедрин в «Письмах к тетеньке»¹⁸⁴.

Громадный успех «Свадьбы Кречинского» на сцене Малого театра тем и был обусловлен, что С. В. Шумский в роли Кречинского и П. М. Садовский в роли Расплюева поднялись до подлинно сатирического обобщения.

И если в Александринском театре «Свадьба Кречинского» «имела успех, но совсем не громадный», то прежде всего это было вызвано тем, что петербургскому спектаклю не хватало именно силы обобщения. В. В. Самойлов играл Кречинского в свойственной ему острохарактерной манере, подчеркивая акцентом польское происхождение своего героя, что вовсе не входило в намерения автора. «Самойлов, — записывает Сухово-Кобылин в дневнике, — делая из Кречинского поляка, вовлекается изо всех сил в иностранную дикцию и тем самым отнимает у себя свободу и ширь драматического исполнения»¹⁸⁵. Хотя роль Кречинского, по признанию большинства критиков, принадлежала к числу лучших созданий артиста, все же характерность актерского решения сузила масштаб сатирического обобщения. Роль Расплюева вопреки требованиям автора, предназначавшего ее А. Е. Мартынову, была отдана по настоянию директора императорских театров А. М. Геденова посредственному актеру Ф. А. Бурдину, не сумевшему подняться до создания типического характера. Бурдин, по отзыву

«Современника», «представлял Расплюева в сплошной карикатуре, как глупого сценического труса и шута», чем «бросил на пьесу неприятную тень»¹⁸⁶. Позже, правда, Мартынов все же сыграл несколько раз роль Расплюева в провинции и на Александринской сцене, но эта работа не принадлежит к числу самых больших удач гениального артиста. Верный гуманистическим принципам «натуральной школы», артист увидел в своем герое прежде всего жертву обстоятельств и стремился вызвать к нему не столько омерзение, сколько сочувствие. Он сыграл в Расплюеве вариацию своей главной актерской темы — «маленького человека», но не заклеил расплюевщину.

В дни премьеры «Свадьбы Кречинского» не только зрители, но сам драматург еще не знал, что у этой комедии будет продолжение и что она станет первой частью трилогии, но развязка «Свадьбы Кречинского», оставляя неразвязанной основную драматическую коллизию комедии, была точно так же чревата «Делом» (1862), как и развязка «Дела» была чревата «Смертью Тарелкина» (1869). Однако сценическая судьба двух последних частей трилогии, как мы увидим, сложится далеко не так счастливо, как судьба «Свадьбы Кречинского».

Первой комедии Сухово-Кобылина повезло: она успела прорваться на сцену в весьма непродолжительный период некоторого ослабления гнета драматической цензуры в самом начале царствования Александра II. Именно к этой поре относится появление в печати (но не на сцене!) первых драматических опытов великого русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина (1826—1889)¹⁸⁷.

В 1857 году выходят отдельным изданием его «Губернские очерки», но еще до того, сразу же после начала журнальной публикации, открывший эти очерки монолог «Первый рассказ подьячего» представляется (под названием «Прошлые времена») в драматическую цензуру, но разрешения не получает. Хотя монолог начинался словами: «Нет, нынче не то, что было в прежнее время...», никто (в том числе и цензор) не обманывался, понимая, что сатирик изображает отнюдь не «прошлые времена». Впрочем, сам монолог не оставлял никаких сомнений насчет того, что «чиновник все тот же, только тоньше, продувнее стал...»

Ни одна из «Драматических сцен и монологов», составляющих особый цикл «Губернских очерков», в театральный репертуар не вошла. Когда Ю. Н. Линская попыталась получить разрешение включить в свой бенефис одну из этих сцен, «Просителя» (актриса собиралась выступить в роли одной из просительниц, вдовы Шумиловой), последовал решительный отказ. «На русской сцене, — гласило заключение цензора, — не было еще примера, чтобы губернатор представлен был с невыгодной стороны в административном отношении»¹⁸⁸.

Не увидела при жизни автора света рампы и четырехактная комедия «Смерть Пазухина», опубликованная в 1857 году и принадлежащая, несомненно, к числу шедевров русской сатирической

драматургии. Все попытки П. М. Садовского, увлеченного ролью Прокофия Пазухина, провести эту пьесу через драматическую цензуру не увенчались успехом¹⁸⁹.

Единственный из драматургических опытов Щедрина, попавших на сцену при его жизни, драматический очерк «Утро у Хрептюгина», находился под цензурным запретом десять лет, — с 1857 по 1867 год.

В 50-х годах Щедрин был представлен в театральном репертуаре только инсценировками трех рассказов, входивших в состав «Губернских очерков», — «Госпожа Музовкина», «Неприятное посещение» и «Обманутый поручик». Первый, в обработке для сцены Н. И. Куликова, шел под названием «Рассказ госпожи Музовкиной», два других были объединены в инсценировке П. И. Григорьева под общим заглавием «Провинциальные оригиналы». Поставленные в Александринском и Малом театрах в самом конце 1857 года, они прошли всего по нескольку раз, хотя крутогорского городничего Желвакова в Москве играл Щепкин, а в Петербурге — Мартынов; в роли жалкой приживалки, вымогательницы Музовкиной выступила блестящая комическая актриса Ю. Н. Линская.

В этих инсценировках театр смог, разумеется, лишь слегка приподнять завесу над бытом и нравами благословенного губернского града Крутогорска, с убийственной меткостью, с желчью и грустью запечатленными сатириком. Герои Щедрина, ярко и броско очерченные, наделенные неповторимым складом речи, так и просятся на сцену. Недаром многие из персонажей его рассказов перекочевали не только в «драматические сцены и монологи», но и в комедию «Смерть Пазухина», действие которой происходит в том же Крутогорске при участии лиц, уже знакомых читателям «Губернских очерков», начиная с самого купца первой гильдии Пазухина и его зятя статского советника Фурначева и кончая оставшим подпоручиком Живновским (с которым, кстати, театр знакомил зрителей в «Провинциальных оригиналах»). Живновскому, кстати, принадлежат слова, столь многозначительно обращенные к публике в финале комедии: «Господа! представление кончилось! Добродетель... тьфу, бишь! порок наказан, добродетель... да где ж тут добродетель-то!»

Сатирический репертуар этой поры очень много потерял оттого, что рядом с Фамусовым и Скалозубом, Хлестаковым и Сквозник-Дмухановским, Кречинским и Расплюевым на сценических подмостках не смогли появиться фигуры откупщика-миллионера Ивана Пазухина, у которого «только и радости, что деньги считать»; достойного сына его Прокофия, торжествующего у гроба отца, потому что теперь «все это мое! И это мое, и это мое — все мое!»; статского советника Фурначева, лицемера и подлеца, когда-то ограбившего своего отца, а ныне пойманного при попытке ограбить тестя, «находившегося уже в мертвенном состоянии».

Если бы тогда, в 50-х годах, произошла встреча русской сцены с автором «Смерти Пазухина», Щедрин вряд ли оставил бы в ру-

кописи сатирическую комедию «Тени», над которой работал в 60-х годах. Можно не сомневаться, что он и далее продолжал бы свои опыты в жанре драматической сатиры, обогатив русский сценический реализм.

Со второй половины 50-х годов современный комедийный репертуар начинает определять направление, которое принято называть либерально-обличительным или дидактическим, но которое представляет собой весьма противоречивое и отнюдь не однородное явление. Ограниченность комедий этого направления особенно очевидна при сопоставлении их с «Доходным местом», появившимся в те же годы и затрагивавшим ту же общественную проблематику; с другой стороны, нельзя понять и оценить значение этой комедии Островского вне характеристики того направления, к которому на первый взгляд она примыкала, но над которым она на самом деле так высоко поднялась.

Добролюбов, оценивая «общий характер обличительной литературы последнего времени», подчеркивал в статье «Литературные мелочи прошлого года», что «она вся погрузилась в изобличение чиновников»¹⁹⁰.

Действительно, на протяжении примерно двух лет, с 1856 по 1858 год, в печати появляется целый ряд комедий, обличавших — с тех или иных позиций, с той или иной глубиной художественного анализа — злоупотребления чиновничества. Первой была комедия Соллогуба «Чиновник» («Библиотека для чтения», 1856, № 3), затем публикуется «Доходное место» Островского («Русская беседа», 1857, кн. 1), в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1857 год Н. М. Львов дебютировал комедией «Свет не без добрых людей», в первом номере «Русского вестника» за 1858 год появилась комедия А. А. Потехина «Мишура» и, наконец, в середине 1858 года вышла отдельным изданием вторая комедия Львова, «Предубеждение, или Не место красит человека, человек — место».

Обратим внимание на то, что «Современник» не напечатал ни одной из этих комедий, хотя ни одну из них не оставил без внимания, а к оценке некоторых возвращался неоднократно (в статьях Чернышевского, Добролюбова, Панаева).

Сценическая судьба этих комедий сложилась по-разному. Соллогубовский «Чиновник» сразу же попадает на петербургскую, а затем и на московскую сцену. «Доходное место» было запрещено к представлению до 1863 года. «Свет не без добрых людей» с шумным успехом идет в Александринском театре, но после двадцати четырех представлений без шума снимается с афиши; в Малом театре эта комедия уже не смогла появиться. «Мишура» запрещается театральной цензурой и попадает на сцену только в 1862 году. «Предубеждение» ставится на петербургской сцене в 1858 году, а на московской — в начале 1859 года.

Обличительная комедия второй половины 50-х годов, вызванная к жизни назревшей потребностью в критике пороков общест-

венного устройства, отразила вместе с тем незрелость, половинчатость, непоследовательность буржуазно-либеральной оппозиции самодержавно-крепостническому строю. Поэтому власти и не усматривали в обличительном направлении сколько-нибудь серьезной опасности, полагая — и не без основания, — что такого рода литература только приоткрывает «клапаны», давая выход накопившимся настроениям общественного недовольства и предотвращая тем самым возможность революционного взрыва. На эту охранительную миссию обличительного направления весьма откровенно указывало министерство народного просвещения, отмечая в своем отчете за 1862 год, что цензура «находила не бесполезным допускать характер обличения и гласности там, где они не отклонялись от благонамеренности и приличия»¹⁹¹.

Именно поэтому революционные демократы и подвергали последовательной критике поверхностное либеральное обличительство, не затрагивающее основ существующего порядка, а лишь уводящее общественное недовольство в легальное русло, создавая иллюзию «гласности». Щедрин разоблачает истинную цену такого рода обличительства, рассказывая в одном из «Губернских очерков» о проекте «благонамеренной» комедии о взяточнике, которую задумал сам крутогорский губернатор князь Чебылкин: «На слепе взяточник; он там обирает, в карманы лезет — можно обрисовать его даже самыми черными красками, чтобы, знаете, впечатление произвесть... Но тут-то, в эту самую минуту, и должна проявиться благонамеренность автора... В то самое время, как взяточник снимает с бедняка последний кафтан, из задней декорации вдруг является рука, которая берет взяточника за волосы и поднимает наверх... В этом месте занавес опускается, и зритель выходит из театра успокоенный...»

По мере того как назревала в стране революционная ситуация, тон «Современника» по отношению к либеральному обличительству становился все более резким. Вместе с тем революционно-демократическая критика подходила к комедиям этого направления, как мы увидим, дифференцированно; так, например, Добролюбов, нещадно высмеявший комедии Соллогуба и Львова, отдает должное достоинствам «Мишуры», хотя и ясно видит ограниченность идейно-эстетических позиций Потехина.

Однсактная пьеса Соллогуба «Чиновник», положившая начало «обличительному направлению», представляет собой типичную салонную комедию. Героиня комедии, молодая прелестная вдовушка, графиня ***, приезжает к себе в деревню, возбудив матримониальные надежды у окрестных помещиков, одному из которых она и собирается отдать руку, сердце и имение. Тут-то и появляется герой комедии, молодой чиновник Надимов, состоящий при особе губернатора, который прибыл для расследования жалобы, поданной на графиню соседом-сутягой. Надимов покоряет графиню своим бескорытием (он отказывается от предложенной ему взятки), красноречием и благородными убеждениями. Убеждения

же его состоят в том, что главное зло в России — это взяточничество, которое можно и должно искоренить, вытесняя нуждающихся и берущих из-за нужды взятки чиновников и заменяя их людьми обеспеченными из числа богатых дворян. «Оттого я определился на службу,— заявляет Надимов,— что я в ней не нуждаюсь, но что она во мне нуждается». По его мнению, «теперь каждый честный человек оттесняет собой взяточника; это главное».

«Чиновник» произвел при своем появлении весьма сильное впечатление. «Самое пустозвонство,— саркастически писал Добролюбов,— приняло тогда характер серьезно-обличительный. Пустейший из пустозвонов, г. Надимов смело кричал со сцены Александринского театра: «Крикнем на всю Русь, что пришла пора вырвать зло с корнем» — и публика приходила в неистовый восторг и рукоплескала г. Надимову...»¹⁹².

Пьеса Соллогуба, по словам Чернышевского, «возбудила живые споры и подала повод к появлению двух замечательных разборов»¹⁹³.

Один из них, принадлежавший перу известного критика Н. Ф. Павлова, был опубликован в 1856 году в двух номерах «Русского вестника», а в следующем году был переиздан весьма объемистой брошюрой. «Да неужели вы, господин Надимов, думаете,— вопрошал критик,— что в самом деле честных людей мало и что есть недостаток в образцах? О вас самих мы не станем говорить, ваш пример не только не полезен, но даже вреден. Про вас скажут: он не берет, да он богат, ему не нужно; он не берет, да и не за что дать, он ничего не смыслит. Следовательно, о вас нет речи, но есть примеры другие, есть люди, которые не знают, с чем завтра пойдут на рынок, чем истопят свою комнату, и между тем не берут. Их пример должен быть действительнее, отчего же не действует? Крикнуть на всю Россию, если Россия услышит крик,— нет цели более высокой, нет жребия более завидного!.. Да что вы так беспокоите себя? Ведь уже кричали, кричали до вас голоса более громозвучные, чем ваш нежный сопрано, кричал Капнист в «Ябде», Гоголь в «Ревизоре», а вековой дуб, глубоко пустивший корни, стоит с неопаленными листьями, весь зелен и полон жизни»¹⁹⁴. Статья Павлова, чрезвычайно высоко оцененная Чернышевским, Добролюбовым, Герценом и всеми передовыми деятелями литературы, не оставила камня на камне от «Чиновника», аргументированно разоблачив фальшь соллогубовских рецептов искоренения зла, показав, что взятки — отнюдь не причина, а лишь следствие зла, укоренившегося куда глубже, в самом общественном устройстве.

Другой разбор, о котором упоминает Чернышевский, был опубликован в самом «Современнике», в сопровождении следующего предисловия редакции: «Комедия графа Соллогуба, затронув один из самых живых современных вопросов, вызвала, между прочим, следующее суждение о ней специалиста,— суждение, с которым мы совершенно согласны и которое потому с удовольствием по-

мещаем здесь». Разбор этот был подписан псевдонимом Чиновник и имел подзаголовок: «Из записок чиновника». «Честно ли со стороны вашей, г. Надимов, спрашиваю я теперь вас самих,— возмущался автор статьи,— затесаться прямо на такое место, которого и значения-то вы не понимаете, а между тем гордитесь, что оттерли собою взяточника, не берете взятки, так неосторожно вам предлагаемых... Да и с чего берете вы, что вступлением своим на службу оттерли вы непременно уже взяточника?.. А может быть, иной молодой человек, один из тех, которые по закону обязаны по окончании курса наук прослужить три года в местах губернских, уж не три, а шесть и более лет потрудился честно, добросовестно, приобрел познания, которых у вас нет, и по справедливости надеялся занять то место, которое вам угодно было выхватить у него из-под носа?»¹⁹⁵

Подпись под статьей не была журнальной мистификацией. Автором ее был действительно чиновник Управы благочиния Н. М. Львов, один из тех, кого претензии Надимова задели за живое. Не ограничившись полемикой в журнале, Львов переносит вскоре спор с Соллогубом на сцену Александринского театра, написав комедию «Свет не без добрых людей», представляющую собой сценическое опровержение соллогубовского «Чиновника» с тех самых позиций, которые были изложены первоначально в статье.

Львов противопоставил в своей комедии состоятельному и преуспевающему бездельнику, коллежскому советнику Лисицкому (в нем без труда угадывалась пародия на соллогубовского Надимова), бедного, но благородного и усердного канцелярского чиновника Волкова, которого судьба довела до последней степени отчаяния, но — свет не без добрых людей — вознаградила за добродетели в финале комедии.

Разглагольствования Лисицкого почти буквально повторяют уже знакомую нам напыщенную фразеологию Надимова. Но в отличие от Соллогуба Львов не склонен восторгаться бескорыстием Лисицкого. «Он взятков-то не бери,— отзывается о своем барине камердинер Филипп,— на что ему оне? Ему тятенька кусок предоставил». Более того, Лисицкий в конце концов все же не смог устоять перед взяткой. Он совершает в комедии одну подлость за другой по отношению к добродетельному Волкову — фигуре крайне надуманной и ходульной, написанной по привычным канонам мелодрамы.

«Современник» трижды возвращался к оценке этой комедии: сперва в «Заметках о журналах» Чернышевского (1857, № 4), затем в отзыве Панаева на спектакль Александринского театра (1857, № 12) и, наконец, в рецензии Добролюбова на следующую комедию Львова — «Предубеждение» (1858, № 7).

Чернышевский подчеркивал, что «комедия г. Львова написана в том же духе, который стал входить в моду с тяжелой руки г. Щедрина. Нам нет надобности много говорить о своем полном сочувствии к этому прекрасному, дельному направлению, кото-

рое с восторгом принято всею публикою»¹⁹⁶. Панаев отмечал в своем отзыве на комедию, что, «не отличаясь ни особенною глубиною воззрения, ни особенными художественными достоинствами (если рассматривать ее с строгой точки зрения искусства), она обратила на себя внимание преимущественно своим содержанием и направлением — и только этим обязана своему сценическому успеху... Но как бы то ни было, мы радуемся успеху комедии г. Львова, — успеху, который, возрастал с каждым представлением»¹⁹⁷. Добролюбов, тоже признавая, правда не без иронии, что комедия Львова имела «блистательный успех на сцене Александринского театра», писал: «Чтобы показать, как несправедливы воззрения графа Соллогуба и какую ничтожную заслугу составляет бескорыстие в богатом человеке, г. Львов вывел в своей комедии бедного и притом крайне пошлого и глупого чиновника и этого несчастного заставил говорить громкие, растянутые, приторные фразы о добродетели и отказываться от взяток»¹⁹⁸.

Нельзя не заметить, что постепенно оценка комедии, первоначально благоприятная для автора, становилась все более и более жесткой. Объясняется это не только тем, что руководители «Современника» одно время возлагали известные надежды на Львова, которые тот не совсем оправдал в своей первой комедии и совсем не оправдал во второй. Главная причина, изменившая тон критики «Современника», состояла в том, что именно в это время происходит все более решительное идейное размежевание между революционными демократами и либералами.

Разумеется, Чернышевскому были с самого начала ясны слабости комедии Львова, и умалчивал он о них лишь из тактических соображений. «Мы надеемся на Львова, — писал он А. С. Зеленому в апреле 1857 года, то есть одновременно с цитировавшимся отзывом, — но комедия его в «Отечественных записках», Вы видели, слаба»¹⁹⁹. Не случайно Чернышевский ни словом не обмолвился в своем отзыве об идеально-добродетельном герое комедии Волкове, как раз и обнаруживавшем слабую сторону концепции драматурга, и сосредоточил все свое внимание на фигуре Лисицкого. «Это, — писал он, — Надимов, сведенный со своего пьедестала, показанный благосклонному зрителю в собственной своей коже, без прикрас, в которые рядится он собственным красноречием»²⁰⁰. Панаев тоже видит главную заслугу Львова в том, что он низвел Надимова с пьедестала, но уже не умалчивает о том, кого же драматург пытается возвести на пьедестал. «Желая сбить спесь с идеала графа Соллогуба в лице своего Лисицкого, — пишет критик, — г. Львов вместо него возвел на пьедестал бедного и скромного канцелярского чиновника Волкова. Но если идеал графа Соллогуба положительно смешон и жалок, то нельзя сказать, чтобы и идеал г. Львова был... удовлетворителен и удачен. В обоих идеалах нет жизни, нет плоти и крови...»²⁰¹. Добролюбов же останавливается только на фальшивой фигуре Волкова, увидев в нем «обед-

невшего Надимова»²⁰², и не находит в комедии никаких достоинств.

Столь жесткая позиция Добролюбова объясняется отчасти тем, что к тому времени, когда он давал свой отзыв о первой комедии Львова, на сцене уже была поставлена вторая его комедия, «Предубеждение, или Не место красит человека, человек — место», в которой драматург окончательно скомпрометировал свою положительную программу.

«Обедневшим Надимовым» называет Добролюбов и героя «Предубеждения», станowego пристава Фролова. В этой комедии Львов вывел идеального чиновника, который, несмотря на бедность, не только не берет взяток, но и видит в исправлении своей полицейской должности высокое служение обществу. «Теперь так много возбуждено вопросов, — заявляет он, — так много предпринято благодетельных мер, что грустно было бы знать, как все это может быть искажено какими-нибудь тупоумными исполнителями, людьми, которые во всем видят только одно: нельзя ли как-нибудь извлечь свою личную выгоду». Своим бескорыстием Фролов покоряет генеральскую дочку и рассеивает предубеждение самого генерала, склонного видеть в каждом мелком чиновнике взяточника. Сначала генерал отказывает Фролову, потом дает согласие на его брак с дочерью при условии, что тот переменит службу. Но Фролов непреклонен: «Нет, кто решился на общую пользу, тот должен быть готов на всякую жертву». В чем именно он видит общую пользу и свой долг, можно заключить из его признания: «Мне предписали, и я должен исполнить. Я только исполнитель того, что приказано». Заканчивается комедия, разумеется, к общему благополучию и прославлению честного станowego. Добролюбов, высмеивая это сочинение, предлагал дать комедии следующее заглавие: «Генеральская дочка и становой пристав, или Бескорыстная любовь к отечеству, вознагражденная выгодной партией»²⁰³.

На голову выше Соллогуба и Львова поднялся в своей комедии «Мишура» А. А. Потехин. Он показал, что взяточничество не только не единственное, но даже и не главное зло в мире чиновной бюрократии. Герой его комедии молодой и преуспевающий карьерист Пустозеров взяток не берет из принципа. «Высоко наслаждение чувствовать себя бескорыстным, — самодовольно заявляет он в самом начале комедии. — Для этого чувства я готов все перенести, готов умереть, но и существовать на 900 целковых в годы самой пылкой молодости... постановленному на вид у целой губернии, развитому и образованному человеку, видеть беспрестанно возможность обогатиться и отталкивать все соблазны с презрением — это не последний подвиг». Отказываясь от предложенной ему взятки, он восклицает: «Когда же наконец убедится этот дикий народ, что могут быть на Руси чиновники совершенно неподкупные?» Для Соллогуба или Львова этих фраз было бы достаточ-

но, чтобы герой мог претендовать на симпатии зрителей. Потехин же показывает Пустозерова человеком сухим, эгоистичным, равнодушным к делу, жестоким, способным на любую подлость ради карьеры. Привычка к лицемерию настолько вошла в его плоть и кровь, что он лицемерит даже наедине с самим собой. Так, оболотив дочь своего секретаря, он оправдывает себя в собственных глазах высокими побуждениями: «Жениться на ней? А карьера, а служба, а общественная польза, для которой живу...»

Пьесе Потехина повредил, однако, налет мелодраматизма, вообще свойственный манере этого драматурга. Совершенно в духе мелодрамы звучат, например, в финале пьесы слова обещанной Пустозеровым Дашеньки: «Пусть же мое проклятие преследует тебя всю жизнь, на каждом шагу!»

Потехин, по словам Добролюбова, посвятившего «Мишуре» обстоятельную рецензию в «Современнике», «воспитал в душе своей чувство желчной ненависти к тем гадостям, которые вывел в своей комедии, и подумал, что этого достаточно. Оттого комедия вышла горяча, благородна, резка, но превратилась в мелодраму... Что, если бы Пустозеров, не теряя всей своей гадости, был выставлен притом в комическом свете? Что, если бы вся пьеса, вместо сдержанно-озлобленного тона, введена была в тоне комическом? Какое бы великолепное произведение имели мы, и какой бы страшный удар был нанесен этим всем Пустозеровым, которые теперь не узнают себя в лице героя г. Потехина, имеющем действительно несколько пасквильный оттенок...»²⁰⁴

До такой высоты Потехин подняться не мог. Поэтому не его «Мишур», а «Доходное место» Островского революционно-демократическая критика противопоставила дидактическим комедиям Соллогуба и Львова. Добролюбов подчеркивал в статье «Темное царство», что Островский «без сомнения, сочувствовал тем прекрасным вещам, которые говорит Жадов; но в то же время он умел почувствовать, что заставить Жадова *делать* все эти прекрасные вещи — значило бы исказить настоящую русскую действительность. Здесь требование художественной правды остановило Островского от увлечения внешней тенденцией и помогло ему уклониться от дороги гг. Соллогуба и Львова. Пример этих бездарных фразеров показывает, что смастерить механическую куклку и назвать ее *честным чиновником* вовсе не трудно; но трудно вдохнуть в нее жизнь и заставить ее говорить и действовать по-человечески»²⁰⁵.

Дидактические комедии Соллогуба и Львова порождены либеральными иллюзиями переходного времени. Но, позволив затронуть со сцены, пусть поверхностно, некоторые животрепещущие вопросы, вызвав горячие споры в зрительном зале и на журнальных страницах, они способствовали росту общественного самосознания уже одним тем, что давали наглядный повод передовой критике разоблачить истинную цену пустозвонного либерального фразерства.

Если комедия 50-х годов, особенно комедия сатирическая, так или иначе продолжает вековую классическую традицию, обозначенную такими шедеврами, как «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор», то русская бытовая реалистическая драма, рождающаяся в это десятилетие, не имеет такой могучей опоры в истории отечественного театра. Создавая свою «Грозу», первую великую русскую реалистическую драму, Островский мог опираться лишь на свой собственный опыт: мы имеем в виду при этом не столько «Не так живи, как хочется», единственную его драму, предшествовавшую «Грозе», сколько ряд его пьес, названных самим автором комедиями, но тяготеющих куда больше к жанру драмы. Речь идет не только о «Бедной невесте» и «Воспитаннице», но в известном смысле также о комедиях «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». Не только горестная судьба бедной невесты Марьи Андреевны и бесправной воспитанницы Нади, но и драматическое положение, в которое поставлены бытом «темного царства» Дуня Русакова и Любовь Торцова, предвещают драму Катерины Кабановой. Добавим к этому, что и драма Жадова не перестает быть драмой оттого, что она включена в рамку комедии (в этом у автора «Доходного места» как раз был великий предшественник, автор «Горя от ума»).

Островский не был одинок в своих попытках создать народную драму на материале современной жизни.

Правда, в 50-х годах будет создана помимо пьес самого Островского лишь одна по-настоящему значительная народная драма — «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, написанная в том же году, что и «Гроза». Запрещенная цензурой к представлению, эта драма не смогла стать в рассматриваемый период фактом истории театра, она войдет в репертуар лишь в 60-х годах.

Среди тех драматургов, драмы которых заняли уже в 50-х годах заметное место на театральной афише рядом с пьесами Островского и творчество которых современная критика так или иначе соотносила с именем автора «Грозы», следует в первую очередь назвать А. А. Потехина²⁰⁶.

Алексей Антипович Потехин (1829—1908) начал свою литературную деятельность как прозаик, опубликовав в «Московском вестнике» очерки «Путь по Волге» и «Уездный городок Кинешма», в «Современнике» — «Забавы и удовольствия маленького городка», а в «Москвитянине» — роман «Крестьянка». Первая его пьеса, «Брат и сестра», напечатанная в «Москвитянине» в 1854 году, представляет собой отчасти инсценировку, но в большей мере драматизированное продолжение романа. В том же году в «Москвитянине» публикуется «драма из народного быта» «Суд людской — не божий», а в следующем в «Отечественных записках» появляется третья его народная драма, «Чужое добро впрок нейдет».

Пьеса «Брат и сестра» была запрещена к постановке цензурой и смогла увидеть свет ramпы только в 1865 году под новым названием «Шуба овечья — душа человечья». Театральное крещение Потехина состоялось через год с небольшим после появления на сцене первых пьес Островского: 29 апреля 1854 года драма «Суд людской — не божий» была показана в Александринском театре, 29 ноября того же года — в Малом. В Петербурге пьеса продержалась только один сезон, сойдя после шестого представления; в Москве последнее, одиннадцатое ее представление состоялось 6 декабря 1855 года. Дольше продержалась на сцене его драма «Чужое добро впрок нейдет». Поставленная в Александринском театре в бенефис Мартынова 16 декабря 1855 года, она выдержала за сезон двенадцать представлений, изредка появляясь на афише и в следующие годы. В репертуаре Мартынова роль Михайлы была одной из первых драматических ролей. На московской сцене эта драма появилась двумя годами позже, оставаясь в репертуаре вплоть до 1863 года и выдержав в общей сложности тринадцать представлений.

«Драмы из народного быта» создавались Потехиным в пору его близости к «молодой редакции» «Москвитянина» и не без воздействия ее неославянофильской идеологии. Задумав первую из этих драм, Потехин обращается 23 июня 1853 года с письмом к Островскому, который был для начинающего писателя «образцом и страшным судьей»: «Я благодарю бога, что попал в круг сотрудников «Москвитянина», что начинаю понимать их интересы, их стремления... Общество Ваше лучшая для меня школа: я чувствую, как взгляд мой на великое дело искусства развивается, благородится»²⁰⁷.

Современная критика обычно сближала имена Потехина и Островского, усматривая в потехинских драмах из народной жизни влияние автора «Не в свои сани не садись». «С легкой руки Островского, — отмечал Вольф в своей «Хронике петербургских театров», — явился второй народный драматург А. Потехин»²⁰⁸. Вместе с тем современники не могли не уловить существенной разницы между масштабами их таланта и глубиной изображения действительности этими двумя драматургами, почти одновременно обратившимися к народной жизни в поисках материала для своих драм. Так, например, Чернышевский причислил драму «Брат и сестра» к «карикатурным подражаниям» Островскому²⁰⁹. Шевченко, познакомившись с пьесой «Суд людской — не божий», 1 октября 1857 года дает ей в своем дневнике отзыв столь же лапидарный, сколь и нелестный: «Драма — дрянь с подробностями»²¹⁰. И даже А. Григорьев, разделявший, как известно, либерально-славянофильские иллюзии «молодой редакции» «Москвитянина», резко противопоставляет Потехина Островскому, упрекая его в том, что он «тип Русакова перевел в жанр, судьбу дочери в печальную мелодраму, общедоступное патетическое — в отвратительный вой кликуши», тип Петра Ильича «изуродовал в неумном мужике, три

акта пьянствующем и, наконец, в четвертом доходящем с пьяных глаз до уголовщины», «всех женщин Островского превратил в баб, баб-кликуш, баб-плакальщиц, баб-зазывальщиц»²¹¹. Столь резкая оценка первых пьес Потехина была дана критиком в 1860 году, в статье «После «Грозы» Островского». Но и еще раньше, в 1857 году, в письме к Е. Н. Эдельсону он отзывался об этом драматурге не менее критически: «Напиши, что за драму навалаял Потехин, хоть я, признаться, очень мало его драмам сочувствую, и он существует для того только, чтобы показать, как неблагопристойно утрировать то, что *в меру* берется гениальным чутьем Сашечки...»²¹² (то есть Островского).

Нет ничего удивительного в том, что драмы Потехина проигрывали при сравнении их с «пьесами жизни» Островского; однако было бы несправедливо видеть в них всего-навсего неудачное копирование тем, сюжетных мотивов и образов Островского. Первая его пьеса, «Брат и сестра», вообще не имеет точек соприкосновения с ранними произведениями Островского. В связи с драмой «Суд людской — не божий» можно говорить об известном влиянии на молодого драматурга только одной комедии Островского — «Не в свои сани не садись», ибо «Свои люди» и «Бедная невеста» никакого воздействия на эту драму не оказали, а «Бедность не порок» еще не была напечатана. Драма «Чужое добро впрок не идет» писалась одновременно с драмой Островского «Не так живи, как хочешь». В этом случае уместнее говорить о некоторых совпадениях, обусловленных сходством тогдашнего мировоззрения обоих молодых драматургов, чем о подражании одного другому.

Еще существеннее, что Потехин избрал для своих первых драм совсем другую сферу народной жизни, нежели Островский, сосредоточивший в эти годы свое внимание почти исключительно на купеческой среде. Потехин обратился к изображению крестьянства, первым дав возможность театру коснуться тем, которые еще раньше привлекли внимание поэзии и прозы (стихотворения Кольцова и Некрасова, рассказы Тургенева и Даля, повести Григоровича, Гребенки и самого Потехина). По сравнению с фальшивыми фигурами «пейзан», встречавшимися в некоторых пьесах Полевого и драматургов этого направления, по сравнению с карикатурно-анекдотическим изображением простого люда в водевилях типа «Филатки и Мирошки» драмы Потехина означали при всей их идейной ограниченности и художественной неполноценности несомненный шаг вперед.

Потехинские «драмы из народного быта» обходили стороной самые жгучие проблемы крестьянской жизни, связанные с крепостным игом. Добролюбов, вспоминая в одной из своих статей 1860 года, что «лет семь тому назад была большая мода на повести из простонародного быта», подчеркивал: «Как мужик с своей древней связан, кем управляется, какие повинности несет, чей он и как с барином, с управляющим, с окружным или исправником ведается, — это вы могли открыть в весьма редких случаях — имен-

но, когда попадался вам идеальный управляющий, как в «Крестьянке», или идеальный исправник, как в «Лешем», например...»²¹³.

Правда, в драме «Брат и сестра» Потехин изобразил зависимое положение героини от прихотей и произвола помещицы. Однако гувернантка Анна Ивановна — бывшая крестьянка, еще в детстве выкупленная из крепостной неволи сердобольным управляющим. В зависимости от помещицы она оказалась только потому, что забрала у нее вперед деньги за службу, понадобившиеся ей для того, чтобы выкупить из крепостного состояния своего брата Зосиму. Стоит ей вернуть долг (а брат готов ей помочь в этом) — и онавольна уйти от притеснительницы, которая неволит ее выйти замуж за недостойного и нелюбимого человека. Характерно, кстати, что намерение выкупить брата отнюдь не связывается в пьесе с тяготами крепостного состояния. «И под господской властью — жил я не тужил, не плакался», — заявляет сам Зосима. Выкупила же его сестра только потому, что он был «не в ладах с батюшкой своим родителем».

Дурной помещице Софье Павловне противопоставляется благородный помещик Радугин, который влюбляется в бывшую крестьянку и, чуждый сословных предрассудков, женится на ней в конце пьесы. «Русского мужика больно любишь», — растроганно говорит ему Зосима. Мораль пьесы выражена в финальной реплике того же Зосимы: «Господи, что как бы побольше было этих людей на белом свете!.. Вот барин, так барин!..» Это и дало право Чернышевскому утверждать в известной статье «Об искренности в критике», что «в основании драмы г. Потехина «Гувернантка» (то есть «Брат и сестра») лежит мысль фальшивая и аффектированная»²¹⁴.

В двух последних своих «драмах из народного быта» Потехин и вовсе не касается взаимоотношений крестьян с помещиками. (Строго говоря, только эти две пьесы и можно назвать «драмами из народного быта», ибо в «Брате и сестре» изображен бытовой уклад помещицкой среды.)

Сюжет драмы «Суд людской — не божий», как это установлено исследователями, навеян народными поверьями о силе родительского проклятия, широко распространенными, в частности, на родине писателя, в Костромской губернии («Проклятое дите», «Проклянная дочь» и другие)²¹⁵. Близость к фольклорным источникам сказалась и в стилистике драмы, в обилии песен, народных обрядов, пословиц, использованных в ней, в песенном складе монологов, в широком употреблении крестьянского просторечия и местного говора (например, «нече» вместо «нечего», «загони» вместо «загадай», «поседки» вместо «посиделки», «озёп» в значении «окрик» и т. д.).

Николай Спиридонович, «зажиточный крестьянин», как сказано о нем в перечне действующих лиц, проклял свою дочь Матрену, послушавшуюся родителя и полюбившую сироту Ивана, «пер-

вого озорника на всю деревню». Дочь, потрясенная отцовским проклятием, помешалась в разуме и убежала из дому; старик раскаивается, он готов благословить брак Матрены и Ивана, но уже поздно — ее нигде не могут найти. Он отправляется на богомолье «в Киев, к святым мощам», чтобы замолить грехи, Иван сопровождает его. Драма оканчивается нечаянной встречей всех троих на постоялом дворе. Матрена остается верна данному ею обету — отказаться от любимого и «служить господу да батюшке». Иван решает уйти в солдаты. Пьесу завершает реплика слушавшегося тут помещика Скрипунова: «Трогательная история! Именно наши крестьяне... Удивительный народ! С душой!»

Эта интонация умиленности окрашивает всю драму, пронизанную идеей смирения. «Гордость ведь это, други,— говорит раскаявшийся отец-самодур.— За то бог и наказал меня». «Гордыней человек превозносится,— обращается он к Ивану.— Покайся, дитяtko, смирись». (Эта же идея смирения, терпимости и всепрощения отчетливо являлась уже в драме «Брат и сестра». Знаменательны в этом смысле слова Зосимы: «Ворогу — и тому прости».)

Пьеса «Суд людской — не божий», написанная и поставленная во время Крымской войны, не чужда была и квазипатриотических мотивов. Бывалый отставной солдат Егор обстоятельно повествует о том, как его барин лихо управлялся с турками, а сам он враз трех французов одной кастрюлей одолел — «да так всех троих живьем и перебрал». Иван же, решившись идти в солдаты, так объявляет о своем решении: «Один у меня отец царь-батюшка, ему пойду служить, за него да за матушку Россию сложу свою голову победную».

Следующая драма, «Чужое добро впрок нейдет», ближе к реальным процессам, характерным для деревни того времени. Драматург показал в ней разложение патриархальной крестьянской семьи под влиянием вторгшихся в жизнь буржуазных отношений.

Глава зажиточной крестьянской семьи Степан, по словам заезжего купца, «в доме у себя настоящий патриарх». «Всякому российскому человеку, православному, велю поучиться у тебя. Вон каких молодцов-сыновей выкормил, а все у него в полном повиновении и послушании, никто из его воли родительской не выйдет, потому, нам добрый пример во всем подает». Но когда крепость этого патриархального семейства подвергается испытанию деньгами, оно не выдерживает этого испытания и распадается. Старший сын Михайло находит крупную сумму денег, оброненных проезжим купцом; отец отбирает их у него и только под угрозой скандала вынужден давать ему из этих денег на гульбу. «Бешеные деньги» вконец растлевают и без того слабохарактерного и склонного к загулу Михайлу, да и сам старик (что еще важнее) не в силах устоять перед свалившимся на него искушением неправедным богатством. Дело доходит до того, что сын покушается на жизнь отца, опамятававшись только в последнюю минуту. Как и в остальных драмах, мораль пьесы и здесь формулируется в фи-

нальной реплике: «Та только и жизнь,— признает раскаявшийся Михайло,— коли родительской заповеди слушаешь, да из родительской воли не выходишь, да своим трудом живешь, а не чужим». Автор, вслед за стариком Степаном уверен, что «все это от денег проклятых... как завелись в доме, так все и пошло». Но драматург не хочет видеть, что в самом укладе жизни кулацкой семьи возникли условия ее разложения, что «чужое добро» было лишь толчком, высвободившим подспудно таившуюся жажду к наживе.

«Чужое добро впрок нейдет» замыкает цикл народных драм Потехина. Почему же молодой драматург оставляет этот жанр в середине 50-х годов, то есть именно тогда, когда крестьянский вопрос выдвинулся самой историей на первое место среди проблем, волновавших общество? Почему он надолго уходит от этих тем и от этой среды, предпочтя драмам из народного быта обличительные комедии («Мишура», «Вакантное место», «Новейший ордул»), и возвращается к пьесам из крестьянской жизни лишь в 80-е годы, совсем в других исторических условиях («Около денег», «Хворая»)?

Косвенный ответ на эти вопросы мы найдем в уже цитированной статье Добролюбова: «Пряничные и кукольные фигуры мнимо-русских людей, произведенные по нужде тароватыми мастерами, тотчас же брошены и забыты, как только явилась возможность смелее заглядывать в другие сферы общества, более знакомые пишущему сословию и более близкие читающей публике. Пошли изображать чиновников, офицеров, откупщиков, помещиков»²¹⁶.

Для того чтобы сказать действительно новое слово о деревне, драматург должен был бы перейти от сочувственно-умиленного изображения крестьян к изображению их нестерпимого положения, к суду над крепостничеством. К этому либерал Потехин не был готов, он предпочел иные сферы жизни и иные проблемы.

И все же потехинские драмы из народного быта не прошли бесследно в истории русского театра и драматургии. Они дали возможность обнаружить драматическое дарование таким великим актерам на комические роли, как П. М. Садовский (Николай Спиридонович в драме «Суд людской — не божий») и А. Е. Мартынов (Михайло в драме «Чужое добро впрок нейдет»). Роль Матрены в «Суде людском» была одной из первых драматических ролей Л. П. Никулиной-Косицкой в современном русском репертуаре, подготовившей ее к созданию образа Катерины в «Грозе».

Некоторые сюжетные мотивы и характеры потехинских драм были впоследствии подхвачены и развиты в пьесах куда более крупных художников. Писемский, высоко ценивший «Чужое добро», несомненно, впитал в себя опыт этой драмы, работая над «Горькой судьбиной». Коллизия «Воспитанницы» Островского — зависимость бедной девушки от самовластной помещицы — была предвосхищена в «Брате и сестре» (воспитанницу Надю хотят насильно выдать замуж за нелюбимого, уездного приказного Негли-

гентова, во многом похожего на столь же ничтожного секретаря уездного суда Переконторова, за которого прочат гувернантку Анну Ивановну). Контрастное противопоставление двух начал, мрачного, страстного и светлого, благостного, воплощенных в образах двух братьев, Михайлы и Алексея («Чужое добро впрок нейдет»), будет повторено Островским в образах братьев Петра и Афона в драме «Грех да беда на кого не живет». Этот же мотив двух противоборствующих начал русского народного характера будет развит Л. Н. Толстым в гениальной драме «Власть тьмы».

Поучительными для современников были не только находки Потехина, но и его поражения. Он очень быстро исчерпал возможности им же открытого жанра, обнаружив ограниченность своего художественного метода, обусловленного узостью идейной позиции. Островский мог по потехинским драмам, карикатурно преувеличивавшим недостатки его собственных пьес славянофильского периода, наглядно судить, как далеко уводит художника от жизненной правды идеализация изживших себя патриархальных форм народной жизни. И Островский пошел по иному пути, по пути, который дал русскому театру «Грозу».



ГЛАВА ВТОРАЯ
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1

На протяжении 40-х и 50-х годов XIX века в принципах сценического искусства происходят существенные изменения. Сцена сближается с жизнью. Новая реалистическая драматургия формирует основы новой актерской школы.

Происходит перелом в общественном сознании, формируется новый тип героя, складываются новые, реалистические формы сценического искусства. Уже не герой-одиночка, совершающий подвиг во имя романтической мечты, находится в центре внимания общества. Проблемы социальной обусловленности героя, воплощения народного характера, выражения психологической сложности душевного мира человека, воссоздания правды реальных жизненных отношений составляют главную заботу искусства. Отходит на второй план трагическое начало в искусстве, меняются формы комедийной игры. Театр развивается по пути типизации явлений жизни, по пути сочетания в искусстве актера трагического и комического элементов. Гуманистическая демократическая тенденция эпохи воплощается в образах маленького человека, реального современного героя, страдающего и обездоленного, проявляется в критике социальных отношений, в сатирической характеристике современных нравов.

Развитие реализма в театре идет по различным репертуарным каналам. В прежние романтические принципы трактовки шекспировского репертуара и трагедий Шиллера вносятся поправки, свидетельствующие об углублении реализма в актерском искусстве. Элементы реалистической обрисовки появляются и в исполнении исторической мелодрамы, несмотря на ее чуждость принципам жизненной правды. Но основное движение к реализму идет через современный русский репертуар, через развитие гоголевских принципов сатирической комедии, путем введения на сцену «физиологии жизни» — бытовых сценок, характерных типов, ярко раскрываемых в комедиях и водевилях, — через углубление характеров и бытописание нравов, через исполнение психологической драмы,

высшим выражением которой является драматургия Тургенева, наконец, через сценическое воплощение «пьес жизни» Островского.

Процесс сближения театра с действительностью, с жизнью современного общества неизбежно вел к реализму актерского исполнения. Актеры, как правило, начинали свой путь в разнообразном водевильном репертуаре. Они выступали в водевиле чисто развлекательном и в водевиле, откликавшемся на злободневные проблемы жизни русского общества; в раннем, классическом водевиле, с устойчивыми формальными элементами музыкально-драматического жанра, и в водевиле позднем, теряющем связь с музыкой, идущем на сближение с бытовой комедией. Для эволюции актерского искусства в 40-е годы главное значение имеет этот последний тип водевиля, ибо в нем прежде всего проявлялось влияние идей «натуральной школы». Утверждение на сцене демократических героев и критика привилегированных сословий, социальная острота характеристики современных нравов и быта, выдвигание на первый план русской обыденной жизни и типов, внимание к правде характера делают лучшие из этих пьес важной частью репертуара актеров, тяготеющих к реализму. В исполнении водевилей проявляется разнообразие художественной манеры отдельных актеров, представляющих различные этапы развития театра и различные творческие школы.

Гоголевская драматургия и высказывания писателя о задачах и существе театрального искусства имели решающее значение в эволюции сценического реализма; на их основе формировалась новая школа актерского исполнения, определялись принципы творчества актера.

В комедийном репертуаре актерское исполнение шло по линии преодоления водевильной традиции с ее увлечением внешними эффектами к овладению сложным и целостным характером героя, к раскрытию жизненной правды, утверждению сатирической, социально-критической тенденции.

В качестве примера наметившейся на рубеже 40—50-х годов эволюции в актерском искусстве можно привести исполнение роли Хлестакова в Малом театре. Если Д. Т. Ленский, как и Н. О. Дюр в Петербурге, играл его в 1836 году в откровенно водевильном плапе, а у Самарина (1838) лицо, манеры и тон, по мнению Белинского, были слишком умны и благородны для Хлестакова, то Шумский в 1850 году создает уже более усложненный психологический рисунок этого образа. Исполнение Шумского было одобрено Гоголем. Сценическая эволюция трактовки «Женитьбы» также шла от водевильной традиции к новому пониманию природы гоголевского комизма.

Драматургия Тургенева, принеся на сцену многогранные реальные типы современного общества, внимание к душевным переживаниям, потребовала дальнейшего углубления реализма в актерском искусстве, тонкой психологической передачи едва уловимых нюансов душевной жизни. Образ маленького человека с

большой и чуткой душой, «тургеневские» женщины с их утонченным внутренним миром находят великолепных исполнителей среди актеров Малого и Александринского театров.

В 50-е годы ведущее место в театре постепенно начинает занимать драматургия Островского, которая явилась новым этапом в жизни русской сцены. Пьесы Островского потребовали от актеров естественной, правдивой манеры игры, постижения своеобразия жизненно достоверных характеров, проникновения во внутренний мир героя, слияния с ним. Его пьесы диктовали внимание к внешнему облику человека, к бытовым деталям, побуждая актеров обращаться к наблюдению окружающего мира, к поискам в самой жизни конкретных выразительных черт для обрисовки своих героев. Одной из важнейших задач актера становится точная передача особенностей речи каждого персонажа, интонационного склада, социально-речевого стиля, запечатлевшего отличительные черты бытового уклада различных общественных групп.

Труппы столичных театров и в исследуемый период продолжали формироваться по принципу заполнения установленных неизменных амплуа. Первые и вторые драматические любовники, трагики, злодеи, резонеры, благородные отцы, характерные персонажи, светские люди, простаки, комики-буфф, драматические героини, благородные матери, инженерю, комические старухи и некоторые другие амплуа составляли обязательный канон при подборе труппы. Актеры с годами меняли амплуа, становясь из первых любовников благородными отцами, из инженерю — светскими дамами. Амплуа служило ориентиром при распределении ролей, но вместе с тем связывало и драматургов и самих актеров, ведя к известной условности и повторяемости характеристик героев и приемов сценического исполнения. В этом сказывалась ограниченность системы амплуа, вступающей в противоречие с новыми задачами реалистического раскрытия объективной картины жизни во всей ее неповторимости и своеобразии. Однако в условиях, когда актеру приходилось исполнять бесчисленное множество новых ролей в еженедельных премьерах, амплуа играло и некоторую положительную роль, помогая все же сохранять известный уровень актерского мастерства.

Многообразие актерских дарований в обеих столичных труппах, разнообразие подходов к работе над ролью и ее исполнению, широкое и свободное использование всевозможных сценических приемов, сосуществующих в различных спектаклях, — все это имело большое значение, позволяя актерам играть разнохарактерный репертуар, в который одновременно входили водевили и мелодрамы, оперетты и трагедии, зарубежные классические комедии и бытовые русские пьесы. Удачи ожидали театр, когда правильно распределялись роли, когда крупнейшие актеры (в сущности, они были и режиссерами) добивались верного общего тона исполнения, настраиваясь на который играли и остальные участники спектакля. Это чаще происходило в тех случаях, когда в пьесе было огра-

ниченное число действующих лиц, ибо из-за отсутствия режиссера-постановщика массовые сцены, как правило, были невыразительными. При неверном распределении ролей, при обычной спешке в подготовке новых постановок нередко отсутствовал единый тон, и тогда спектакли рассыпались, представляя собой хаос разностильных актерских приемов; актеры широко использовали ремесленные навыки и штампы, допуская утрировку и фарсовость игры, манерность и сентиментальность.

В 50-е годы, в период, когда на сцену приходит драматургия Островского, состав столичных драматических трупп существенно не меняется, формирование нового метода актерского искусства идет в основном актерскими силами, для которых 40-е годы были периодом вызревания реалистической системы игры, получившей затем более благоприятные условия развития.

2

Московская драматическая труппа в 40-е годы включала актеров различных традиций и поколений. Во главе ее стоял М. С. Щепкин, признанный художественный авторитет, воспитатель молодежи, фактический режиссер многих спектаклей. В эти годы на сцене театра продолжают выступать трагик П. С. Мочалов, комик-буфф В. И. Живокини, М. Д. Львова-Синецкая, занимавшая первые роли в драме и комедии, комические старухи Е. М. Кавалерова и А. Т. Сабурова, актеры на комические и характерные роли Н. М. Никифоров, П. Г. Степанов, Ф. С. Потанчиков, Ф. П. Усачев. Их значение в жизни театра продолжает сохраняться, но в эту пору начинает заявлять о себе целая плеяда молодых актеров, рождается новая труппа, которая, развивая и усиливая реалистические тенденции в актерской игре, сформируется к 50-м годам в сильный и цельный творческий коллектив.

Еще в конце 30-х годов в Малом театре появляется ряд начинающих актеров, которые после первых сценических шагов в водевилях и мелодрамах становятся ведущей силой в освоении реалистического репертуара. Это И. В. Самарин, принятый на роли драматических любовников, С. В. Шумский, игравший первоначально «роли с переодеванием» и роли молодых повес, П. М. Садовский — актер на первые комические роли. В 40-е годы труппа значительно пополняется новыми актерами. На роли трагедийного плана переводится из Петербурга Л. Л. Леонидов. Поступает в театр К. Н. Полтавцев, тяготевший к старым, рутинным приемам мелодраматической игры и потому не имевший успеха в реалистическом репертуаре. Зачисляются в труппу актеры на драматические роли — И. М. Немчинов и В. А. Дмитревский, второй драматический любовник — Н. И. Черкасов, копирующий некоторые приемы игры Самарина, замечательный комик-простак С. В. Васильев, А. А. Рассказов, часто дублирующий Васильева, но не равный ему по силе таланта.

Во второй половине 40-х годов происходит значительное пополнение и женского состава труппы. В театр приходят актрисы на амплуа пижону В. В. и Е. В. Бороздины, комическая старуха С. П. Акимова, на первые роли в драме, комедии и водевиле — Е. Н. Васильева, на драматические роли — Н. М. Медведева, Н. В. Рыкалова, Л. П. Косицкая.

Именно на этих актеров прежде всего и легла задача утверждения на сцене драматургии «гоголевского направления», либерально-обличительных пьес и «пьес жизни» Островского. Этот процесс шел различно в актерских группах, связанных с той или иной линией репертуара, но основное направление было единым.

Эта эволюция сказалась также и на манере исполнения трагического и мелодраматического репертуара. Преодолеваются старые формы трагедийного искусства, связанные, как правило, с канонами классицизма или принципами романтизма, рождается новое понимание трагического, которое проявилось в пушкинских образах Щепкина, в лучших ролях Косицкой. Героический пафос, трагический подъем, максимализм страстей отступают перед задачей психологической разработки характера (это прослеживается в творчестве первого петербургского трагика Каратыгина); на смену романтической напряженности чувств приходит сентиментальная чувствительность (что свойственно Леонидову, Полтавцеву, в какой-то мере — Самарину).

Время наложило свой отпечаток и на последний период творчества Павла Степановича Мочалова, умершего в 1848 году. Это были трудные для великого трагика годы. Искусство Мочалова, актера лирико-субъективного склада, актера, зависящего от вдохновения, от совпадения роли с его личными данными, шло уже во многом вразрез с наметившимися основными тенденциями актерского творчества. Естественно, что его успехи в эти годы были связаны прежде всего с выступлениями в старом репертуаре, редкие новые работы актера, как правило, не представляли особого интереса, кроме, может быть, роли графа д'Обервиля в мелодраме О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери «Графиня Клара д'Обервиль» (1847). Мочалов играл человека, горячо любящего жену, на которую падает подозрение в отравлении мужа медленно действующим ядом. Эта новая французская пьеса, написанная для Фредерика-Леметра, представляла широкие возможности для изображения нравственной борьбы, происходящей в душе героя, чья страстная любовь к жене приводит его к решению объявить, что он сам, добровольно принимал яд. «Последняя сцена, — вспоминал современник, — отличалась поразительной красотой. Умиравший муж хочет спасти жену; он, старый и разбитый, едва доходит до письменного столика и садится, чтобы написать письмо, в котором принимает вину отравления на себя. На столике стоит зеркало, за спиной у него его родственник наливает ему лекарство. Д'Обервиль собирается писать и с минуту сидит в задумчивости, как бы собираясь с мыслями. Глаза его случайно падают на зеркало, и он видит,

как родственник подливает яд. Трудно передать весь трагизм этой минуты. Мочалов поднимался во весь рост с необычайною, почти сверхъестественною силою, в руках его судорожно замерло все... Он высоко над головою поднимает руки и мгновенно поворачивается к убийце. Глаза их встречаются. Надо было бы видеть этот взгляд! Убийца роняет стакан и спасается бегством. Крик, вырвавшийся из груди Мочалова, был поразителен»¹.

Несомненно, игра Мочалова продолжала волновать зрителей и в эти годы, о чем говорит и восторженное восприятие ролей его прежнего репертуара. Но нельзя не отметить, что значение Мочалова в театральнo-общественной жизни эпохи сильно падает. И тому было две причины: субъективная, связанная с противоречиями личности актера, и объективная, свидетельствовавшая о конце «мочаловской темы» и мочаловского романтического героя, о появлении новых идей и героев, которые были чужды Мочалову и которым он был чужд. Переплетаясь, обе эти причины и дали повод для оценки последнего периода творчества Мочалова Белинским, находившим, что Мочалов «давно уже шел назад, вместо того чтобы идти вперед»². Щепкин, последовательный приверженец реалистических тенденций, актер, чуждый романтизму, но одновременно предостерегающий своих учеников от натурализма и жанризма, с горечью отозвался на смерть Мочалова, говоря о его «могучем таланте», о «потрясающих душу звуках» и «восторженных мгновениях» истинного творчества, которые прорывались сквозь «нелепые формы» его искусства³. Мочалов как веяние эпохи, выразитель дум своего времени был уже в прошлом.

В амплу трагика выступал в этот период Леонид Львович Леонидов (1821—1889)⁴. По окончании Театрального училища по классу П. А. Каратыгина он был определен в Александринский театр, где в 1839—1843 годы исполнял роли молодых людей и любовников. Белинский часто иронически отзывается об игре Леонидова, видя в нем лишь слабого подражателя Каратыгина. В 1843—1853 годах Леонидов играет в Москве в трагическом репертуаре и часто выступает в ролях Мочалова. Именно в эти годы происходит творческое формирование актера. Леонидов играет в «Разбойниках» (Франц Моор, 1846), в романтических драмах Полевого (Неизвестный — «Параша Сибирячка», 1848; Ермак — «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь», 1848), в современных мелодрамах.

Театральная критика находила, что в отдельных ролях его манера и дикция чересчур напыщенны, жестикуляция чрезмерна, но что у него есть неподдельный жар и чувство. Иногда игре Леонидова недоставало цельности актерских выразительных средств. А. Григорьев, находя убедительным пластический образ его героя в переводной драме «Морской волк» (1850), писал о резком, «диком» голосе актера, о форсированных интонациях: «Так же был хорош он, пластически и только пластически, во втором акте, когда является с поседелою от горя головою, дряхлым прежде вре-

мени стариком, отыскивающим свою Ариолину, — но зачем он пел жалобно свою тираду, а не говорил ее просто? Зачем звучали опять его речи несносным, заученным тоном?»⁵ Видимо, мастерство создания пластического образа, воспринятое Леонидовым от Каратыгина, было ближе принципам реализма 40-х годов, чем во многом устаревшая система его певучей дикции и форсированных интонаций.

В 1850 году, впервые после смерти Мочалова, Леонидов выступает в роли Гамлета. Его Гамлет был погружен в меланхолию; сознание собственного бессилия, подавленность овладевали им в тот момент, когда он приходил к мысли о необходимости мести. Он был «тих, прост, недоверчив», он не горячился и не становился на ходули героя-мстителя. «Всю сцену с Клавдием, когда он застал его молящимся, — отмечал рецензент, — Леонидов прочитал шепотом, но страшен и жалок был этот плач бессильного и оскорбленного принца. В сцене представления комедии Леонидов не кричал, не бесновался — он застонал и чуть не зарыдал, убедившись в горькой истине. В сцене с матерью он был нежно любящий сын, позволивший себе забыться только на одну минуту, при воспоминании об оскорблении другого, не менее нежного чувства — любви к отцу»⁶.

Исполнение Леонидова имело большой успех. Такое понимание образа Гамлета, резко отличное от романтического, бунтующего героя Мочалова, становится в 50-е годы распространенным. Аналогичный подход к образу датского принца мы видим и у Самарина в Малом театре, и у Максимова на петербургской сцене. Страдающий от несовершенства мира, не уверенный в своем праве мстить, меланхоличный и бессильный при столкновении со злом и несправедливостью — таков был Гамлет Леонидова. Трагедия теряла при этом свои прежние величественные очертания, из нее уходили страстность, напряженность чувств, бунтарские порывы, их заменяли сентиментальность, чувствительность, расслабленность. Это диктовало и иные средства сценической выразительности.

С 1854 года Леонидов переводится в Петербург, сменив скончавшегося Каратыгина, чей репертуар почти полностью переходит к нему (Велизарий, Ляпунов, Гюг Бидерман, Кин, Людовик XI, Ермак и другие). На его исполнении этих ролей сильно заметен отпечаток внешне воспринятой каратыгинской манеры. Так, играя Ломоносова в пьесе Полевого (1857), Леонидов произносил текст нараспев, растягивал фразы. В мелодраме «Герцогиня де Шеврез» (1859) в роли герцога актер прибегал преимущественно к внешним средствам — к картинным позам, эффектным жестам, сильно форсировал звук.

В шекспировском репертуаре, который Леонидов настойчиво внедряет, он добивается большой естественности, уделяя внимание тонким душевным движениям, раскрытию эмоционального мира своих героев. В его трактовке Отелло (1858) критика отме-

чала влияние Олдриджа, гастролировавшего в России в эти годы. Исполнение Леонидова отличалось экспрессией, силой и стремительностью чувств. Однако приемы, которыми пользуется актер, противоречили реалистической природе шекспировского характера, мешали найти убедительную форму для верно понятого образа. В те же годы Леонидов играет Макбета (1861) в первой постановке трагедии на русской сцене, возобновляет в свой бенефис «Фальстафа» (1861) в переделке Шаховского.

На перекрестке мочаловской традиции и sentimentalной школы 50-х годов находилось творчество Корнелия Николаевича Полтавцева (1823—1865). Исполняя мочаловский репертуар, он пытался подражать великому трагику, но не в утверждении его трагического пафоса, передовой общественной темы, а заимствуя чисто внешние, формальные элементы. По окончании Театрального училища (1842) Полтавцев был зачислен в московскую французскую труппу на выходные роли, играл небольшие роли в русских спектаклях, а в 1845—1850 годах, получив длительный отпуск, выступал на провинциальных сценах, занимая амплуа героя в трагедии и драме. Впервые выйдя на сцену Малого театра в августе 1850 года в роли Ляпунова в пьесе Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», Полтавцев исполняет затем Гамлета, Гюга Бидермана, Кина, графа д'Обервиля, Жоржа Жермани, Нино, которые прежде были вершинами на творческом пути Мочалова.

Полтавцев умел внешне впечатляюще передавать эмоциональные состояния своих героев; в его звучном голосе были и сила и нежность, его темперамент позволял выразить накал страсти, порывы отчаяния и гнева. Но это был актер неровный, полагающийся больше на вдохновение, приверженный к эффектам, мало занимающийся обдумыванием ролей и их отделкой. Нередко в своей игре он скатывался к дешевой sentimentalности, приторной певучести тона, прибегал к неуместным патетическим выкрикам, неоправданной бурной жестикуляции. Именно все эти обстоятельства мешали Полтавцеву иметь подлинный успех в шекспировских трагедиях. Достигая порой трагического пафоса, эмоциональной яркости, он оказывался бессильным создать цельный, продуманный в деталях образ. В его Гамлете (1850) была слабо выявлена философская линия роли, в Отелло (1851) за ярким изображением темы ревности терялась цельность трагического характера и глубина чувств. Играя в свой бенефис Кориолана (1855) в примитивной обработке шекспировской пьесы, он, естественно, не смог охватить всей сложности характера шекспировского героя.

Основу репертуара Полтавцева составляли широко шедшие в это время мелодрамы. В современных русских бытовых пьесах ему приходилось выступать реже и, как правило, без особого успеха. Бытовые краски не были свойственны его дарованию. Так, играя Петра в драме Островского «Не так живи, как хочется»

(1854), Полтавцев довольно живо и убедительно намечал психологическую основу образа, но не смог овладеть ни внешней, ни внутренней характерностью своего героя из купеческого сословия и все время сбивался на привычные мелодраматические штампы. В пьесе Н. А. Потехина «Дока на доку нашел» (1861) Полтавцев, стремясь передать бытовую окраску роли купца, прибегал к утрированным жестам и интонациям, играл нарочито напыщенно.

Наиболее полно дарование Полтавцева раскрылось в современном французском репертуаре, заполнившем сцену Малого театра. Именно этот репертуар оказался близок свойственной актеру манере патетического трагизма, несколько напыщенного, с налетом сентиментальности. В числе самых прославленных ролей в этом ряду можно назвать Дон Сезара де Базана («Испанский дворянин», 1856), промотавшегося, опустившегося гранда, но честного и самоотверженного защитника слабых и гонимых, или мрачного, ожесточенного жизнью Делормеля («Детский доктор», 1857).

Иван Васильевич Самарин (1817—1885), один из лучших учеников Щепкина, был принят в Малый театр в 1837 году, сразу по окончании Театрального училища, на роли первых любовников. Обладая красивой внешностью, сценическим темпераментом, мелодичным, хотя и довольно слабым голосом, он вскоре становится ведущим актером в драматическом и трагическом репертуаре. В противоположность Мочалову он покорила «поэзией слабости», создавая образ чувствительного любовника, а не пылкого и страстного героя. Это был лирический актер, подлинно трагедийный размах чувств был ему чужд. В его игре ощущался налет сентиментальности, даже некоторой приторности, излишней мягкости. Актер большого трудолюбия, работоспособный и умный, он тщательно продумывал и отделявал свои роли. Искренность и сценическая непосредственность придавали зачастую убедительность и достоверность его героям. Правда, в 40—50-е годы Самарин в основном выступал в мелодраматическом репертуаре, что неизбежно накладывало отпечаток на характер его искусства, на развитие его дарования.

Играя своих изящных и благородных, но весьма однообразных и одномерных героев, Самарин, по мнению критика Д. В. Коропчевского, «не преображался в исполняемое им лицо. Он прекрасно передавал печность, страдание, радость, оскорбленное чувство и проч., но делал это, до известной степени, безлично, как сделал бы хороший чтец, которому помогала бы иллюзия костюма и обстановки»⁷. Так, играя немного сироту Жоржа («Энгуильский немой», 1848), он показал много «души, чувства, изучения, глубокого знания человеческого сердца»⁸, особенно в сцене, когда Жорж хочет бежать, сознавая безнадежность и безответность своей любви. В других же сценах артист сбивался на аффектацию, ложную патетику, форсировал голос, и внешнее выражение чувств не все-

гда было адекватно внутреннему состоянию его героя. В драме «Серафима Лафайль» (1849) везде, где сколько-нибудь позволял драматургический материал, Самарин наполнял ходульную роль Гарана задушевым чувством. В сцене свидания с матерью, например, он издавал «искренний вопль радости», который «подготовили в нем и отчаяние долгой разлуки, и боязливая надежда все-таки увидеть и обнять дряхлую старуху мать»⁹. Там же, где пьеса развивалась вопреки всякой логике и здравому смыслу, он вынужденно переходил на крик, ложную патетику, которые были призваны подменить отсутствующую здесь глубину и силу чувства.

А. Григорьев, нередко упрекавший Самарина за сентиментальность, с удовлетворением отмечал его удачу в роли Валериана в пьесе «Мачеха и падчерица» (1849). «Еще приятнее для меня,— писал он,— отдать, наконец, полную справедливость артисту, которому, из уважения к нему, я позволяю себе беспрестанные замечания... Самарин в роли Валериана во втором акте пьесы был таков, каким его давно уже не видели. Как-то не верилось, что это был тот самый Самарин, который жалобно поет в ролях первого любовника. Откуда эта энергия, этот плач, эти вопли, эти минуты совершенно мочаловские? Что-то неотразимо увлекающее, что-то даже лихорадочное было в его игре; глубоко прочувствованно и художественно передано было каждое слово; увлекаясь сам, он всех увлекал за собою — и полное торжество его напомнило даже торжество покойного гения нашей драмы»¹⁰.

В течение многих лет Самарин не мог избавиться от налета сентиментальности, который нередко портил его исполнение. Рецензии о нем пестрят такими фразами: он «пересластил до приторности», лишил огня и вдохновенного пыла роль Фердинанда («Коварство и любовь», 1846), был «слишком сладок и сентиментален» в разговоре с обесчещенной сестрой¹¹ («Бедная Мария, или Брат и сестра», 1849).

Несомненно, талант Самарина нерасчетливо растрачивался в дешевых мелодраматических поделках. Такой репертуар приучал актера к внешней экзальтации, препятствовал созданию сложных, полнокровных характеров, тормозил естественное развитие его большого дарования.

Не много могли ему дать в творческом отношении и роли в современных французских пьесах, где он преимущественно играл честных, душевно чистых и гуманных героев. Вместе с тем в этих ролях проявились свойственные артисту изящество и виртуозность в изображении эмоциональных психологических оттенков в душевном состоянии его героев. В роли Дон Сезара де Базана (1856) ему удалось уловить сочетание беспечности, легкомыслия и благородства, широты души, серьезности и иронии. В пьесе «Детский доктор» (1857) его Лемонье был идеально честным, страдающим, благородным; изящные, пластичные жесты, вибрирующий в драматические моменты голос, выразительная, подвиж-

ная мимика актера помогали уловить всю сложную гамму чувств героя.

Стремление к простоте и правдивости, искренность и эмоциональная заразительность, которые прорывались в отдельных работах Самарина в мелодраматическом репертуаре, наиболее полно проявлялись, когда он получал в свое распоряжение доброкачественный литературный материал. Правда, и в таких случаях сказывались иногда рецидивы манеры, наработанной в ходульных ролях. Так, сентиментально-мелодраматический надрыв превалировал в его Арбенине (1862), заглушая философскую линию лермонтовской трагедии; холодная патетика преобладала и в образе маркиза Позы («Дон Карлос», 1859).

Действительный успех принесло ему выступление в сатирической комедии «Честь и деньги» (1858), где Самарин создал убедительный образ молодого буржуа, превыше всего ставящего свою честь. В обличительной пьесе В. П. Салькова «Снявши голову по волосам не плачут» (1857) он психологически достоверно раскрыл процесс деградации своего героя — из пылкого, искреннего юноши, верящего в добро и справедливость, он превращался в корыстного, бездушного чиновника.

Тяга к простоте и естественности выявилась и в его исполнении Гамлета (1854), которого он пытался представить не только психологически, но и исторически достоверным. Порывая с романтической традицией, Самарин дал в Гамлете слабого и бессильного человека, неспособного к борьбе со злом мира. Когда он вплотную сталкивается со злодейством и предательством, когда он видит несоответствие реального мира своим идеалам, в его душе происходит психологический слом, и он погружается в пессимизм и безысходное отчаяние. Такой Гамлет, конечно, был лишен трагической силы и глубины характера.

Хотя наибольшего расцвета искусство Самарина, актёра-реалиста щепкинской школы, достигнет позднее, но уже в исследуемый период во всех его взлетах и падениях четко прослеживается основная тенденция, которая неуклонно вела его к постижению и воплощению реалистического характера.

3

Совершенно по-разному складывается в эти годы творческая биография ветеранов московской сцены, актеров преимущественно водевильного и комедийного репертуара — В. И. Живокини и М. С. Щепкина.

Василий Игнатьевич Живокини (1805—1874), чье искусство сформировалось на водевильной традиции 20-х годов с ее отчетливо выраженной тенденцией к легкой развлекательности, перенес эту традицию в 40-е годы. Яркая буффонность игры, импровизационность, искренность и непосредственность, умение непринужденно выйти из роли и вступить в свободный, доверительный кон-

такт с публикой делали искусство Живокини очень привлекательным для самого разнообразного зрителя. Он всегда и прежде всего оставался самим собой в различных ситуациях пьесы. «Весь комизм г. Живокини,— писал А. Григорьев,— заключается в его личной натуре, в ему свойственных жестах и интонациях, которые были бы в высшей степени неестественны у всякого другого и естественны у него. Стоит только всмотреться попристальнее, чем возбуждает г. Живокини смех,— и вы должны будете признаться, что хохочете над странною, особенною походкою, над особенными, никому не свойственными жестами, над особенным же и также никому не свойственным произношением слов»¹². Актер захватывал зрителя темпераментом, безудержной веселостью, радостным ощущением жизни, вызывая смех и своей живой, выразительной мимикой и своеобразными растянутыми интонациями. Он часто прибегал к всевозможным трюкам, сыпал остротами, подчас неуместными и грубыми, но всегда создавал вокруг себя атмосферу заразительного веселья, вызывающую ответную реакцию зрительного зала.

Один из очевидцев водевильного спектакля 1850 года писал, что Живокини «морил со смеху», играя повесу, который собирается жениться на богатой невесте, а волочится за гризеткой. Он посыпал лицо мукой, чтобы невеста не узнала его, застав у гризетки; затем, засунув в рот пробку, говорил, что у него флюс; гризетка незаметно отрезала фалду фрака, чтобы впоследствии уличить его в обмане. «В отчаянии он начинает бить голову об стену — стена проваливается, и голова его очутилась в комнате невесты, перед которою на коленях стоит молодой человек. Он в пролом протягивает руку сопернику и женится на гризетке»¹³.

И в 50-е годы игра Живокини не претерпела каких-либо изменений. Наряду с водевилями он участвовал иногда в мелодрамах, но и здесь прибегал к своим излюбленным трюкам, не заботясь о их соответствии стилю и жанру пьесы.

В новом русском бытовом репертуаре, в пьесах Островского, где от исполнителя требовалось создание не маски, а полнокровного индивидуализированного образа, его столь привычные и обаятельные для зрителя приемы не могли уже помочь ему добиться успеха. Однозначная маска не могла превратиться в живое лицо конкретного, социально обусловленного характера. В Рисположенском («Свои люди — сочтемся!», 1861) он увидел не подячего — пройдоху и неудачника, а лишь балагура и потешника, отвлеченно-комический персонаж. Испытанные приемы внешней выразительности (кривобокость, неуклюжесть походки, тон речи, манеры) здесь не могли дать нужного эффекта. Впрочем, иногда и в русском современном репертуаре к нему приходил успех. Играя в «Омуте» (1861) отставного исправника и сосредоточивая внимание на нравственной и физической нечистоплотности своего героя, он создал впечатляющий образ опустившегося человека, с хриплым, тягучим голосом, отталкивающим внешним обликом.

Проверенные приемы построения образа путем подчеркивания какого-либо одного свойства натуры изображаемого лица, буффонная, утрированная манера исполнения в 50-е годы, когда с особой силой утверждаются принципы сценического реализма, отбрасывали искусство Живокини с магистральной линии развития искусства.

Живокини представлял собой яркую и самобытную традицию буффонного комизма, но традицию, которой уже в 40-е годы противостоит реалистический опыт создания социального характера, воплощенный на московской сцене прежде всего в искусстве Михаила Семеновича Щепкина (1788—1863).

Развитие искусства Щепкина в 40-е годы было тесно связано с формированием «натуральной школы». Щепкинское искусство, углублявшееся в обстановке общения с передовой русской интеллигенцией, на почве широкого знания русской жизни в свою очередь влияло на развитие и утверждение в театре принципов критического реализма. Именно в 40-е годы Щепкин формулирует целый ряд теоретических положений об актерском искусстве. Он пишет о необходимости полного перевоплощения актера в изображаемое лицо, о необходимости отрешиться от своей личности и жить чувствами героя, проникая в тайники человеческого сердца. Щепкин требовал от актера глубины постижения человека во всем многообразии отношения его социальных связей с обществом и средой. Сценические детали, средства художественной выразительности были важны для него не как самоцель, а поскольку они выражали сущность образа, раскрывали содержание жизни и поведения человека.

Щепкин, однако, превосходно сознавал возникавшее противоречие между своими суждениями о развитии драматического искусства и личной сценической практикой. В письме к Гоголю в 1847 году, сообщая ему о своем давнем желании ознакомиться с зарубежным театром, чтобы в «Записках» «изложить свой взгляд на искусство драматическое вообще», он попутно замечает: «...после сорокалетних трудов я уже не могу переделать себя, у меня не хватает сил: все сценические недостатки вросли в меня глубоко, их не вырвешь уже, не повредив целого; итак, практику оставим донашиваться, как она есть»¹⁴.

Просветительский характер искусства Щепкина, «толкующий комизм» (выражение А. Григорьева) и четкая тенденциозность придавали идейную определенность его творчеству, но одновременно вносили в исполнение черты преднамеренного отношения актера к своему герою. Говоря о реализме Щепкина, нельзя забывать его требований «просветленности» в показе действительности и страстей, очищения их от случайного и грубого, выделения в них поэтически обобщенного начала в соответствии с художественной тенденцией автора. Все его гениальное искусство своими корнями уходило в сценическую культуру уже отходящего прошлого, в его понимание простоты и естественности. Именно с

этой оговоркой нужно трактовать известные слова Герцена о Щепкине, что он «первым стал нетеатрален на театре».

В 40-е годы Щепкин продолжает играть в «Москале-чаривнике», где им был создан живой, ярко национальный характер казака Чупруна, в драматическом водевиле «Матрос», в водевиле «Хлопотун, или Дело мастера боится», в переводном водевиле «Два купца и два отца», постоянно включая их в репертуар своих гастролей. Эти водевили были важны для Щепкина, ибо давали ему материал и для создания национальных бытовых характеров и для изображения драматических переживаний героев. В то же время он очень редко выступает в новых водевильных ролях. Его творческие интересы и успехи связаны с иным репертуаром.

Если комедийный талант Щепкина смог ярко раскрыться в водевилях, в мольеровском и гоголевском репертуаре, то воссоздание характера простого человека, очерченного в разнообразии и единстве его драматических и комедийных элементов, наиболее полно он смог утвердить в драматургии Тургенева. Именно здесь, в созданных им образах маленьких людей с их чистой душой, чувством своего человеческого достоинства и нравственной стойкостью, наиболее явственно прозвучали демократические, гуманистические мотивы творчества Щепкина. Среди щепкинских ролей в пьесах Тургенева надо прежде всего назвать Мошкина в «Холостяке», которого он впервые сыграл на гастролях в Петербурге в 1849 году. В этом образе незатейливого на первый взгляд человека, странного, порой смешного, Щепкин получил возможность утвердить свою гуманистическую тему, за комедийной внешностью героя выявить его скрытую глубокую душевную драму. Тургенев писал, что здесь артист «был великолепен, полон правды, вдохновения и чуткости»¹⁵. В том же духе играет Щепкин и мелкого уездного чиновника Ступендьева в «Провинциалке» (1851).

В роли Кузовкина («Нахлебник», 1862) Щепкин сосредоточивает внимание на раскрытии сложного психологического мира этого забитого и униженного существа, пробуждении в нем человеческого достоинства. Обличительный, антикрепостнический характер трагического конфликта пьесы был превосходно выражен артистом, свыше десяти лет боровшимся с цензурой за право ее постановки на сцене. Критика писала о «сильно прочувствованной» игре Щепкина, глубине драматизма, искренности и правдивости в передаче чувств его героя.

Особого совершенства и художественной законченности достигает Щепкин в пушкинском Бароне («Скупой рыцарь», 1853). Благодаря столь прославленной «огненности» его темперамента пьеса, от которой «нельзя было ожидать особенного драматического эффекта», получила «самое невероятное, самое полное, самое блистательное значение на сцене»¹⁶. С огромной внутренней наполненностью и трагической силой он передавал исступленность страстного чувства Барона к его сокровищам и страх перед расточительностью сына. В этом создании актера была исчерпы-

вающе достигнута та «истина страстей, правдоподобие чувствований», о которых мечтал поэт.

В комедийном репертуаре Щепкина 50-х годов выделяется роль помещика Муромского в «Свадьбе Кречинского» (1855), в которой актер легко и выразительно передал наивное простодушие и простосердечную доверчивость провинциального помещика, мягко и неназойливо оттенив его человеческие слабости и ограниченность.

К началу 60-х годов Щепкин — художник-гражданин, учитель молодежи — был беспорным творческим авторитетом, актером, сумевшим утвердить в театре принципы реалистической драматургии Гоголя, Тургенева, Сухово-Кобылина, хотя его собственные творческие принципы к этому времени уже не вполне соответствуют требованиям нового этапа развития театра, нашедшего выражение главным образом в драматургии Островского. Правда, Щепкин пробует свои силы в его пьесах, стремясь найти самостоятельную сценическую трактовку образов в соответствии с просветительскими, моралистическими тенденциями своего искусства. Недовольный исполнением Садовским роли Любима Торцова, он предлагает свое понимание, сначала проверив свою трактовку на летних гастроях в Нижнем Новгороде, а затем и на сцене Малого театра (1855). Щепкин выделял в Любиме Торцове благородство и доброту, развивая свою тему маленького человека, загубленного обстоятельствами жизни, человека трудной и тяжелой судьбы. Характерна и одна из последних ролей Щепкина — Большой в комедии «Свои люди — сочтемся!» (1861). Щепкин бывал суров в обличении отрицательных героев, но здесь он не сумел подвергнуть уничтожающему разоблачению самодура, грубого и тупого деспота, играя, скорее, дрянненького и добродушного старичка, хотя и способного на подлость, но временами чувствительного и трогательного. Кроме того, Щепкин не смог передать специфический для Островского бытовой колорит, черты и манеры, интонации и язык московского купечества.

Новое слово в развитии сценического реализма, связанное с «пьесами жизни» Островского, суждено было сказать на сцене Малого театра не Щепкину, а Садовскому.

4

До поступления в Малый театр Пров Михайлович Садовский (1818—1872)¹⁷ лет шесть работал в провинциальных труппах. Он зачисляется в театр в 1839 году на комические роли молодых и стариков в драмах, комедиях и водевилях.

Первые шаги Садовского в Малом театре связаны с исполнением ролей простаков в водевилях. И хотя жанр водевиля был чужд природе дарования актера, его пониманию задач искусства, все же и в нем проявилось своеобразие его исполнительской манеры. В. С. Межевич писал в 1843 году, что Садовский ни в чем

не подражает Щепкину и Живокини, не копирует их; в каждой его роли «видно творчество, создание, что-то свое»¹⁸. Водевильный персонаж-маску Садовский стремился превратить в живое лицо, привнося в каждую роль свое знание быта, свои жизненные наблюдения. Отвергая буффонные приемы и нарочито утрированную манеру игры, он стремится к естественности и простоте. М. П. Погодин уже в середине второго сезона работы Садовского в Москве призывал зрителей обратить на него внимание, уверяя, что он вскоре станет знаменитостью, ибо «живость, простота, ловкость у него такие, какие встречаются редко. Натуры бездна. Показывается сердечная теплота»¹⁹.

О своеобразии комизма Садовского свидетельствует его исполнение роли Черноусова в водевиле «Гаврило Михайлович Бударажин, или Сват-прокурат, услужить очень рад». Рецензент «Пантеона» писал, что его комизм «чрезвычайно эффектный, без малейшей вычурности, натяжки или фарса. Невозможно сыграть роль натуральнее Садовского. Он, кажется, молчит, говорит несколько слов, и то недвижно, почти про себя, без малейшего жеста, а публика хохочет»²⁰. Как законченные типы, раскрытые в богатстве их индивидуальной характеристики, он играл и помещика-крепостника Чухлымова, который хочет отдать в солдаты крестьянина, подстрелившего в его парке зайца («Барская спесь и Анютины глазки»), и отставного пехотного офицера Петухова («Что имеем, не храним, потерявши плачем»). Этот последний был глупцом и волокитей с оттенком сентиментальности, трусом, возомнившим себя храбрцом, меланхоличным влюбленным, важничающим и смешным, распеваящим романсы под гитару и говорящим нежности, прищуривая и закатывая при этом глаза. «Нет никакой возможности смотреть без смеха, — писал Панаев, — на этого господина в военном сюртуке, с усиками, которые он беспрестанно поправляет, с огромным хохлом наперед и с длинными волосами назад, расшаркивающегося, делающего глазки, говорящего с какою-то необыкновенною сладостью и мягкостью, корчащего молодца и при первой угрозе пятящегося назад и говорящего своим сладким голосом: «Ну, полноте... К чему... Что за шутки?» И, наконец, исчезающего в дверях»²¹. Не прибегая к фарсам, столь обычным при исполнении подобных ролей, он создавал достоверный и убедительный образ.

Своеобразие дарования Садовского, его принципы создания реалистического характера, значительно более развернутого и определенного, утвердятся в серьезном комедийном репертуаре, в пьесах Гоголя, Мольера, в русской реалистической драматургии 50-х годов.

Сам Щепкин отзывался о Садовском как о гоголевском актере. И действительно, Садовский отвечал важному требованию Гоголя: приняв главную заботу героя, «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»²². Ставя в центр своего внимания постижение характера в его «главной заботе», тем более комичной, чем она более мелка и пуста, Садовский создал колоритные образы отставного офицера Анучкина в «Женитьбе» и мошенника Замухрышкина в «Игроках». А. А. Стахович был восхищен тем, как Садовский смог в роли Замухрышкина «схватить и перенести на подмостки чуть ли не несколькими словами, движениями, мимикой *вполне* живое лицо, знакомое и мне из провинциального чиновничьего мира, воплотить его характер, его самого целиком в коротком явлении и фигурой, и голосом, каждым жестом»²³.

Журнал «Современник», называя Садовского замечательным артистом, писал, что он «по дарованию принадлежит к тем лучшим комикам, которые умеют выказать комическое в искусной игре, чуждой всех тех недостойных уловок, к каким прибегают иногда за недостатком дарования или из ложного понятия о комическом. Игра Садовского чрезвычайно проста и натуральна, но вместе с тем до такой степени верна характеру того лица, которое он представляет, что это лицо оживает перед зрителями со всеми своими особенностями и комизмом, какой только может из него извлечь искусный артист. Поэтому Садовский наиболее хорош в ролях характерных и требующих верного и отчетливого их понимания»²⁴.

Общий замысел роли всегда поражал у Садовского цельностью и жизненностью; глубокий анализ психического склада героя дополнялся мастерски отделанной внешней формой, конкретной бытовой характерностью, бесконечным разнообразием в подробностях. Искусство Садовского, лишенное резких порывов, было мягким и цельным.

В роли Осипа («Ревизор», 1845) Садовский поражал отрешением от своей личности и полной поглощенностью каждым моментом сценического действия, даже когда безмолвно присутствовал на сцене. Более того, А. Григорьев утверждал, что, «когда на сцене Осип, все живет пред вами, и без него как-то пусто, и верится даже, что он и за сценой, и тогда, когда его нет пред вашими глазами, так же живет и действует». Подводя итог его исполнению, А. Григорьев писал, что игра Садовского — это «совершенно спокойное, правдивое до совершенства воспроизведение личности со всеми тончайшими психологическими чертами и во всей соответствующей этим чертам внешности»²⁵.

В 1858 году Садовский сменил в новой постановке «Ревизора» Щепкина в роли городничего. Он играл городничего серьезным, вначале рассудительным и деловым человеком, в котором не угадывался плут; это был строгий начальник, обращавшийся с подчиненными без какой-либо фамильярности. Его не слишком волновал предстоящий приезд ревизора, хотя несколько смущало его инкогнито. Но с момента, когда ему сообщают, что ревизор уже две недели как в городе, он лишался разума и превращался в человека, которым движут одни лишь инстинктивные силы самосохранения, «у него и руки пляшут, и голос охрип от страха, и лицо как-то осу-

нулось, побледнело, вытянулось»²⁶. По отзывам критики, он был особенно хорош в сцене с чиновниками, пришедшими поздравлять его: «Сколько глупой и грубой гордости было заметно в этих надменных поклонах, небрежных рукопожатиях и отрывистых ответах городничего, который вдруг вообразил себя значительной особой»²⁷. Трактовка Садовского не нашла, однако, полной поддержки у современников, хотя критика единодушно отмечала, что многие сцены он проводил превосходно.

Во многом успеху Садовского в гоголевском репертуаре способствовало его блистательное владение своеобразием языка гоголевских персонажей. Через индивидуально окрашенную, простую и естественно льющуюся речь Садовский впервые на русской сцене достигал такого мастерства раскрытия внутреннего мира человека. Щепкин, по словам самого артиста, еще «далеко не вполне» владевший языком гоголевских героев, утверждал в то же время, что есть актер, который «чуть ли не совсем постиг тайну *гоголевского* языка», и говорил, что он в этом отношении «не перестает постоянно удивляться Садовскому»²⁸.

Мастерство сценического перевоплощения, цепкая наблюдательность, глубокое знание человеческой психологии позволяли Садовскому создавать самостоятельные художественные образы и в тех случаях, когда драматургия не предоставляла для этого достаточно творческого материала. Так, в комедии И. Анца «Богатая старушка и родственники ее» (1850) он играл человека подобострастного и лукавого, со смиренной физиономией произносящего ханжеские нравственные сентенции, унижающегося в надежде на наследство и раздраженного и страшного при полной потере этой надежды.

Но в попытке обращения к трагедийному репертуару Садовский в эти годы терпит поражение. Играя короля Лира (1851), он был прост, не прибегал к ложным эффектам, но у него не было глубины чувства, подлинного пафоса, трагического накала. Критика неизменно отмечала в таких случаях вялость и сухость исполнения.

Обращение к драматургии Островского, Сухово-Кобылина, Тургенева позволило актеру воплотить галерею значительных образов, еще более развить и расширить границы своего творчества. Панаев писал, что Садовский, этот актер-психолог, воссоздает «живое типическое лицо, которое как будто знакомо вам, с которым как будто когда-то, где-то вы встречались в жизни», лицо, которое «в высшей степени верно действительности, потому что оно сильно прочувствовано, потому что оно вышло из серьезного изучения и глубокого проникновения в народный характер»²⁹. В искусстве Садовского не было односторонности обнаженно-обличительного, сатирического подхода. Как и Островский, он ставил перед собой задачу объективного воплощения народного характера, своеобразие бытового облика героя, действующего в конкретной социальной среде. Продуманность внутреннего замысла роли, выпуклость

характерных бытовых деталей, понимание психологического строя образа, придающие осязаемую форму единому художественному целому, отличали его исполнение. Своеобразное речеведение, нахождение особой мелодики речи, рельефно передающие мысль автора, скупой и выразительный жест — все это было впечатляющими приемами, раскрывающими душевные переживания, страсть и волнения героя. Главное достоинство актера, писал критик, — «это необыкновенное спокойствие и простота, с какими он представляет изображаемые им типы; у него все выходит естественно, действительно, — тут исчезает и сцена и актер — перед зрителем одна действительность»³⁰.

Садовский выступает в подавляющем большинстве пьес Островского, включенных тогда в репертуар. С большой душевной теплотой он показывает Русакова («Не в свои сани не садись», 1853), вслед за автором несколько идеализируя в славянофильском духе патриархальные черты этого добродетельного купца. «В каждом слове Русакова, — писал современник, — в каждом жесте, в каждом взгляде просвечивает его кроткая, любящая душа, простой здравый смысл русского человека и инстинкт прямой и честной натуры, сейчас чувствующей зло и ложь». Даже в сцене гнева у него «просвечивает милость», ибо актер «понял, что такой мягкосердечный человек, как Русаков, должен удерживать себя и в самом гнев»³¹.

В его Любиме Торцове («Бедность не порок», 1854) за шутовским обликом горького пьяницы скрывался человек добрый, благородный и прямодушный. Садовский был задушевен и трогателен в этой роли. «При удивительной гримировке, — писал В. И. Родиславский, — в нем виден был пьяница, паясничеством выманывающий копейку, чтоб выпить косушку, и вместе с тем виден и человек, когда-то живший хорошо и сохранивший в себе еще много человеческого, хотя ухватки его и речь отзываются тем паясничаньем, к которому он привык на морозе. И удивительно к этому лицу шел тот трагический тон, который он приобрел, смотря, хотя и пьяный, на московской сцене трагедии... И этим-то тоном он передавал свой рассказ, свою исповедь Мите, и в этой передаче удивительно соединялись и усвоенный им напускной трагический тон, и паяснические выходы, и глубокое задушевное чувство»³².

Особое место в творчестве Садовского занимают сатирические образы купцов-самодуров в пьесах Островского. Он играет грубого и дикого торгаша Тита Титыча Брускова («В чужом пиру похмелье», 1856), в топки разработанной мимической сцене показывая в финале, что и этот самодур начинает задумываться, пораженный нравственной силой честных бедняков. Живой сатирический тип современного купца, деспота, лицемера и стяжателя, готового на любую подлость ради обогащения, создавал Садовский в роли Пузатова («Картина семейного счастья», 1857). Как олицетворение темного и дикого купеческого мира должен быть отмечен и его жизненно достоверный, грубый и лютый Дикой («Гроза», 1859),

презирающий всех и держащий в трепете целый город. Глубокое понимание характера героя в его развитии обнаруживал Садовский при исполнении Подхалюзина («Свои люди — сочтемся!», 1861). Проницательный приказчик, подобострастный, себе на уме, он превращался в последнем акте в щегольски одетого негоцианта, самодовольного, непоколебимо холодного и жестокого. Садовский как бы возвращал обезображенному цензурой финалу пьесы его первоначальный смысл: его Подхалюзин следует за квартальным вовсе не как пойманный мошенник, напротив, он очень любезно приглашает того выпить и закусить. На этой недвусмысленной мимической сцене и опускался занавес. Садовский давал понять, что его героя пшало не смущала угроза Сибири, он житейски опытен и понимает, что с деньгами легко выпутаться из любой неприятности. Ярко исполнял Садовский и роль Беневоленского («Бедная невеста», 1853). «Какую необыкновенную, чисто чиновничью департаментскую важность сумел он придать себе от головы до ног! — писал Баженов. — Как ловко фигурировал он перед Марьей Андреевной! С каким лукавством, слушая игру ее и кивая в такт головой, в то же время украдкой поглядывал он на принесенную закуску, пил и повторял! Как шло к Беневоленскому, желающему казаться ловким, это поджиманье коленки и постукивание ногой! Да невозможно и перечесть всех тонкостей исполнения г. Садовского. Вот комизм самой чистой, самой дорогой пробы!»³³

Галерея комедийных персонажей создается Садовским и в современных пьесах других русских драматургов. Играя бездомного шулера Расплюева («Свадьба Кречинского», 1855), Садовский создал образ деклассированного человека, неудачника, выбитого жизнью из колеи. Совершенно измятый сюртук, изломанный цилиндр, синяк под глазом, кровоподтеки — таков был облик его Расплюева, вызвавший неодобрительное замечание автора, что актер играет «хама, пропойцу, а не прогоревшего помещика». Вместе с тем критика отмечала, что Садовский сумел «как-то особенно удачно... оттенить в этом негодяе сохранившиеся в нем простодушие и наивность, он как-то особенно счастливо умел подобрать человеческие тоны для выражения в нем этих последних качеств»³⁴. При первом своем появлении Садовский с уморительной миной долго стоял, как остолбеневший, вызывая хохот всего театра. Очень выразительно передавал актер замешательство Расплюева, когда расспросы Муромского об имени ставят его в тупик. Не зная, что отвечать, он «глядит на него в недоумении, мешая ложкой чай или оставившая ложку по дороге ко рту»³⁵. По утверждению современников, его игра вызывала восторженный прием. «Садовский в Расплюеве — прелесть! — писал композитор А. Серов. — *Высокий актер*. Я его больше и больше люблю с каждым разом»³⁶.

Наряду с ролями комедийного и сатирического плана, преобладавшими в его репертуаре, Садовский изредка играет и роли драматические. Среди них критика выделяла роль однодворца Кузовки («Однодворец» П. Д. Боборыкина, 1861), в которой актер

давал образ бедного, но независимого, доброго и мягкого человека, возмущающегося несправедливостью жизни. «Ведь это, — писал один из критиков, — загнанный, забитый, натерпевшийся всяких унижений человек. Может быть, когда-то и он негодовал более энергично, но жизнь уходила его, и от прежней злобы осталась только ирония. А ирония была в игре Садовского. Иной бы на его месте, пожалуй, и не пожалел бы горла в последней сцене и угодил бы, чего доброго, многим»³⁷.

Развивая традиции щепкинского реализма, Садовский стремился через внутреннее постижение роли идти к полному перевоплощению. «Иголочки нельзя подпустить под эту маску, — писал А. Григорьев об игре Садовского, — того и гляди, коснешься живого тела, так срослась маска с телом»³⁸. М. Н. Ермолова вспоминала, что Садовский, «стараясь всегда осветить всякую игранную им роль изнутри, вдыхал правду жизни в создаваемые им образы»³⁹. Исполнение Садовского поражало современников прежде всего целостностью представляемых им типов, их определенностью, выпуклостью. Сравнивая Садовского с Сальвини, А. П. Ленский писал, что «они подходили к изображаемым характерам не окольными путями, а прямо, не мудрствуя лукаво, а потому и образы, созданные ими, выходили так полны, так ярки и вместе с тем так просты. Никогда ни одной лишней подробности, которая заслоняла бы общий рисунок характера»⁴⁰. Скупые внешние детали были важны лишь постольку, поскольку они выражали внутреннее содержание целостного образа.

5

Среди актеров, на которых держался комедийный репертуар Малого театра, кроме уже перечисленных, следует назвать С. Васильева и Шумского, а также молодого актера более скромного дарования — Рассказова, к которому перешли некоторые роли этих мастеров.

Сергей Васильевич Васильев (1827—1862)⁴¹ заканчивает Театральное училище и зачисляется в Малый театр в 1844 году, в 1845 году он практикуется на сценах провинции, а с 1846 года становится одним из ведущих актеров Малого театра на ампула простаков.

Васильев дебютировал в опере-водевиле Ленского «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию» (1844) в роли Рутли, внося в ее исполнение сердечность и искренность чувств. Режиссер С. П. Соловьев вспоминал, что у артиста в этой роли «в каждом слове была слышна и правда и истинное чувство, все было просто, естественно, и во всем кипела жизнь. Роль Рутли чисто комическая, в ней на каждом шагу встречаются положения, соблазняющие на фарс; но у него в продолжение всей роли не было и малейшего намека на что-либо подобное, что свидетельствовало о его природном изящном вкусе»⁴².

Среди других ролей водевильного репертуара критика выделяла его трусоватого солдата Наца, обеспокоенного легкомыслием своей возлюбленной («Дезертир»): «С первого выхода его видно было что-то комическое в словах его, в выговоре, в телодвижениях, и притом ни одного фарса»⁴³. Был отмечен и его простоватый деревенский пастух Жано Бижу — юноша с любящей душой и робким нравом («Любовное зелье»). Васильев «был до последней степени наивен и прост». Играя здесь вполне банальную роль фата, он «подумал о характере посерьезнее, переменял и костюм, и тон, и манеры — и вышло точно живое, типическое, понятное лицо»⁴⁴.

А. Григорьев, высоко ставя исполнение Васильевым роли подмастерья ювелира Пышо («Маскарад в летнем клубе», 1850), писал о высшей степени его наивности и простоты, о том, что «нельзя было удержаться от смеха, когда, с вялою и сонною физиономиею, пел он сентиментально:

С тех пор, как я увидел Клару,
Я перестал курить сигару...

На его лице было «смирненное благоговение и почти идиотская простота», «напряженное внимание», когда фатоватый парижский щеголь обучал его искусству волочиться⁴⁵.

«Если вы в печальном расположении духа,— писал один из зрителей, восторженно оценивавший исполнение Васильева,— я могу прописать вам несомненный рецепт для исцеления, если только в этот день играет г. Васильев,— подите в театр и посмотрите на него. Вы не можете представить себе «пирамидальное» соединение добродушия, естественности, наивности и неисчерпаемого комизма, которым по справедливости может гордиться этот молодой артист. Я не знаю подобного ему актера на ампуа жокриссов* и простаков. Одно появление его на сцене производит в театре взрыв хохота, не умолкающего почти ни на минуту, пока он перед зрителями. Это нес plus ultra** комизма. Тут перед вами не актер, а лицо живое, типическое, знакомое, с которым будто бы где-то встречался»⁴⁶.

Естественность и добродушная наивность, непринужденная веселость, выразительная мимика, большое мастерство перевоплощения отличали его исполнение ранних водевильных ролей. Играя в основном репертуар Живокини, Васильев в начале своего творческого пути прибегал к шаржу и утрировке, в чем критика иногда и упрекала молодого актера. С годами в его искусстве все более прорываются драматизм, задушевность, все более явственно начинает звучать гуманистическая тема.

В водевиле «Заколдованный принц», например, Васильев играл сапожника Ганса, по воле прихотливой интриги пьесы превращенного в принца, а затем возвращенного в свое первоначаль-

* Персонаж старинных фарсов, бесхитростный простака (франц.).

** Крайний предел (лат.).

ное положение. «В третьем акте,— вспоминал режиссер Малого театра Черневский,— когда он вел сцену с матерью, на него было жалко смотреть, и публика смеялась сквозь слезы. Столько в нем было горечи, отчаяния и любви к матери. В этой сцене он заставлял зрителя в одно время и плакать и смеяться»⁴⁷. Именно большой человечностью своего искусства он во многом сближается с основной направленностью творчества Мартынова.

В 50-е годы С. Васильев все чаще выступает в пьесах Гоголя, Фонвизина, Островского, которые предоставляют ему возможность создавать глубокие, психологически убедительные и жизненно достоверные характеры. Как и Садовский, требовательно относясь к своему искусству, Васильев избегал примитивной обличительности, отказывался от поверхностного обыгрывания комических ситуаций, не искал легкого успеха у зрителей.

Крупнейшей удачей актера в ряду его комедийных образов был Хлестаков («Ревизор», 1858). Васильев «придавал Хлестакову много простодушного увлечения и искренней наивности. Он играл его очень молодым, легко отдающимся всякому впечатлению и, как скоро оно вполне овладеет им, не знающим уже никакого удержу. Всего более он выдвигал крайнее легкомыслие Хлестакова, заставляющее его беспечально переносить затруднительное положение, в котором он очутился без денег в незнакомом городе, и так же беззаботно принять на себя навязанную ему обстоятельствами опасную роль чиновника, приехавшего из Петербурга для ревизии. Убедившись, что его действительно считают ревизором, он все больше и больше входит в эту роль и уже ничем не ограничивает свою разыгравшуюся фантазию»⁴⁸. Васильев стремился внутренне постичь характер Хлестакова, исходя из органического понимания природы комического, вне водевильных приемов и традиций.

Васильев выступает во многих пьесах Островского, который видел в нем своего ученика, «самого желанного исполнителя, одного из тех исполнителей, которые редко выпадают на долю драматических писателей и о которых они мечтают, как о счастье»⁴⁹. С подкупающей искренностью Васильев играл прямодушного, бесхитростного, благородного Бородкина («Не в свои сани не садись», 1853). Колоритные краски нашел он для обрисовки характера Андрея Брускова («В чужом пиру похмелье», 1856), с горечью осознающего невежество и заскорузлую тупость окружающей среды, но неспособного бороться с ними, покоряющегося отцу из-за своего внутреннего бессилия. Милашина («Бедная невеста», 1853) он показывал «человеком со страшным затаенным самолюбием и вместе с тем с душою мелкой и завистливою. Он видит и вполне сознает, что он не хуже, если не лучше других, окружающих эту бедную невесту, Марью Андреевну, а между тем эти другие берут над ним перевес». Актер превосходно передавал «драму мелкой душонки... не становя ее при этом нисколько на ходули, а во всей ее комической простоте и форме»⁵⁰. Среди

комедийных образов Васильева интерес представлял и Балзаминов («Праздничный сон — до обеда», 1857).

Но действительного творческого взлета в репертуаре Островского он достиг в Тихоне в «Грозе» (1859), впервые поставленной в бенефис артиста. Васильеву удалось создать выразительный по языку и манере, глубоко драматический образ забитого, обезличенного человека, в душе которого теплятся и мысль и чувство. Деспотизм матери погубил в нем душевные порывы, он жалок и лишь в разгуле и пьянстве видит для себя проявление свободы. Он ничего не понимал в метаниях и муках своей жены, его не беспокоили ее страхи. Но с развитием трагической ситуации пьесы образ Васильева насыщался драматизмом. Его Тихон жалел и ободрял Катерину в минуты ее раскаяния, душевно сочувствовал ей и потрясал глубиной страдания в финале, бросая слова осуждения темному царству, миру насилия и деспотизма. «На него страшно было смотреть, — писал Коропчевский, — когда он, переживая смертельную муку, вырывался из рук матери. Не столько словами, сколько жестами, мимикой, он и боролся с матерью, и умолял ее отпустить его. Последний крик его: «Маменька! вы ее погубили!» — был ужасен; он потрясал и потом долго преследовал зрителя»⁵¹.

Васильев оставил сцену из-за болезни в 1861 году, в расцвете своего огромного дарования.

Если для творческого метода Садовского были характерны полнота и целостность в раскрытии образа, непрерывность его жизни на сцене, ровность исполнения и глубокий внутренний драматизм, а Васильев играл скорее на порывах, самозабвенно отдаваясь вдохновению, то Шумскому был присущ иной подход к роли: при общей цельности замысла большое внимание он отдавал внешней характерности, разрабатывая рисунок роли до мельчайших подробностей.

Сергей Васильевич Шумский (1820—1878)⁵² в первый период работы в Малом театре, с момента окончания Театрального училища в 1841 году и вплоть до 1847 года, когда он уехал в Одессу для сценической практики, играл преимущественно в водевилях. В основном он исполнял роли фатов, которые являлись непременимыми персонажами любого водевиля. Уже в этот период определился характер дарования и актерский метод Шумского, сближавшие его в известной мере с петербургским актером Самойловым, с традициями современного французского театра — с искусством Буффе и Фредерика-Леметра.

Ученик Щепкина, он разделял его принцип сочетания комического и драматического в роли, требование жизненной характерности, осмысленности всех действий актера на сцене. Но у Шумского ум, наблюдательность, анализ и осмысление роли господствовали над вдохновением, над стихией творчества; его внимание прежде всего сосредоточивалось на внешней типизации, на достижении жизненной достоверности. Каждое движение, жест, звук,

грим продумывались им и были верны натуре до мельчайших подробностей. Анализируя характер героя, Шумский искал ему яркую и точную, театрально-выразительную форму, усиливающую и выделяющую наблюдаемые в жизни черты. Ему удалось постичь социальную сущность героя, раскрыть внутреннее движение его характера. Актер, обладавший даром тонкого юмора и иронии, он был в то же время лишен сердечной теплоты и страстности, для него были затруднительны сцены, требующие патетики и эмоционального напряжения либо наивности и простодушия.

Перед зрителями проходила галерея превосходно сыгранных им фатов. Вот, например, писарь в конторе нотариуса Леонард («Маскарад в летнем клубе») — великолепный тип парижского щеголя. «Все в нем, — писал А. Григорьев, — от цвета и покроя платья до шляпы, неестественно надвинутой набок, от движений, отзывавшихся необузданною страстью к канкану, до презрительной улыбки с высоты величия — все дышало истинным фатством дурного тона и самодовольством героя Шомьеры... Это не русский моншер Коломны или франт Замоскворечья с ухарскими ухватками, а истинный парижанин с изломанными, но как-то неприужденными, как-то легкими манерами. На нем лежит доск развитой вполне цивилизации, все в нем претензия, — но в этой претензии нет неуклюжести»⁵³. Гуляка Риго («Два мужа»), ветренный и самодовольный, ревнующий жепу бонвиван и добряк, с веселой и чрезвычайно плутоватой физиономией поющий куплеты о своих победах, был тоже фат, но уже совершенно иного типа. Мотылькову («Барская спесь»), безголовому и нахально-самоуверенному фату, прибывшему недавно из Парижа, испитому и потрепанному, актер придал особые манеры и интонации.

Критик столичного журнала с восхищением отзывался об исполненных Шумским по возвращении из Одессы водевильных ролях — актера Охова, трансформировавшегося то в старика грека, то в режиссера театра («Хочу быть актрисой»), молодого Золотникова («Беда от нежного сердца»), чиновника Жучка, взяточника и лицемера («Деловой человек, или Дело в шляпе»), гравера Тимолеона, переодетшегося стариком и разыгрывавшего попеременно роль страстного влюбленного и крестного отца своей возлюбленной («Любовные проказы»). «Везде он был хорош, разнообразен, весел, жив и увлекателен своим натуральным комизмом»⁵⁴, — заключал критик.

В 50-е годы Шумский выступает в пьесах Гоголя, Тургенева, в современной салонной драматургии. Играя Кочкарева («Женитьба», 1850), он в противоположность Щепкину, видевшему в своем герое интригана и проныру, рисовал ветреника, взбалмошного человека, суетливого и пустого, который без заранее обдуманных намерений ввязывается в сватовство. Превосходен был Шумский и в роли Собачкина («Отрывок», 1861), отвечавшей его способности создавать в коротком сценическом эпизоде яркий сатирический образ.

Актер серьезной комедии, игра которого была лишена резкости и внешних эффектов, Шумский в роли графа Любина в «Провинциалке» Тургенева (1851) создал типичный характер настоящего барина, пресыщенного жизнью, пустого и никчемного. Тургенев называл здесь игру Шумского великолепной. «Небрежность и свобода каждого движения,— писал А. Григорьев,— выражение светской апатии на физиономии, зевота праздности и скуки, самодовольство, сознание собственного величия и презрение ко всему окружающему,— вот общие черты образа»⁵⁵. Мастерство лепки образа наглядно проявлялось и в роли наглого и заносчивого помещика-ловеласа, отставного кавалериста Тропачева («Нахлебник», 1862), и в роли важного и самоуверенного Ардатова, старого любезника, завитого и изысканно одетого («Странная ночь», 1851). А. Григорьев писал, что лицо, походка, тон речи Ардатова — Шумского выявляли сразу его натуру, которая создана «из пошлых претензий, пустоты, желания оригинальничать и моральной праздности»⁵⁶.

Особо следует выделить в творчестве Шумского образ Кречинского (1855). Актер сумел использовать здесь свой опыт исполнения комедийных и водевильных героев, прежде всего представителей дворянской среды. Он поставил «Свадьбу Кречинского» в свой бенефис и приложил немало сил для раскрытия сатирического зерна социальной комедии Сухова-Кобылина. Благодаря своему гибкому таланту он сумел раскрыть обе стороны натуры Кречинского — и его изысканную светскость и глубину внутреннего растления. В противоположность В. В. Самойлову, игравшему Кречинского выходцем из мелкой польской шляхты, Шумский показывал своего героя не поднявшимся, а, скорее, опустившимся до известного положения, но еще «вполне светским человеком, с изящными манерами, с приятным апломбом; он придавал ему только некоторый избыток самоуверенности, которым тот намеренно импонировал на окружающих, чтобы не дать им догадаться, с кем они в действительности имеют дело. Тонко рассчитанное нахальство, замаскированное внешностью светского обеспеченного человека, сдерживаемое опытностью искусного мошенника, было главною чертою Кречинского в исполнении Шумского... Он казался тончайшим фокусником, безусловно уверенным в своем искусстве и забавлявшимся легкостью, с какою семья Муромских дает ему в обман»⁵⁷.

В некоторых других современных пьесах, например в ролях гипнотизера-шарлатана в «Новейшем оракуле» А. А. Потехина (1861) и обедневшего барона, пытающегося поправить свои дела женитьбой на купчихе, в комедии Н. А. Потехина «Дока на доку нашел» (1861), Шумский варьирует черты своего Кречинского, но не достигает того успеха, какой выпал на его долю в пьесе Сухова-Кобылина.

В репертуаре Островского Шумскому больше удаются роли, близкие к амплу фата, например Вихорев в комедии «Не в свои

сани не садись» (1853). Критика отмечала также созданный им характерный образ стряпчего-сводника Добротворского в «Бедной невесте» (1856). Но роль честного и гордого учителя Иванова («В чужом пиру похмелье», 1856) не принадлежала к числу его удач.

Искусство Шумского в 60—70-е годы значительно углубится, диапазон его расширится, но основные черты его творчества определились уже в изучаемый период.

Александр Александрович Рассказов (1832—1902), близкий по амплуа Васильеву и Шумскому, выступавший подчас в тех же ролях, не обладал, однако, ни природным дарованием первого, ни филигранным мастерством второго⁵⁸. Выпущенный в 1850 году из училища и игравший затем в провинции, Рассказов пришел в Малый театр в 1856 году. Артист обладал несомненным комическим дарованием, но, как писала критика, старание и ум были выше его таланта.

Баженов одобрял его за роль простодушного страстного любителя театра («Актёр Яковлев», 1859), живущего интересами Яковлева и страдающего его страданиями. Но, признавая в исполнении артиста «много теплоты, комизма, непринужденной веселости»⁵⁹, он замечал и неправильности его речи и вычурность его манер.

Критика постоянно указывает на то, что актер «фарсит», карикатурит, стараясь рассмешить публику даже в сильных драматических эпизодах пьесы. В начале 60-х годов Рассказов заменяет Васильева в ряде лучших ролей его репертуара. Но его Тихон («Гроза», 1860) был «пустоватее, мелкодушнее, а главное, глупее»⁶⁰, чем у Васильева, что происходило от желания смешить публику во что бы то ни стало. В его Бальзаминове («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», 1861) проступали черты простодушия, глуповатой трусливости, непритворной робости и отчаяния, но и здесь он, по отзывам критики, местами неоправданно «фарсил» и был приторно тривиален. Его выступления в небольших характерных ролях бытового репертуара вызывали обычно одобрение рецензентов (например, Чемерицын-сын в «Омуте», добрый, бесхитростный Вася в драме Островского «Не так живи, как хочется», пустой, но смекалистый Васютин в его же комедии «Старый друг лучше новых двух»).

6

Среди актрис Малого театра, выступавших в эти годы в трагедии и мелодраме, следует назвать М. Д. Львову-Синецкую, Л. П. Никулину-Косицкую, Е. Н. Васильеву (Лаврову), Н. В. Рыкалову, Н. М. Медведеву.

Мария Дмитриевна Львова-Синецкая (1795—1875), одна из старейших актрис Малого театра, была чужда новой реалистической школе актерской игры. Исполняя романтический и мелодраматический репертуар 40-х годов, она сохраняла классическую строй-

ность формы, благородство манеры. Критик с одобрением отзывался о ее графине Томской («Пиковая дама», 1846), утверждая, что «так сыграть роль старухи брюзги, жеманной, капризной, которой все уже надоело и которая в свою очередь надоедает всем ее окружающим, — дело великой артистки»⁶¹.

Центральной фигурой, несшей на себе основной драматический репертуар, была Любовь Павловна Никулина-Косицкая (1827—1868)⁶², самобытная трагическая актриса, искусство которой развивалось в традициях мочаловского романтизма и одновременно содержало новые черты, делавшие естественным ее сближение с реалистической драмой 50-х годов и позволившие ей стать актрисой театра Островского.

Косицкая начала свой творческий путь в провинциальном театре (1843—1846), близко соприкасалась с жизнью русской провинции, захолустным бытом, что во многом расширило и обогатило ее жизненный опыт. Трудная судьба молодой актрисы сказалась на формировании ее мировоззрения и сценического дарования. В Малом театре Косицкая дебютировала в 1847 году, параллельно некоторое время занимаясь в Театральном училище.

Режиссер С. П. Соловьев, объясняя впоследствии выбор роли Парашы Сибирячки для дебюта Косицкой и ее успех в ней, очень верно определил характер ее дарования: «Для нее были нужны роли, которые не требовали бы благородства поз, изящества движений и вообще были бы без великосветского оттенка, но в которых преобладали бы чувства и простота формы»⁶³. Критик «Пантеона», откликнувшийся на дебют молодой актрисы, писал о ее превосходном чистом голосе, «его природной, натуральной силе», о том, что она «говорит, как чувствует» и «душа и страсть» составляют ее главное достоинство: «Где нужно сердце, страсть, порыв души, там Косицкая почти без исключения прекрасна»⁶⁴.

Играя по преимуществу в переводном репертуаре, Косицкая отдает дань и русской романтической и исторической драме. Ее Любаша в «Царской невесте» Л. А. Мея (1849) предстает сильной, волевой, страстной натурой. В романтической драме Шаховского «Двумужница» (1849) она с большой душевной трепетностью и искренностью исполнила роль Груни, бежавшей из родительского дома и покинутой мужем: «Тяжелая, безрассветная кручина лежит бременем на ее лице; слезы и рыдания захватывают ее голос... и все это так тихо, так неэффектно, искренно, — когда она рассказывает о своей горемычной доле!»⁶⁵

Героини переводных мелодрам и романтических пьес в исполнении Косицкой, как, впрочем, и в самих пьесах, были лишены национального своеобразия и исторического колорита. Как актриса романтического плана, она стремилась прежде всего к воплощению страсти в ее наивысших проявлениях, ей были близки героини из народа, их борьба за свободу чувства, против социальной несправедливости. Косицкая творчески переосмысливает образы переводных мелодрам, выявляя в них внутреннюю тему своего

творчества, создавая характеры женщин сильной страсти и чистой души.

К числу выдающихся достижений Косицкой в 40-е годы принадлежит ее Мария в «Материнском благословении» (1848). Н. А. Некрасов, переводя наивную французскую мелодраму, усилил в ней демократический элемент, подчеркнул тему ненависти крестьян к угнетателям. Косицкая выделяла в спектакле тему протеста, с исключительной страстностью и правдивостью передавая и любовь Марии к Артуру и ее ненависть к преследующему ее командору. Изображая страдания Марии, актриса как бы переводила события пьесы на русскую почву, показывая весь ужас крепостнической неволи, пробуждая негодование в сердцах зрителя. А. Н. Андреев писал, что Косицкая увлекает в тех сценах, где нужны «чувство, душа, страсть... она забывает себя, игра ее — натура, но натура возвышенная, поэтическая». Считая, что актрисе недостает тонкости отделки, критик находил у нее способность «олицетворять и воспроизводить характеры»⁶⁶. Подлинно трагической силы достигала Косицкая и в образе Гризельды в романтической драме Ф. Гальма «Гризельда» (1850).

Творчество Косицкой в известной мере было близко искусству Мочалова. Для нее важнейшее значение имело изображение людей из низов общества, жертв социальной несправедливости, утверждение гуманистического протеста против бесчеловечности и произвола. Демократизм ее искусства проявлялся и в типе ее героинь, и в жизненной реальности изображаемых чувств, и в цельности и силе выразительных средств. Нередко ее захлестывал бурный темперамент, ее сценические создания были лишены стройности формы и отделанности деталей. А. Григорьев, восторженный почитатель творческих взлетов актрисы и строгий критик ее провалов, писал, что Косицкой дан «внутренний огонь, который ярко вспыхивает подчас то раздирающим душу стоном, то поразительным жестом, то чудным взглядом,— дана ей мягкая речь, льющая в душу такими звуками, которым противустоять часто нет никакой возможности, дана ей наивность простая и безыскусственная». И вместе с тем, «не заботясь об отделке роли, она принуждена постоянно форсировать свои натуральные средства, беспрестанно призывать на помощь стоны и колыхания груди» и добиваясь «пения по нотам эффектных монологов»⁶⁷. Это сосуществование творческих взлетов вдохновенного таланта, правдивой и искренней передачи чувства и сентиментальности, идущей от дурных традиций, наработанных в мелодраматическом репертуаре, было существенной особенностью творчества Косицкой. Журнал «Современник» был прав, когда указывал, что Косицкая, потрясая в сценах, где проявлялись большие человеческие страсти, часто впадает в идеализацию и не дает «полного лица живого образа»⁶⁸.

Но не в этих ролях было главное содержание искусства Косицкой в 50-е годы. С появлением на сцене драматургии Остров-

ского в ее репертуаре начинает преобладать русская бытовая драма. В бенефис Косицкой идет первая на сцене Малого театра пьеса Островского «Не в свои сани не садись» (1853), где в роли Авдотьи Максимовны актриса достаточно убедительно проявила свою способность живо передавать чувства и сильные драматические переживания, хотя и лишала этот образ необходимой простоты и наивности. В роли Груши («Не так живи, как хочется», 1854) Косицкая раскрывала тему гордости и свободолюбия девушки из народа.

Вершиной творчества Косицкой в репертуаре Островского был образ Катерины («Гроза», 1859). Первая исполнительница этого замечательного образа в русской драматургии, актриса глубоко поняла трагическую сущность пьесы, в которой выражены борьба свободного нравственного чувства с самовластьем семейного быта, протест против домостроевских установлений. Косицкая играла Катерину как личность сильную, волевою, цельною, в основе поступков которой лежит пусть еще не осознанный, но страстный протест против насилия над живой человеческой душой, против самого жизненного уклада мрачного, изуверского мира Кабанихи. Чистая, открытая, поэтичная, она была именно тем «лучом света в темном царстве», каким представлял себе этот образ Добролюбов. Превосходное знание провинциального купеческого быта, свободное владение поэтическим строем народной речи, огромный трагический темперамент, глубинное понимание женской души позволили Косицкой создать образ, который стал одним из вершинных достижений русского сценического искусства.

Екатерина Николаевна Васильева (Лаврова, 1829—1877) по своей художественной манере и творческому методу была противоположна Косицкой и наиболее близка Шумскому с его стремлением к созданию острохарактерных образов, четкостью формы, точностью психологического рисунка, вниманием к внешним деталям⁶⁹. По словам Островского, это была «умная, образованная женщина, с большим разнообразным талантом», которая наряду с участием в русском репертуаре «была лучшей исполнительницей в комедиях Скриба и современных французских писателей»⁷⁰. Васильева обладала прекрасными природными данными, отличной школой, умела петь и танцевать. В творчестве Васильевой непосредственность чувства, блеск и веселость в комедии сочетались с продуманностью, с тщательной отделкой роли. «В драме у нее с годами являлась некоторая искусственность тона,—вспоминал П. Д. Боборыкин,—но в комедии она держалась вполне реального тона и в диалоге умела выказать большую тонкость интонации, привлекала умом и гибкостью дарования»⁷¹.

Васильева училась в обеих столичных театральных школах, выступала некоторое время в Петербурге, но в целом ее деятельность тесно связана с Малым театром, в труппу которого она зачисляется в 1848 году. Природа ее таланта позволила ей выступать в самых разнообразных ролях. Она начала с водевиля, играя

веселых и грациозных гризеток, но уже в первые годы работы в театре была занимаема в трагедиях и драме, параллельно с Косицкой играя Офелию, Дездемону, Корделию, Марию в «Материнском благословении». Ей, однако, недоставало в этих ролях трагического темперамента, непосредственности вдохновенных порывов. Поэтому она здесь часто бывала холодна, манерна, поверхностна.

По-настоящему она нашла себя в комедии, в ролях изысканных светских женщин. В них вполне уместны были и ее изящное кокетство, и несколько холодный, сдержанный темперамент, и ее блистательное владение формой, и виртуозное мастерство ведения диалога. Одна из лучших ее работ в этом плане — умная и грациозная кокетка мадам де Лери в комедии Альфреда де Мюссе «Женский ум лучше всяких дум». Тонкая интрига пьесы, ее легкая, прозрачная форма, остроумный диалог, живость характера были прекрасно почувствованы Васильевой. Ее болтовня с графом, которого она мирит с женой, велась с чрезвычайной естественностью, создающей полную иллюзию жизни. «Весь шик этой игры, — писал А. Григорьев, — в неуловимо-грациозных поворотах головы, в легкости и простоте кокетства, в его особенности»⁷².

В 50-е годы Васильева много играет в переводном мелодраматическом репертуаре, где ей удаются такие роли, как маркиза Помпадур в «Нарцисе» (1858) или цыганка Маритана в «Испанском дворянине» (1856). Но мелодраматические ситуации зачастую толкали лишь к эффектным позам и жестам, к эмоциональному надрыву и тому подобному ассортименту внешнего выражения страстей.

В эти же годы Васильева много играет и в русском бытовом репертуаре. Выступив в первой постановке «Бедной невесты» (1853) в роли Марьи Андреевны, она сумела передать и естественность переживаний и чувство оскорбленного достоинства героини, нигде не прибегая к мелодраматическим штампам. Островский через тридцать лет после премьеры писал, что ни одна из последующих исполнительниц «даже близко не подошла к такому полному и всестороннему олицетворению этого лица, в каком оно явилось в исполнении Васильевой»⁷³. Однако основные успехи Васильевой в комедиях Островского будут относиться уже к 60—70-м годам.

Внимание актрисы на рубеже 50—60-х годов сосредоточивается на создании характерных образов, требующих яркой комедийности. В безнравственной гувернантке Матильде («Однодворец», 1861) она сумела соединить ум, скептицизм, испорченность, тонко рассчитанное кокетство. В пустой и болтливой статской советнице Воробейчиковой («Новейший оракул», 1861) артистка впервые сыграла роль пожилой женщины, постепенно начиная в эти годы переходить на новое амплуа, играть чванливых бездушных аристократок, роли которых доставят ей большой успех в 60-е годы.

Рядом с Васильевой можно назвать Надежду Васильевну Рыкалову (1824—1914), которая, придя в Малый театр в 1846 году, первоначально заменяет П. И. Орлову в драматических ролях. Она играет Елену Глинскую в одноименной драме Н. А. Полевого, Луизу в «Коварстве и любви», Клару д'Обервиль и целый ряд подобных ролей, но здесь она еще не сумела проявить свое яркое и самобытное дарование. Вскоре она переходит на амплу светских дам в комедиях, а к середине 50-х годов — на роли старух. Среди ее комедийных ролей выделяется исполнение Вельской в «Поездке за границу» М. Н. Загоскина (1850). Рыкалова с большим мастерством создавала хорошо изученный и понятый ею тип женщины, у которой за показной значительностью чувствовалась внутренняя пустота.

Быстро перейдя от драматических ролей к комедийному бытовому репертуару, Рыкалова находит здесь настоящее призвание и создает яркие жизненные характеры. Она играет Атуеву («Свадьба Кречинского», 1855), провинциальную кокетку Анну Андреевну («Ревизор», 1858), а затем создает целую галерею персонажей Островского — Бальзаминову («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», 1861; «За чем пойдешь, то и найдешь», 1863), Анфису Карповну («Старый друг лучше новых двух», 1860). Ее лучшая роль — Кабаниха в «Грозе» (1859), представшая в ее исполнении строптивой, бесчувственной женщиной, у которой «все свободно-человеческое, разумно-нравственное заглохло»; в которой «обычай старины, неподвижный обряд господствуют безусловно, которая все, что отталкивает от себя внутренне, сдерживает при себе наружным правом самовластия»⁷⁴.

В мелодраматическом репертуаре и классической трагедии выступает в эти годы Надежда Михайловна Медведева (1832—1899), которая, начав с ролей молодых девушек и кокеток в комедии (Агнеса — «Школа женщин» Мольера, 1847; госпожа де Нерис — водевиль «Крестная маменька», 1848), быстро переходит на драматический репертуар и в 50-е годы становится первой актрисой мелодрамы, постоянной партнершей Самарина⁷⁵. В игре Медведевой наряду с неподдельным чувством в ряде сцен (например, при исполнении «Бедной Марии», 1849) была заметна выученность, нарочитая эффектность поз и жестов (первоначально Медведева готовилась в балет и, еще находясь в школе, неоднократно занимала роли корифеек в балетных спектаклях), «пение» вместо естественной речи.

Для своих бенефисов Медведева обычно выбирает французские мелодрамы, играет в «Замке Кавальканти» (1857), «Кошке и мышке» (1861). В мелодраме «Актриса» (1859), противопоставляя свою героиню актрису Леонтину, женщину высоких моральных качеств, общественным предрассудкам, аристократической чопорности, она создавала привлекательный человеческий тип, но ее исполнению недоставало психологической глубины и непосредственности. Те же недостатки были присущи ей и в переделках

мелодрам на русские нравы, как, например, в «Приемыше» (1859) и в ряде тенденциозных современных пьес, вроде «Испорченной жизни» (1862).

Пережитки мелодраматической игры, недостаток теплоты и глубины чувства будут ощущаться в исполнении Медведевой еще долгое время. Так, критик А. И. Урусов, говоря об обдуманности ее игры, изящности сценических приемов, отмечал вместе с тем, что «везде, где должно было говорить чувство, где затрагивалась патетическая струна, обнаруживалась слабая сторона игры г-жи Медведевой»⁷⁶.

Эволюция Медведевой в 60-е годы будет состоять в усилении в ее искусстве простоты и искренности чувства, в отходе от мелодраматического репертуара и связанной с ним манеры исполнения, в переключении на характерные роли пожилых светских женщин.

Среди актрис на молодые роли в драме и комедии надо назвать также Александру Ивановну Колосову (1834—1867), которая пришла в Малый театр в 1852 году. Первоначально она играла преимущественно в водевилях и легких комедиях, где проявились ее непринужденность и некоддельный комизм. Журнал «Театральный и музыкальный вестник» называл ее лучшей театральной субреткой, ловкой, живой, плутоватой, в традициях этого амплуа исполнявшей и Лизу в «Горе от ума»⁷⁷. Но вскоре в репертуаре Колосовой появляются и драматические роли, в которых водеvilная поверхность сменяется подлинностью переживаний, а простота и непосредственность дополняются углублением чувства. А. Н. Баженов писал, что, играя принцессу Эболи («Дон Карлос», 1859), она искусно передала «дерзкий, коварный характер» и в то же время «сумела смягчить его каким-то более человеческим оттенком»⁷⁸. Подлинный драматизм Колосова привносила и в мелодраматически примитивную пьесу «Приемыш» (1859), которую критика называла «французским подкидышем». Критик «Московского вестника», недовольный этой нестерпимо сентиментальной мелодрамой, восторгался игрой Колосовой, отмечая ее яркий драматический талант, жар, увлеченность. «Это не рутинная декламация,— писал он,— не живописные позы, не вечное «тяжелое дышанье», которые употребляются дюжиными актрисами для выражения сильных чувств,— это истинная страсть, неподдельное увлечение»⁷⁹. Однако наиболее полно самобытное дарование Колосовой раскрывается в «пьесах жизни» Островского в начале 60-х годов.

Говоря об актрисах водевиля и комедии на московской сцене, следует назвать сестер Бороздиных, дебютировавших в Малом театре в 1848 году в водевиле «Бабушкины попугаи».

Евгения Васильевна Бороздина (1830—1869), актриса на амплуа шаловливых и плутоватых гризеток, обладала привлекательной наружностью, прелестно исполняла романсы, русские и цыганские песни. Среди ее ролей выделялась Палаша Карнаухова в

«Простушке и воспитанной», противопоставляющая лживости света нравственную чистоту и естественность своего мира; Параша («Ворона в павлиньих перьях»), Нина («Всех цветочков боле розу я любил»).

Варвара Васильевна Бороздина (1828—1866), имевшая прекрасные сценические данные и выступавшая в начале своей карьеры преимущественно в водевилях, не успела развернуть свое дарование за первый короткий период работы в Малом театре (1848—1851), и ее подлинный успех будет связан с ролями в пьесах Островского после возвращения на сцену во второй половине 50-х годов.

Островский относил В. Бороздину к числу своих учениц. Баженов писал, что, хотя, переиграв много ролей, Бороздина не испортила ни одной из них, подлинное признание к ней приходит лишь с исполнения пьес Островского, начиная с роли купеческой дочери Серафимы Толстого-раздовой, мечтательно вздыхающей о любви и прижимистой в денежных расчетах («Не сошлись характерами!», 1858). За актрисой, по словам Баженова, остаются «почти все роли бойких, разбитных женщин, девушек и дам разного пошиба и калибра... в ее исполнении всегда много ума, развязности, где нужно — страстности и кокетства; всякой роли она умеет придать некоторую характерность, а чего недостает ей, без того на этом амплу легко обойтись. Я говорю о той женственной, обаятельной нежности, которой не доискиваешься в исполнении г-жи Бороздиной»⁸⁰. Среди лучших ролей В. Бороздиной были ловкая интриганка Клара («Актриса», 1859), превращающаяся из горничной в танцовщицу и куртизанку, для которой искусство лишь средство разбогатеть; красивая и порочная горничная в «Омуте» (1861); злая, сварливая и мелочная жена чиновника Пульхерия Андреевна («Старый друг лучше новых двух», 1860), исполнявшаяся в резко характерных комедийных тонах; вздорная и эгоистичная Липочка («Свои люди — сочтемся!», 1861). Но, пожалуй, наиболее запечатлелся в истории театра ее образ Варвары в «Грозе» (1859). Островский писал спустя два десятилетия, что артистка была незаменима «везде, где нужно было в бойкой, рискованной роли не выйти из пределов грации и приличия... ее стройная фигура, выразительное лицо и серебряное контральто до сих пор памятны всем ее видевшим»⁸¹.

Водевильные роли имели немалое значение и в творческой биографии Александры Ивановны Шуберт (1827—1909), актрисы на роли субреток и инжениу, умевшей в водевилях создавать грациозные живые образы, полные обаяния и простоты. Шуберт начала свою деятельность в Александринском театре в 1843 году, затем недолго выступала в Москве (1845—1847), уйдя оттуда на провинциальную сцену. Когда она вернулась в Александринский театр (1854), основу ее репертуара по-прежнему составляли роли инжениу, но уже преимущественно в современной комедии. Среди

ее наивных или же капризных и лукавых героинь были и такие, как глупенькая и простенькая, добрая и сентиментальная немочка Анхен («Лейб-кучер Петра Великого», 1857), как ловкая плутоватая швея («Станный заклад», 1859) или очаровательная капитанша в «Картинке с натуры» (1855). Критика отмечала, что артистка очень любима зрителем «за свою натуральную, полную правды и действительности, неискусственной жизни игру»⁸².

В 1860 году артистка вновь возвращается в Малый театр и в течение трех лет играет на его сцене. Баженов находил, что при мастерстве создания характера и умелом соединении воедино разноречивых черт роли ей все же не хватало искренности, теплоты чувства. Ей прекрасно удавалось выразить легкомыслие, ветренность своих героинь, например Эдды («Отголоски прошлого», 1861). Но в роли Марьи Андреевны («Бедная невеста», 1860) вместо простой и любящей девушки получилось кокетливое, чувствительное, не вполне естественное создание. По признанию самой актрисы, она «взяла тон не московской барышни, а французской, и вышла фальшь»⁸³. Хотя возможности Шуберт были ограничены характером ее дарования и типичным для нее легким комедийным репертуаром предшествующего времени, все же несомненно, что мыслящая и талантливая актриса во многом впитывала и черты новой актерской школы, рождающейся в новом реалистическом репертуаре.

Очень близка репертуару Островского оказалась в эти годы Елена Матвеевна Кавалерова (1791—1863), начавшая свою актерскую жизнь еще в 1806 году.

Островский очень высоко оценивал ее искусство, называя одной из лучших актрис современной сцены. Среди ее героинь были в основном женщины купеческого и мещанского звания, свахи и няньки. В числе их — Карповна (1853) и Незабудкина (1860) в «Бедной невесте», Пелагея Егоровна («Бедность не порок», 1854), Настасья Панкратьевна («В чужом пиру похмелье», 1856), Матрена («Праздничный сон — до обеда», 1857). В роли Фоминишны («Свои люди — сочтемся!», 1861) она показывала, по словам Баженова, «бывалую домовитую старушку, добросердечную, прямодушную и бесхитростную. С каким-то эпическим спокойствием и бесстрастием относилась она ко всему, происходившему около нее»⁸⁴. В этой же манере она играет и другие роли бытового репертуара — мещанку Агнию Афанасьевну («Новейший оракул», 1861), побирushку Панкратьевну («Омут», 1861) и т. п.

Среди исполнительниц русского реалистического репертуара особое место занимает Софья Павловна Акимова (1824—1889). Она появляется на сцене в 1846 году и на протяжении сорока лет выделяется как крупнейшая «комическая старуха» Малого театра. Ее искусство было национально-самобытно, ее комизм, непосредственный и яркий, часто буффонного характера, с грубыми приемами площадного театра, сближал ее с Живокيني. Ей удавались комические персонажи с несложными чувствами и ярко характер-

ными чертами, как, например, Пошлепкина в «Ревизоре» (1858) или мать Олинки в комедии «Старый друг лучше новых двух» (1860) — пустая и слабовольная, но добрая и простодушная мещанка, изображая которую актриса искусно и легко передавала смену оттенков в роли, переход от благостного тона к бранчивости, от ласк к угрозе и вновь к нежной материнской любви. Великолепны были ее сваха Красавина («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», 1861) и старая дева Арина Федотовна («Не в свои сани не садись», 1853). Вместе с тем критика часто упрекает Акимову в грубом шаржировании, утрировке, нарочитом подчеркивании текста, нажиме. Даже в некоторых пьесах Островского (Хорькова в «Бедной невесте», 1853; Феклуша в «Грозе», 1859) она нередко прибегает к своим излюбленным приемам. Несомненно, Акимова имела сильное и яркое дарование, заразительный темперамент, обаяние, прекрасно владела мастерством речевой характеристики, великолепно чувствовала бытовой колорит роли, но она не всегда могла отказаться от легкого и быстрого успеха, добываемого у нетребовательного зрителя привычными трюками и «фарсами». Драматургия Островского, его требование от исполнителя «крупного комизма» во многом дисциплинировали талант Акимовой, вводили его в более строгие и четкие рамки сценической выразительности.

В 1861 году на роли Кавалеровой и Акимовой приходит в Малый театр из провинции Хиония Ивановна Таланова (1822—1880). Ей более всего удавались роли, требующие внешней живописности и комедийной яркости, слабее она была там, где надо было дать подлинную душевную теплоту, полутона. Актриса пользовалась успехом, когда встречалась с ярко и броско очерченным образом. Баженов писал, например, о ее Кауровой («Завтрак у предводителя», 1861), что она «воссоздала ее с замечательно полнотой, живостью и правдой, не оставив без внимания, недоделанным, ни одного мельчайшего штриха. Явившись угнетенною невинностью, оскорбленною, сиркою вдовицей, с умильным, заискивающим выражением на лице, с вкрадчивыми словами на языке, жеманно раскланиваясь с предводителем, она несмело усаживается на стул и мало-помалу незаметно для себя самой раскрывает всю свою непроходимую нравственную уродливость. Она делает это с таким невозмутимым спокойствием и равнодушием». Ярко и впечатляюще играла она в «Омуте» Владыкина (1861) сварливую безграмотную старуху скрягу, при изображении которой были вполне уместны и острая характерность, и броскость манеры, и некоторая однокрасочность. «Вообще,— писал Баженов,— исполнение г-жи Талановой всегда толково, отличается вдумчивостью, наблюдательностью и правдивостью, хотя не всегда бывает ровно и сдержанно; фарсов и умышленной эффектировки она, сколько я заметил, избегает, хотя иногда доводит до некоторой утрировки внешнюю отделку роли»⁸⁵.

В Александринском театре, так же как и в Малом, к середине 40-х годов сосуществуют актеры различных традиций. Наряду с еще бытующей классицистской и романтической манерой, с принципами условного водевильного комизма в петербургской труппе также происходит движение к реалистическому методу актерского исполнения.

В 40-х годах в Александринском театре продолжают играть крупнейший трагический актер В. А. Каратыгин, Я. Г. Брянский, Л. Л. Леонидов, маститый комедийный актер И. И. Сосницкий, в ролях молодых любовников выступает А. М. Максимов. В водевилях успешно играют В. В. Самойлов и А. Е. Мартынов, а также С. Я. Марковецкий, П. А. Каратыгин, П. И. Григорьев. Среди актрис старшего поколения следует назвать М. И. Вальберхову, завершающую сценический путь А. М. Каратыгину и продолжающую активно работать Е. Я. Сосницкую. Театр располагает талантливой молодежью, среди которой выделяются Н. В. Самойлова, исполнительница ведущих ролей в водевильном жанре, и острые комедийные актрисы В. В. Самойлова и Ю. Н. Линская. В ролях комических старух обращают на себя внимание Е. И. Гусева и П. К. Громова. Приходят в театр и включаются в водевильный и мелодраматический репертуар Е. М. Левкева, Е. Н. Жулева, на исходе десятилетия — А. М. Читау.

В начале 50-х годов, к моменту появления драматургии Островского, в труппе происходят перемены как в отношении состава, так и прежде всего в характере актерского искусства. Ведущие трагические роли переходят к Леонидову, который в 1854 году возвращается в Александринский театр, и к Максиму. В крупного своеобразного актера вырастает Самойлов, играя характерные драматические и комедийные роли. Самым значительным петербургским актером становится Мартынов, нашедший себя не только в репертуаре Гоголя и Тургенева, но и в драматургии Островского. С другой стороны, отходит на второй план Сосницкий, чуждый новым веяниям. Большую нагрузку в бытовом репертуаре несут П. А. Каратыгин (в ролях чиновников, подъячих, отставных военных); П. И. Григорьев (в ролях солдат и чиновников), С. Я. Марковецкий (в ролях комических стариков и простаков). Репертуар Островского помогает Ф. А. Бурдину и П. И. Зуброву углубить свое искусство, избавляясь от водевильных штампов, что вызывает одобрение Островского.

В 50-е годы в театр приходит А. А. Яблочкин (1851) на амплуа молодых любовников, однако играет очень однообразно, не имеет успеха и вскоре зачисляется на должность режиссера. Вступают в труппу И. Е. Чернышев и Г. Н. Жулев (1853), но они оставили след лишь как драматурги, связанные с революционно-демократическим лагерем. Вступает в труппу на первые роли П. И. Малышев (1854), но он так и не займет видного положения в театре.

Переводится из Москвы И. Ф. Горбунов (1855), который отличается не столько как актер, сколько как популярный рассказчик.

Сходный характер имеют перемены в женском составе труппы. До середины 50-х годов продолжают состоять в ней Сосницкая и Вальберхова, не имеющие уже в театре прежнего значения. С уходом Н. В. Самойловой (1859) театр теряет крупную водевильную актрису. Из предыдущего периода остаются в театре комическая старуха Громова; Левкеева, преодолевшая ограниченность водевильного комизма и успешно выступавшая в реалистической бытовой комедии; Жулева, перешедшая в конце десятилетия с амплуа драматической любовницы к ролям светских женщин. В 50-е годы возвращается в Александринский театр Орлова на роли благородных матерей и светских дам в драме и высокой комедии. Среди актрис, успешно развернувших свое дарование в новой драматургии, надо назвать крупнейшую комедийную актрису Ю. Н. Линскую и молодую А. М. Читау, в которой видели преемницу В. В. Самойловой, но которая недолго остается в театре. Во второй половине 50-х годов дебютирует много актрис, но наибольшего внимания заслуживает Ф. А. Снеткова, актриса лирико-драматического дарования, выступавшая в разнохарактерном репертуаре.

Как и в Малом театре, 50-е годы для Александринской сцены были не столько временем формирования нового состава труппы, которая мало пополнилась крупными актерами сравнительно с 40-ми годами, сколько периодом, когда складывается новая сценическая манера игры — и в трагедийном классическом репертуаре, и в бытовой комедии, и в «пьесах жизни» Островского.

Существенные перемены происходят в исполнении трагического и мелодраматического репертуара. Если Я. Г. Брянский продолжает играть в старой манере, то в творчестве В. А. Каратыгина происходит заметная эволюция, а молодой А. М. Максимов решительно порывает с традиционной манерой.

В 1845 году, после небольшого перерыва, на сцену Александринского театра возвращается Яков Григорьевич Брянский (1790—1853), уже прослуживший на ней тридцать лет.

В эти годы Брянский возобновляет свои прежние роли, но ничего значительного нового не создает. И его роли, и сами спектакли, в которых он участвует, и его актерская манера находились вне главной магистрали современного театра. Белинский справедливо называл Брянского «артистом с большим талантом, но который тщетно усиливался из декламации перейти в естественность и потому в полноте сил своих увидел себя пережившим свой талант»⁸⁶.

Самым выдающимся актером Александринской сцены в трагедийном репертуаре оставался в этот период Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853).

Белинский, который ранее неоднократно сурово критиковал манеру Каратыгина, в 1845 году в статье «Александринский театр» приходит к положительной в целом оценке его творчества. Критик считал, что с утверждением в театре исторической драмы игра Каратыгина становится все более естественной, он «отрешался от певучей декламации и менуэтной выступки», сохраняя в то же время «умение держаться на сцене не только с приличием и достоинством, но и с изяществом»⁸⁷.

Для него, далекого от задач и требований критического реализма, новое веяние эпохи проявилось прежде всего в интересе к исторической теме, в стремлении к реалистической достоверности воссоздания героев прошлого. Главное внимание артист уделял, однако, не столько раскрытию полноты внутреннего мира человека. сложности характера героя, показанного в развитии, сколько вспышкам эмоциональной экспрессии, в которых утверждается сильная воля, сдержанная страстность, рисуется яркое, исключительное в натуре героя.

В 1845 году Каратыгин ездил на полгода за границу и внимательно, со свойственной ему добросовестностью, изучал европейский театр, особенно искусство Фредерика-Леметра. По возвращении он вновь играет свой основной репертуар, лучшие роли 30-х годов, и критика пишет о появлении более тонких психологических черт в его исполнении. А. Григорьев называет эти годы блестящей эпохой петербургской сцены, а в лице Каратыгина видит «великого трагика». В возобновленных им ролях Велизария, короля Лира, Кина и других он обнаруживает естественность чувств, достигая одновременно высочайшего трагизма и простоты.

Репертуар Каратыгина был достаточно обширен. Помимо постоянно играемых ролей прежних лет Каратыгин выступает в романтических произведениях А. Дюма, Ф. Гальма, в новейших французских мелодрамах, в русских, преимущественно исторических, драмах Полевого, Мея и других. Этот репертуар имел в той или иной мере романтическую окраску.

В 1846 году возобновляется «Эсмеральда» с Каратыгиным в роли Клода Фроло. Артист давал здесь, по словам А. Григорьева, «страшный образ опаленного адской страстью аскета». «Это была натура,— писал критик,— во всем гигантском безобразии, это была страсть без границ и без меры»⁸⁸. В его исполнении роли Заревского («Владимир Заревский», 1846) под обликом сурового и грубого моряка скрывалась страстная натура глубоко любящего человека. В «Графине Кларе д'Обервиль» (1846) он поражал зрителей натуральной картиной постепенного умирания своего героя, отравленного медленно действующим ядом.

Характерной для последнего периода творчества Каратыгина была роль Людовика XI в драме «Замок Плесси-Летур, или Смерть Людовика XI» (1851). «Тут есть,— писал Ф. Кони о пьесе,— внутренняя психическая борьба старости и немощи с желанием жить, есть зависть к молодости и дарованным ей возрастом наслаждени-

ям, есть страсть к владычеству и боязнь его утраты». Критик особенно подчеркивал, что Каратыгин, воплощая историческое лицо, не прибегал ни к «трагическим преувеличениям», ни к «сценической идеализации» — «все просто, натурально, жизненно». «Перед вами человек, со всеми его великими качествами и мелочностью, со всеми стремлениями духа и немощью тела. Тут нет ни напыщенных фраз, ни излишних телодвижений — но все подчинено законам природы и правдоподобия. И в этой-то простоте и естественности характер этот становится еще величественнее и производит впечатление верное и глубокое»⁸⁹.

Алексей Михайлович Максимов (1813—1861)⁹⁰ был актером широкого диапазона, исполнявшим первые роли в трагедии, драме, комедии, водевиле. Он играет Хлестакова и Чацкого, роли повес и фатов в водевилях, с большим мастерством разыгрывает в паре с В. В. Самойловым многочисленные салонные комедии, оригинальные и переводные. Давая общую оценку дарования Максимова в конце 40-х годов, критик «Сына отечества» писал, что «иногда он даже увлекает и трогает, потому что в нем есть чувство, душа. Слабого телосложения, худощавый, болезненного вида, он особенно хорош в ролях, выражающих тоску, страдание... В благородной комедии, водевиле, шутке, в самом грубом фарсе Максимов обращает на себя внимание и одобрение зрителей. У него умная, приятная манера, привлекательные приемы, ловкость, непридуманная развязность и порядочный тон. В местах патетических... он заставляет себя выслушивать; в его комизме, юморе много обдуманности, рассчитанной насмешки, едкости и сарказма. Многие водевили и пустые пьесы обязаны отличной игре его своим успехом»⁹¹.

Постепенно Максимов почти полностью переходит к драме и трагедии. Роль Фердинанда («Коварство и любовь», 1845) он «сыграл ровно, благородно, без натяжек и аффектации, без криков и возгласов. В местах сильных недостаток физических средств он заменял внутренним одушевлением, чувством»⁹². Максимов играет маркиза Позу («Дон Карлос»), Меркуцио («Ромео и Юлия», 1841), Эдгара («Король Лир», 1858), Кассио и Яго («Отелло», 1859). Оценивая искусство Максимова на рубеже 40—50-х годов, Ф. Кони писал, что у него стало «заметно больше обдуманности и самобытности; дикция его правильна и натуральна, особенно когда он не ищет усиленных эффектов; в движениях — больше свободы, в физиономии — спокойствия, в походке — простоты. Остается обратить внимание на колорит характеров, которые он выполняет, придать им побольше разнообразия, психических оттенков»⁹³.

В 1853 году, тщательно изучив роль Гамлета и многочисленные комментарии к шекспировской трагедии, он выступил в ней с большим успехом, представив датского принца человеком с пылкой душой и слабой волей. Ф. Кони писал, что актер «придал языку и всему бытию Гамлета такую поразительную простоту, столь-

ко общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно почти назвать новым шагом в искусстве, и шагом весьма важным, вполне соответствующим взглядам современной эстетики». Максимов играл Гамлета просто, человечно, без ходульного пафоса и громкой декламации. В сцене «Мышеловки» «его радостный смех над удачей придуманной хитрости заглушается стоном из глубины души над подтверждением страшной истины. Он не ужасен, он не величествен; он жалок в эту минуту». «Его Гамлет становится живым человеком, и актер исчезает»⁹⁴, — резюмировал Кони. Однако, лишая Гамлета силы, активности в борьбе со злом, Максимов ослаблял общественное звучание образа.

Во второй половине 50-х годов Максимов играет и в либерально-обличительных комедиях. В пьесе «Свет не без добрых людей» (1857) он с большой взволнованностью и проникновенностью исполняет роль молодого благородного провинциального чиновника Волкова, обличающего взяточничество, подкупы, произвол, царящие в столичных департаментах. Естественность и точность характеристики отличают и его исполнение Клервиля в пьесе французского драматурга «школы здравого смысла» Э. Ожье «Бедный богач» (1856).

8

Актером, в творчестве которого с наибольшей силой выразились передовые демократические идеи эпохи и реалистические принципы сценического искусства, был Александр Евстафьевич Мартынов (1816—1860).

Гуманистическое начало сближало творчество Мартынова с щепкинской линией актерского искусства, но петербургский артист еще более усиливал и развивал тему маленького человека, страдающего и обездоленного, наиболее полно воплощая в своей сценической деятельности принципы «натуральной школы». Уже в его водевильных ролях 40-х годов намечается конкретизация водевильного персонажа, его обусловленность реальной жизнью и средой, прорываются черты «серьезного комизма», того «смеха сквозь слезы», что был вообще характерен для гоголевского направления в русской литературе.

Среди сатирических образов чиновников в русских водевилях 40-х годов назовем прежде всего его взяточника Жучка («Деловой человек», 1840), об исполнении которого Мартыновым Белинский писал: «Невозможно глубже проникнуть в характер и теснее срастись с формами и манерами солидного чиновника»⁹⁵. В водевиле «Андрей Степанович Бука» (1847) Мартынов играл важного чиновника, старого женоненавистника, терявшего голову при встрече с молоденькой вдовушкой, создавая при этом колоритный характер русского Тартюфа, ханжи и лицемера, сластолюбивого старикашки. В роли Мордашева («Аз и Ферт», 1849) вместо глуповатого шутника, каким его представлял Живокини, Мартынов

представлял семейного деспота, самодура, укрупняя образ и делая его общественно значительнее.

Но наиболее близка была творчеству Мартынова развиваемая им и в водевилях демократическая тема маленького человека. В роли отставного офицера Ергачева, сватающегося к дочери чиновницы («Ай да французский язык!», 1848), Мартынов был не шаблонным водевильным старичком, а обиженным судьбой человеком, старающимся казаться бравым, несмотря на старость и глухоту, увидевшим в браке возможность обрести тихую и безбедную жизнь. Это была фигура скорее жалкая, чем смешная. В «Заколдованном принце» (1845) в роли сапожника Ганса Мартынов показывал не только простофилю, опьяненного властью и богатством и смешного в минуту возвращения к реальности тяжелой и серой жизни, но передавал весь драматизм разочарования, постигшего Ганса. Сапожник Ганс рыдал об утраченном счастье, и здесь были слышны и «всхлипывания успокоения, и завывания горького, почти осипшего отчаяния, и хныканья баловня ребенка, и умирительная смесь гордости и унижения принца-сапожника»⁹⁶.

Вникая в сущность характера, изучая типы людей петербургского среднего класса, Мартынов придавал своим героям и внешнюю оригинальность, мастерски владея искусством гримировки, точно схватывая манеры, интонации, походку изображаемого лица. Так, например, в водевиле «Лоскутница с толкучего» (1849) он играл отставного солдата, собирающего рыночную ветошь, жалкого старика на склоне безрадостного пути. Критик «Отечественных записок» свидетельствовал, что «отставной солдат Потапыч, с небритой бородой, с хриплым, прерывистым голосом, с носом, который точно сузился от грубых очков, которыми Потапыч седлает его, наконец, с какими-то башмаками, из которых видна солома, был снят г. Мартыновым с натуры»⁹⁷.

Ф. Кони называл Мартынова гениальным живописцем людей и общества, который даже в поверхностных водевильных ролях умеет вылепить образ по отдельным намекам и чертам. В «Приключении в Полуострове» (1847) он играл эпизодическую роль чиновника Карапузова, в облике которого выражалась, по словам критика, «физиология целого класса людей», содержащая «полную историю быта, понятий, помыслов целой касты». Выпяченная грудь, покровительственный тон, важные манеры, величественность позы, трубка в зубах — все это говорило о надутом самомнении чиновника. «Глядя на этого чиновника, вы в один миг угадываете степень его образованности, его склонности и желания; вы видите его прошедшее и будущее; узнаете, каков он должен быть с начальником и каков с подчиненными, — вся душа его перед вами наизнанку»⁹⁸.

Демократическое реалистическое искусство Мартынова, проявлявшееся и на материале водевиля, приобретает возможность плодотворного развития в драматургии Гоголя и Тургенева. Мартынов играет во всех гоголевских спектаклях Александринского театра,

в пьесах Тургенева создает ряд образов маленьких людей современного общества, главным образом зависимых и униженных представителей дворянского сословия. Это разорившийся помещик Мирволин («Завтрак у предводителя», 1849), вынужденно подбострастный и чрезмерно обходительный, которого Мартынов изображал прежде всего средствами богатой мимической игры. Это Ступендьев («Провинциалка», 1851), захоластный мелкий чиновник, в котором борются робость, привычка подчиняться и элементы протеста, ревность и надежда получить место в столице. Это провинциальный помещик Шпундик («Холостяк», 1849), неловкий и чудаковатый, под смешной мешковатой наружностью которого виден человек доброй души.

Тема маленького человека наиболее исчерпывающе раскрывается артистом в тургеневском «Холостяке» в образе Мошкина (1859), глубоком и человечном. И. И. Панаев писал, что у Мартынова это «полный и цельный характер, в высшей степени симпатический и трогательный, между тем совершенно верный действительности, поразительно истинный»⁹⁹.

Трагические черты дарования Мартынова впечатляюще раскрылись в специально для него написанной роли ростовщика Дряжкина в драме Ефимовича «Кашей, или Пропавший перстень» (1846). С потрясающей силой и правдивостью показывал здесь артист безумие скупости, опустошившей в его герое все человеческие свойства и чувства. А. Григорьев писал, что «Мартынов явился истинно великим трагическим артистом... ни одного жеста, ни одной интонации, которые бы изменили образу, им созданному... Все — от принятого и постоянно хранимого тона до жеста поднятия платка в сцене с племянницей было обдуманно истинно художнически, но впечатления последней сцены нельзя даже передать словами, волосы встанут дыбом от страшной истины игры артиста»¹⁰⁰.

Мартынов считал неверным разделение актеров на комиков и трагиков, ибо сцена воспроизводит действительную жизнь. «Разве вы в ней встретите,— говорил он,— человека, который постоянно трагик или комик, постоянно шутит или без усталости возбужден одною и тою же страстью. Все это перемешано в жизни: сегодня смех, завтра слезы. Тот же самый комик завтра попадает в трагическое положение и, волей-неволей, бросает шутки в сторону. Тот не актер, кто не сумеет заставить вас и смеяться и плакать»¹⁰¹. Мартынов стремился к такому искусству, в котором драматизм выражался жизненно простыми средствами, а целостный, органически возникающий образ обогащался тонкими психологическими и бытовыми нюансами, наблюденными в жизни и художественно преображенными творческим сознанием актера, глубоко проникающего в душевный мир своих героев.

Это сочетание драматического и комического в характере героя, это внимание к теме маленького человека, страдающего от социальной несправедливости, естественно заставляют Мартынова

с глубоким интересом воспринять драматургию Островского. Он выступает в восьми пьесах драматурга. Уже в эпизодической роли Маломальского («Не в свои сани не садись», 1853), играя недалекого трактирщика, он отказывается от чисто внешнего комизма. Выделяется и его роль чиновника Беневоленского («Бедная невеста», 1853). Исследователь творчества Мартынова А. Я. Альтшуллер отмечает, что, опираясь на сыгранные ранее сатирические образы невежественных чиновников, быстро продвигающихся по службе, которые он часто играл в водевилях, Мартынов создает тип пошлого, эгоистичного, ограниченного и в то же время самоуверенного человека, тем самым выделяя и усиливая трагическое положение Марьи Андреевны¹⁰². Важное значение имела и роль Брускова («В чужом пиру похмелье», 1856). По словам Панаева, у Брускова — Мартынова «круглые черепаховые очки», «на подбородке маленькая, редкая, клинообразная седая борода, беспрестанно приходящая в движение, седые волосы его длинные; в тонких губах какое-то нервическое движение. У него голос крикливый и резкий. Он в белом галстуке, в белом жилете, в длинном сюртуке, в сапогах сверх панталон и с тростью. Взглянув на эту фигуру, вы так и читаете в ней уверенность, что с деньгами все можно, что деньги — все, что перед деньгами все валяются в пыли, и видите перед собою грубое олицетворение силы»¹⁰³. И вместе с тем этот Брусков труслив, он вынужден постоянно напоминать о своей власти постукиванием палкой с богатым набалдашником, беспрестанно топя ногой. Он был иной, чем замоскворецкий самодур Садовского, тупой и засаленный, «обожравшийся властью».

Самым крупным достижением артиста в драматургии Островского был Тихон («Гроза», 1859). Мартынов играл Тихона «как существо, которое еще борется с губительным семейным началом», и «борьба эта ярче выступает наружу, и порывы человеческого чувства громче и глубже раздаются из груди заживо умирающего человека»¹⁰⁴. Актер передавал любовь Тихона к Катерине, гнетущую его тоску, его желание вырваться на свободу, его страдание и отчаяние в последнем действии. В сцене после самоубийства Катерины прорывался сильный темперамент актера, придавая финалу потрясающее эмоциональное звучание. Островский чрезвычайно высоко оценивал творчество Мартынова, называя его представителем в Петербурге школы «естественной и выразительной игры на сцене», которой прославилась московская труппа. Драматург писал, что со смертью артиста он «потерял все на петербургской сцене»¹⁰⁵.

В числе последних ролей Мартынова, в которых демократические тенденции его искусства получают наибольшее развитие в обстановке вызревающей революционной ситуации, надо назвать образы в пьесах И. Е. Чернышева. В пьесе «Жених из долгового отделения» (1858) Мартынов играл жалкого чиновника, забитого судьбой, и, несмотря на комизм ситуации, заставлял сострадать

его жизненной драме. Баженов писал о потрясающем впечатлении от исполнения артистом роли циничного стяжателя купца Боярышника в драме «Не в деньгах счастье» (1859). В нем очерствела душа, он бесстыден в своей жажде накопления, но, когда видит, что подлость, дав ему деньги, не дала счастья, он не находит себе покоя и ни в чем не имеет утешения¹⁰⁶. Артист раскрыл постепенность нравственного падения человека, отупение его сердца. С большим мастерством Мартынов показывал борьбу чувств в душе Боярышника, когда он узнает, что жива его дочь, которую он бросил вместе с ее матерью, чтобы жениться на богатой. «Переход от нежности, от пробудившегося в нем человеческого и отцовского чувства к торгашеской недоверчивости и к озлоблению, возбуждаемому в нем подозрением, что его обманывают, передается им с высокою художественною правдою»¹⁰⁷.

Панаев был прав, когда писал, что Мартынов «первый явился на русской сцене настоящим человеком, каков он есть в действительной жизни, в свои комические и трагические минуты. Мартынов показал нам в первый раз на сцене русского человека — помещика, купца, крестьянина, чиновника; он глубоко и верно, со всеми тончайшими оттенками, уловил черты каждого из этих сословий. Он обновил и оживил русскую сцену, он придал ей популярность, он дал ей смысл и значение»¹⁰⁸.

Неожиданная смерть Мартынова в 1860 году явилась невосполнимой потерей для русского сценического искусства.

9

Глубоко органическому, эмоциональному творчеству Мартынова противостояло блестящее и эффектное мастерство Василия Васильевича Самойлова (1812—1887), для которого внешняя типизация, острота театральной формы и четкость сценического искусства играли во многом определяющую роль.

Дарование Самойлова было в известной степени близко дарованию Шумского; его взгляд на значение актерской профессии был сходен с суждениями Шумского о чести и человеческом достоинстве актера, о важности образования и культуры для совершенствования сценического искусства. Это был актер большого трудолюбия, постоянной работой совершенствовавший свои природные данные. Тяготел к натуре, к «физиологическим очеркам», Самойлов главное внимание уделял воссозданию внешней характерности человека, его профессионального и национального своеобразия, социального положения. Это был прежде всего актер-жанрист, широко использующий в своем искусстве наблюденные им в жизни черты.

В 40-е годы внимание актера сосредоточивается на «водевилях с переодеванием», которые предоставляют ему возможность представить целую галерею персонажей средних слоев петербургского мира — чиновников и актеров, мелких торговцев и ремесленников.

В них он демонстрирует свое блестящее мастерство трансформации, имитации интонаций и говора, портретной гримировки.

Выходя за рамки водевильного репертуара, актер по-прежнему стремился главным образом не к созданию целостного характера, не к постижению глубины его духовного мира, а к воспроизведению внешне достоверного облика. Он уделял огромное внимание гриму и костюму, поискам выразительной осанки и жестов, добиваясь большого мимического разнообразия, но не всегда это вело к раскрытию внутреннего мира героя.

В 40—50-е годы Самойлов почти не играл в пьесах Гоголя, когда же ему выпадала в них роль, его исполнение, как это было, например, в его Швахневе в «Игроках», ограничивалось точно схваченным общим рисунком образа.

Развивая творческий опыт первого десятилетия своей работы, Самойлов создает целый ряд значительных комедийных типов, проявляя присущие ему наблюдательность и понимание психологического склада своих героев, что позволяет говорить о нем как о ярком характерном актере. В «Талисмане» Г. В. Кугушева (1850) он обрисовывал поразительно верный тип скряги Чужбина. В малозначительном «разговоре для сцены» А. А. Тальцевой «И дружба и любовь» (1852) у него была эпизодическая роль старика, уже давно потерявшего память, но неизменно разговорчивого, который своим появлением нарушал ход любовного объяснения графини и художника. «Речь его прерывается на каждом трех словах неизбежным «как бишь его?». Эти усилия поболтать и припоминать имена мест и лиц г. Самойлов передает с поразительной истиной»¹⁰⁹. В пьесе Тургенева «Завтрак у предводителя» (1849) Самойлов в роли Пехтерьева очень натурально воспроизвел облик провинциального аристократа. В «Провинциалке» (1851), играя графа Любина, он, по словам Ф. Кони, «превосходно схватил все типические черты этих устарелых любезников высшего общества»¹¹⁰. Однако сам автор считал, что игра артиста чисто внешняя и однообразная, и выше ставил исполнение Шумского.

Конец 40-х годов — время последовательного развития в репертуаре социальной и гуманистической темы, так глубоко раскрытой в творчестве Мартынова. Это общее движение захватывает и Самойлова. В ряде ролей он обращается к теме маленького человека, сочувствуя его страданиям и восхищаясь благородством его чувств. Было бы неверно недооценивать место этих образов в творчестве Самойлова.

В 1846 году Самойлов в связи с отъездом Мартынова в Москву на гастроли исполняет предназначавшуюся тому роль старого музыканта Пузыречкина в драме «Отставной театральный музыкант и княгиня» Ефимовича, автора, который высоко ставил дарование Самойлова. Трогательно, естественно, с драматическим пафосом он играл роль этого приниженного, жалкого бедняка, который узнает в княгине свою дочь, некогда отданную на воспитание

и потерянную им. Видимо, успех Самойлова в такой «мартыновской» роли помог ему в дальнейшем расширить свой драматический репертуар. В «Машеньке, или Еще отец и дочь» (1850), написанной по поэме А. Н. Майкова, он играет простого и добродушного старика Крупа, который глубоко страдает, когда дочь убегает из дома со своим поклонником. «Вся роль,— писал Ф. Кони,— продумана и ведена с глубоким знанием сердца человеческого и с мастерством неподражаемым; есть у г. Самойлова места высокохудожественные. Так, например, минута свидания с дочерью — в первой картине; минута, когда она ее ищет в саду,— во второй картине, и где сквозь недоверие к тому, чтобы она могла уйти из дому, проглядывает уже боязнь и тревога душевная; минута его тоски в четвертой картине, и, наконец, минута, когда он видит ее перед собою на коленях,— поразительно прекрасны и насквозь проникнуты чувством и жизненностью»¹¹¹. Подобные роли становятся частыми в репертуаре Самойлова.

В 50-е годы искусство Самойлова связано с целой галереей характерных типов в комедиях и бытовых сценках русских авторов. Применяя найденные ранее в водевильном репертуаре приемы внешней типизации, он достигает больших успехов. Создаваемые им образы были чрезвычайно разнообразны по своему внутреннему содержанию и внешности. Он играет простого русского крестьянина Михейча, седого старика в посконной рубахе и лаптях («Ночное», 1855), находя для него натуральный тон, верное произношение, манеры и ухватки. В комедии «Купленный выстрел» (1856) он очень живо и убедительно воспроизвел совершенно иной тип — оказавшегося на русской ярмарке англичанина сэра Джона, все время попадающего в нелепые, неестественные ситуации. В комедии «Тесть любит честь» (1861) Самойлов выразительно сыграл старичка генерала, хлопотуна и весельчака, чудака по натуре, чистенького и седенького. В «Чиновнике» Соллогуба (1856), играя роль резонера и моралиста Назимова, действующего якобы из высоких побуждений, он нашел общий тон роли в спокойствии, сдержанности, в сознании своего благородства, тон, лишенный какой-либо горячности, но энергичный и уверенный.

В Кречинском («Свадьба Кречинского», 1856) Самойлов прекрасно передавал «личность этого шулера, ловко прикидывающегося человеком хорошего тона. И эта тонкость у него была не чистой пробы, а накладная, аппликированная; сквозь наружный лоск кое-где проглядывал дурной тон»¹¹². Это была живая фигура самоуверенного и наглого, пустого и бездушного фата, которому актер придал черты авантюриста из поляков, используя свои многочисленные наблюдения над завсегдатаями клубов, героями карточных игр. Журнал «Современник» очень высоко оценил этот образ Самойлова. «Тип польского выходца,— писал Панаев,— отчаянного пройдохи, льстивого, вкрадчивого, смелого, не останавливающегося ни перед чем для достижения богатства,— вот Кречинский, показанный артистом. Это отчаянный игрок и человек с го-

нором... Самойлов, как умный артист, удивительно воспользовался всеми данными автора, всеми полусловами, всеми намеками его, чтобы воспроизвести перед зрителем лицо живое, типическое, прямо выхваченное из действительности. Забываешь актера: перед нами действительно живое лицо, которое напоминает нам кого-то, и это лицо, которое мы не раз встречали в московских или петербургских клубах, с которым когда-то были даже знакомы, не подозревая, разумеется, о его закулисной жизни»¹¹³.

Стремление к внешней типизации не мешает Самойлову в драматическом репертуаре искать одновременно и внутреннее психологическое зерно образа, раскрывать душевный мир человека. В роли скряги Бакизаки («Ростовщик», 1857) зрителям запомнился выразительный облик сутуловатого старика «с клоками длинных седых волос на затылке, с изможденным, осунувшимся лицом, с тяжелою старческою поступью и сиповатым, вкрадчивым голосом»¹¹⁴. Желая ослабить неестественность финала и подготовить зрителя к внезапной слепоте героя, Самойлов с первого появления на сцене показывал слабость его зрения — щурился, слишком пристально приглядывался, ощупывал руками предметы. В его комично-трогательном Мишоне («Адриенна Лекуврер», 1858) «переходы от раздражительности и гнева к тихой, спокойной грусти так натуральны, так верны природе были, что нельзя не сознаться, что именно таков Мишоне, — тихий, загнанный режиссер, но душевно волнующийся при малейшей мысли о страданиях своей любимицы»¹¹⁵.

Однако подобной цельности исполнения он достигал далеко не всегда. Создавая, например, внешне достоверный облик стационарного зрителя Вырина в инсценировке повести Пушкина (1854), он не сумел передать его нравственные страдания, в сильных драматических местах игра его была нарочитой. Не вполне удался ему и образ Любима Торцова (1854). Актер играл жалкого, несчастного человека, которого пьянство довело до нервного, болезненного состояния; в то же время сознание героем своего человеческого достоинства было выражено недостаточно отчетливо.

Самойлову приходится часто выступать в современных мелодрамах («Слепой», «Розовый павильон», «Кошка и мышка», «Нарцис» и т. п.), но эти роли не представляли большого интереса. Значительнее его выступления в мелодрамах на исторические темы. Так, в 1861 году Самойлов с успехом исполняет роль Кромвеля в двух пьесах — «Жорж Тревор» П. Мериса и «Кромвель» Э. Раушаха, создавая впечатляющий характер властного и жестокого честолюбца. Впрочем, роли исторических персонажей займут особенно большое место в творчестве Самойлова в 60-е годы, вместе с расширением исторической темы в репертуаре театра.

Шекспировские образы Самойлова были сходны с попытками Самарина и Максимова по-новому прочесть образ Гамлета, делая его человечески более обыденным, несколько снижая и упрощая его. Самойлов также приглушал мощь шекспировских героев, фи-

лософскую глубину и полноту характеров, вносил элементы жанровости в свое исполнение. Играя Шейлока («Венецианский купец», 1860), актер, ограничиваясь скрупулезно разработанной характерностью, лишил его трагической силы. Его король Лир (1858) был изможденным, сгорбленным старцем, слабым и растерянным, в котором не было ни величия, ни сознания значительности своей личности. Актер с первого появления его Лира на сцене давал почувствовать зарождение в нем безумия, изображению которого актер уделил немало внимания, давая почти клиническую его картину. Критик так описывал безумие Лира — Самойлова: «Он заговаривается, лицо его вдруг искажается, появляются судороги, зрачки расширяются, нижняя губа опускается... Тот, кто видел в природе мноманов, шизоманов, вздрогнет и признает, как верно схвачены эти изображения. Натура, полнейшая натура»¹¹⁶. Отсутствие цельности общего замысла, увлечение натуралистическими деталями, передачей душевной патологии, недостаток темперамента не позволили актеру раскрыть глубину шекспировского характера.

10

Труппа Александринского театра не располагала к моменту появления пьес Островского актерским ансамблем, способным дать полноценное сценическое решение новой реалистической драматургии. Однако, не говоря уже о гениальном Мартынове, в театре были актеры, дарование которых в той или иной степени соответствовало требованиям, диктуемым этой драматургией.

В 1850 году приходит в театр Петр Иванович Зубров (1822—1873), прежде выступавший в провинции. Первоначально он играл преимущественно деревенских парней, подъячих, лакеев и, как писал А. Вольф, к 1853 году «начал уже делаться заметным тщательною отделкою своих ролей, часто совершенно ничтожных»¹¹⁷. Позднее Зубров обычно исполняет роли стариков среднего круга, купцов, чиновников. Его дарование наиболее полно раскрылось в новейших произведениях русской драматической литературы. Простая, естественная игра позволила артисту создавать живые образы в пьесах Островского, А. Потехина, Писемского. Это и сутяга подъячий («Ипохондрик», 1855), спившийся стряпчий («В чужом пиру похмелье», 1856), мошенник и пьяница стряпчий Рисположенский («Свои люди — сочтемся!», 1861), это купцы Пузатов, Толстогораздов, Гордей Торцов в пьесах Островского «Картина семейного счастья» (1855), «Не сошлись характерами!» (1858), «Бедность не порок» (1854). По словам Вольфа, играя Гордея Торцова, «Зубров обратил, наконец, на себя внимание в достойной его роли и с тех пор пошел в ход»¹¹⁸.

Другим актером, активно участвовавшим в репертуаре Островского, был Федор Алексеевич Бурдин (1827—1887), пришедший в Александринский театр в 1847 году из провинции и занявший ам-

плуа первого водевильного комика. В свое время учившийся с Островским в московской гимназии, он становится пропагандистом его драматургии, постоянно включая его пьесы в свои бенефисы. Именно произведения Островского позволили Бурдину выдвинуться в театре. Он играет почти во всех пьесах Островского, причем те же роли, которые в Москве исполняли С. Васильев, Садовский, Щепкин. Но, несмотря на отдельные сценические удачи, этот старательный актер, не имея первоклассного таланта, не владея чувством художественной меры, ни разу не смог подняться до уровня литературного первоисточника. Его Дикой (1859) в своем самодурстве был скорее смешон и забавен, чем страшен. Его Тихон (1860) временами был по-водевильному смешон, в финальных же сценах, когда требовалось передать страдание и боль отчаяния его героя, Бурдин прибегал к мелодраматическому пафосу, что так противоречило суровой драме Островского.

Отсутствие художественного такта, трюкачество, вызванное стремлением добиться легкого успеха у невзыскательного зрителя, во многом повредило его исполнению роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского» (1856).

Зато знание купеческого быта, народной жизни позволили Бурдину создавать в бытовом репертуаре типичные жанровые фигуры. Это и Мордоплюев («Жених из Ножевой линии», 1853), и грубый, настойчивый, хитрый и недоверчивый купец («Каменный дом», 1857), и циничный, слабохарактерный, беспечный шарманщик («Сумасшедший от любви», 1859), и франт денщик («Хозяйка и постоялец», 1857).

Бурдин, несомненно, тяготел к русскому бытовому репертуару, к драматургии Островского, он знал провинциальную среду, жизнь различных слоев купечества, мелкого чиновничества, ремесленников, он стремился воплотить свои наблюдения в сценических образах, но ограниченные актерские данные лишь изредка позволяли ему выйти за пределы жанровых зарисовок и приблизиться к подлинной правде чувств.

Иван Федорович Горбунов (1831—1895)¹¹⁹ начал свою сценическую жизнь в Малом театре в 1854 году, но уже на следующий год перешел в Александринский театр. Под влиянием Островского он пишет жанровые сценки и рассказы из народного быта, печатается в «Современнике», «Отечественных записках», «Искре». Садовский пробуждает в Горбунове интерес к разговорным жанрам на эстраде, и он выступает с исполнением рассказов Садовского, сочиняет свои собственные и приобретает уже в конце 50-х годов репутацию известного чтеца-рассказчика. В театре Горбунов проявляет себя прежде всего как лирико-комедийный бытовой актер. Он дебютирует в роли пастуха Вани в «Ночном» (1855), очень колоритно оттеняет народную основу образа Кудряша в «Грозе» (1859), играет небольшие роли в ряде пьес Островского. Но, умело передавая манеру речи, конкретные бытовые приметы образа, Горбунов не поднимался до создания крупных сценических характе-

ров. «Искусство его,— писал критик,— состоит в умении рассказывать народные сцены из нескольких лиц и придавать каждому из них свойственный ему характер. Здесь он в самом деле неподражаем: каждое лицо обрисовывается у него резко и характеристично»¹²⁰. Как автор-рассказчик в народном жанре Горбунов в 50—60-е годы обрисовал широкий круг явлений современного быта, показывая не только купцов, но и крестьян и ремесленников; несомненно его связь с демократической сатирой. Горбунов часто выступал в клубах, на литературных вечерах, но как актер театра он не выделялся в труппе, занимая в ней второстепенное положение.

В труппе Александринского театра продолжает в эти годы работать один из ветеранов петербургской сцены Иван Иванович Сосницкий (1794—1871).

Белинский, характеризуя Сосницкого в 1845 году, писал, что это «очень ловкий и хорошо знающий сцену артист, который может не испортить никакой роли в легкой комедии или водевиле, даже не приготавливаясь к ней»¹²¹. Сосницкий был актером высокой комедии, но не мог освоить новую реально-бытовую драматургию 50-х годов. Наиболее удавались ему образы светских людей — герои салонных комедий Мариво, Мюссе с их изящными манерами, тонкой игрой ума или изысканные аристократы в мелодрамах. Здесь во всем блеске разворачивалось его огромное неуязвимое мастерство, высокая сценическая культура. В эти годы он продолжал пользоваться заслуженным успехом у зрителя. И если этот успех не был столь шумным, как прежде, то причина этого кроется не в том вовсе, что устарело его мастерство (оно еще не потеряло своего обаяния), — репертуар, в котором преимущественно появлялся артист в эти годы, утратил свой общественный интерес, сошел с магистральной линии развития искусства; другие темы, идеи, образы, другой жизненный материал волновал теперь зрителя. Ф. Кони, вспоминая годы былой славы Сосницкого, писал, что «это тот же самый неподражаемый артист, живой, верный натуре, естественный в разговоре, развязный в приемах, ловкий и непринужденный в ведении трудных сцен, мастерски выражающий самые мелкие оттенки характера, истинный — донельзя»¹²².

Комедийный талант Сосницкого в эти годы проявился в роли камердинера в драме П. А. Каратыгина «Двойник» (1846), где он представил «тип британской национальности — он насквозь англичанин. Придавать ролям цвет местности не так легко, на это нужны размышления, наблюдательность и большая сила воли над собою. Г-н Сосницкий в этом отношении единственный актер на нашей сцене»¹²³. Запомнился он современникам и в роли Балаглаева («Завтрак у предводителя», 1849) и особенно в великосветском болтуне и старом волоките Ардатове в «Странной ночи» А. М. Жемчужникова (1850), пьесе, написанной в духе салонных комедий Мюссе. Р. М. Зотов писал, что «г. Сосницкий, этот един-

ственно оставшийся тип прежней высокой комедии, вполне поддержал свою древнюю славу. Он и теперь может служить образцом для желающих играть комедии»¹²⁴.

11

Одной из наиболее ярких актрис 40-х годов была Вера Васильевна Самойлова (1824—1880), дебютировавшая на сцене Александринского театра в 1841 году и вскоре принятая в состав его труппы¹²⁵. Талант Самойловой был разнообразен, ей были доступны и глубокий драматизм и тонкая комедийность.

Выступления Самойловой в мелодраматическом репертуаре, с которых началась деятельность артистки, показали, что ее искусство чуждо аффектированным театральным страстям, форсированной игре, бурным трагическим эмоциям, требовавшимся в мелодраме. В роли Микаэлы, например («Дочь Карла Смелого», 1843), вопреки пьесе, нестерпимо фальшивой, избилующей невероятными эффектами, Самойлова с исключительной искренностью и обаянием раскрыла самозабвенную любовь полуревбенка-полудевушки, выражая и томление чувства, и истинную скорбь, и ревность, и отчаяние.

Самойловой более всего удавались роли, где были необходимы истинное чувство, душа, где требовались глубокая сосредоточенность, проникновение в дух произведения. «Она вся принадлежит своей роли, она вся представляемое лицо... Она не «актерствует», а живет и дышит жизнью, которую передал ей автор пьесы. Оттого игра ее всегда так обаятельна, так полна природы, истины и теплоты»¹²⁶.

Забота о внешней форме, строгая продуманность и отшлифованность рисунка роли не шли вразрез непосредственности выражения истинного чувства. Отводя упреки Самойловой в некоторой холодности и напряженности, А. Григорьев справедливо писал, что «понятие о страстности нельзя ограничивать одними бурными, неистовыми порывами... Есть страстность сосредоточенная, выражающаяся своим особливим образом в изменениях лица, в дрожании голоса, в лихорадочности речи». В облике артистки критик находил «прелесть слабости», «светлый призрак, легкое, воздушное видение», на ее лице выражались малейшие оттенки чувств «как необходимое последствие психологических причин», ее задушевный голос был «то детски-нежный, то полный серебряного смеха, то стремящийся сделаться резким и энергическим и звучащим между тем только энергиею слабости»¹²⁷. «Ее исключительная, чисто артистическая натура,— отмечал Ф. Кони,— при светлом постижении и способности пронизывать каждое чувство сквозь собственную душу, теплую и легко возбуждаемую, дает ей все средства не выходить из пределов естественности и отыскивать в изображении сценических характеров одну живую истину». Главное впечатление в ее игре производит «не сила драматиче-

ского выражения, не резкость патетических выходов, не театральные эффекты, а теплота чувства, высказанного с такой увлекательной наивностью и простотой, которая никак не позволяет усомниться в его истине»¹²⁸.

Просто, без каких-либо театральных эффектов Самойлова сыграла грациозную, чистую и доверчивую Дездемону («Отелло», 1844); детски простодушную светскую девушку Ольгу («Владимир Заревский», 1846), сперва беспечную и резвую, отдающуюся грезам первой любви, а затем ошеломленную, окаменевшую от горя; пленительную Эсмеральду (1846), испытавшую страсть и страдание.

В 40-е годы, сначала параллельно с драматическим репертуаром, а затем окончательно вытеснив его, в творчестве Самойловой утверждается комедия. Она играла в таких комедиях, как «Поездка за границу» Загоскина (1850), смягчая карикатурный образ Вельской, слепо преклоняющейся перед европейскими нравами; как «Житейская школа» П. И. Григорьева (1850), написанной стихами, где она представила молодую богатую вдову, которая придирчиво выбирает жениха, требуя от будущего мужа покорности, угождения и любви.

Самойлова вообще мастерски показывает хитрость, ловкость, грациозность, кокетство своих героинь. Молодая вдова княгиня Томилова («Прихоть кокетки», 1844) из пустой прихоти, раздраженная равнодушием уже однажды обманувшегося в любви мизантропа, кокетством добивается его доверия, а затем и признания в любви. Белинский жестоко высмеял эту пьесу за фальшивый тон, ложный пафос и высокопарные монологи¹²⁹. Самойлова сумела преодолеть ходульность роли Томиловой. Ф. Кони писал о непринужденности и благородстве ее исполнения, о ее природной женственности: «Это врожденное женщине желание нравиться, облеченное в самые приличные и скромные формы, высказывающееся теми неуловимыми движениями взгляда, губ, интонаций и звуков голоса, которые обличают целомудренность души и окружают женщину обаянием неотразимой прелести»¹³⁰.

Самойлову привлекают пьесы с умным диалогом, с тонкими нюансами психологических состояний. Она играет в пьесах Мюссе и Фейе, в «Странной ночи» А. М. Жемчужникова (1850), где в роли молодой княгини с изысканным мастерством передает смену настроений, «маленькие вспышки неудовольствия и легкое кокетство» этой восторженной, беспечной и поэтичной женщины, легко кружащей головы, но берегущей свою честь. Пышно расцветшая в период реакции после 1848 года салонная комедийная драматургия была лишена настоящих характеров и значительного содержания, но участие в ней Самойловой неизменно привлекало интерес зрителей. «Тут она совершенно в своей стихии,— писал Ф. Кони,— и каждое ее действие получает определительный смысл и колорит... Невольно удивляешься ее тонкому женскому инстинкту, этой милой, не натянутой кокетливости, этим простым, но гра-

диозным оборотам, этой умной умеренности в излишествах, непринужденной ловкости и благородству, которые характеризуют ее игру. Это, если можно так выразиться, самая изысканная щеголеватость, доведенная до самой обманчивой и обольстительной простоты»¹³¹. Внутренний мир этих ее героинь был слишком примитивен, а способы его раскрытия — ограничены. Возможность полно вывить свое дарование в создании комедийного характера Самойлова получает лишь в драматургии Тургенева.

В роли Дарьи Ивановны («Провинциалка», 1851) Самойлова глубоко проникает в авторский замысел. А. Григорьев отмечает простоту и грациозность каждого движения Самойловой, «уменьше быть на сцене совершенно как дома». В разговоре с графом Любиным «необыкновенная свобода и грация всех движений, тонкое и умное кокетство, увлечение при воспоминаниях, торжество самолюбия, высказывающееся в повторении слов графа: «Vous êtes un ange!.. Vous êtes charmante» *, детски шаловливый тон слов: какие у него морщины!»¹³².

После гастролей Самойловой в Москве управляющий московской конторой императорских театров А. Н. Верстовский писал А. М. Гедеонову 12 апреля 1851 года: «Представления г. Самойловой расшевелили московскую публику, все хотят ее видеть... Многие ставят ее выше Плесси... Простота игры г. Самойловой действительно нова и неудовлетворительна для людей приобывших к сильнейшим потрясениям. Роль Провинциалки была лучшей ролью Рыкаловой, но ей далеко до Самойловой»¹³³.

Подытоживая десятилетие творческого пути артистки, Ф. Кони утверждал, что Самойлова — лучшая актриса русской сцены, что она «внесла в русскую драму простоту и естественность; она изгнала из русской комедии накрахмаленное жеманство и натянутость», актриса нашла «обаятельную силу в простом разговоре, в неизысканных движениях, в одном благородстве дикции и в натуральном, но теплом выражении чувства». Ф. Кони считал, что Самойлова основала в театре новую школу¹³⁴.

В 1851 году в труппу Александринского театра вступает Прасковья Ивановна Орлова (1815—1900), игравшая сперва на московской, а затем на провинциальных сценах. Некогда критиковавший Орлову за неестественность в трагическом репертуаре, Белинский в 1845 году называет ее «замечательной артисткой для драмы и комедии»¹³⁵. Критика единодушно отмечает натуральность и простоту, непринужденность в ее исполнении. Значительно меньше единодушия было проявлено в отношении эмоциональности актрисы, ее умения выразить силу и глубину чувства. А. Григорьев утверждал, что Орлова принадлежит к школе «холодной, искусственной и манерной грациозности»¹³⁶.

Дебюты Орловой в Александринском театре были высоко оценены рецензентом «Современника», который утверждал, что

* Вы ангел... Вы очаровательны (*франц.*).

«чрезвычайно умная в своей игре, Орлова прекрасна и в серьезных и в комических ролях»¹³⁷. Как писал Вольф, игра ее «не отличалась особым вдохновением или огнем, но всегда была тщательно отделана до самых малейших подробностей, а потому в ролях кокеток и интриганок она нравилась гораздо более»¹³⁸.

В 50-е годы она играет Наталью Дмитриевну («Горе от ума», 1857), Советницу («Бригадир», 1859), Гонерилью («Король Лир», 1858), выступает в пьесах Островского — в ролях старой девы Арины Федотовны («Не в свои сани не садись», 1853), расчетливой Софьи Ивановны («Не сошлись характерами!», 1858). Ей удается в комедии-водевиле П. И. Григорьева «Невеста неподходящая» (1856) роль девицы, жеманной и мечтательной во время объяснения с женихом, злой и бранчливой в последующих сценах. В драме «Честность» (1856) она впечатляюще показывала страдания жены, узнающей о бесчестных делах мужа. Но критика отмечала, что мастерство у Орловой преобладало над задушевностью и натуральностью чувства. Артистка передавала переживания своих героинь, используя наработанные приемы, без глубокого проникновения в их психологию. Критик П. М. Шпилевский считал, что талант артистки во многом извращен ее прежним репертуаром, и в 50-е годы в реалистической драме «она не в силах освободиться из-под влияния холодно-рассчитанной дикции и фальшивого положения в тех пьесах, где должна олицетворяться чистая действительность и естественность положения»¹³⁹. В 1859 году актриса покидает сцену.

Екатерина Николаевна Жулева (1830—1905) зачисляется в труппу Александринского театра в 1847 году, первоначально много выступает в водевилях, но затем прочно переходит к драматическому репертуару¹⁴⁰.

В водевилях Жулева имеет большой успех, хотя, вынужденная выступать в пустыньких, трафаретных «ролях с переодеванием», изображая всевозможных волокит и забубенных юнкеров («Гусарская стоянка», «Водевиль с переодеванием»), или в стереотипных ролях своенравных и капризных девушек среднего круга, она не всегда могла выявить реалистическую природу своего таланта.

В 50-е годы Жулева играет роли в фальшивых сентиментальных мелодрамах и лишь изредка — в мировой и русской классике. Уже в начале творческого пути артистка привлекла внимание своей Офелией (1850), с большой искренностью и простотой передавая предельную наивность, нежность, трогательность, девическую стыдливость шекспировской героини. Но обращение Жулевой к леди Макбет (1861) не принесло ей удачи, актрисе явно не хватило здесь трагических красок. Не вполне удается ей и драматическая роль Адриенны Лекуврер (1858). Критик писал, что «большую часть сильных, потрясающих сцен она по возможности передала с умом и знанием человеческих страданий; особенно правильно прочитала басню «Два голубя» и с классическим патетизмом

передала сцену из «Федры», — но при всем том много было аффектации в сценическом воплощении именно тех мест, где не по силам были наружные пассивные выражения; для того чтобы поразительнее обнаружить негодование или мучительную ревность Адриенны, г-жа Жулева, по нашему мнению, прибегала к излишествах, к вынужденным крикам»¹⁴¹.

Частое исполнение мелодрамы накладывает на игру Жулевой особый отпечаток: у нее было «переполнение чувством», нарочитость и неестественность в передаче сильных драматических положений. В 50-е годы творчество Жулевой не представляет значительного интереса. Ее дарование раскрывается полнее к началу 60-х годов, вместе с переходом артистки на амплу светских женщин, а в дальнейшем на пожилые роли в современном русском репертуаре. В этом отношении путь Жулевой во многом напоминал творческую эволюцию Медведевой.

Среди молодых актрис на драматические роли, появившихся в Александринском театре в 50-е годы, надо назвать А. М. Читау и Ф. М. Снеткову.

Александра Михайловна Читау (1832—1912) дебютировала в Александринском театре в конце 1849 года и в первый период пребывания в нем работала недолго, покинув сцену в 1855 году в связи с замужеством. Вначале она играет незначительные, бессодержательные роли, изредка ей достаются такие роли, как Софья («Горе от ума», 1851), Корделия («Король Лир», 1852), Нина («Маскарад», 1852). Молодая актриса получает ряд ролей В. Самойловой, но настоящее рождение ее таланта произойдет вместе с появлением первых пьес Островского, именно тогда она займет видное место в труппе. В ее игре, чуждой всякой театральности, критика отмечала естественность, задушевность и искренность чувств. Подвижность мимики, звучный и проникающий в душу голос, натуральность пластики помогали ей в создании реалистических образов Островского. С громадным успехом артистка сыграла роль купеческой дочери Дуни («Не в свои сани не садись», 1853). По настоянию Островского она выходила в простом платье из дешевого сатина, что соответствовало изображенному в пьесе быту, у нее была гладкая прическа с пробором, как было принято в купеческих семьях. Восхищенный критик писал, что она «была проста и трогательна, заставляла улыбаться в первом действии и плакать в двух последних, и все это без малейшей натяжки, без уловок, к которым прибегают другие актрисы для произведения эффекта. Так, например, когда, возвратившись уже в дом отца, она выходит к нему и останавливается на пороге, измученная внутреннею борьбою, ослабевшая, она просто прислоняется к косяку, и в этом простом движении ее — целая драма. А как хороша она, когда целует Вихорева в первом действии, когда ласкает его на постоялом дворе; сколько любви тогда в ее голосе, и сколько, потом, тоски в нем и страдания...»¹⁴². Читау исполняла также роли Марьи Андреевны («Бедная невеста», 1853), Любови Гордеевны («Бед-

ность не порок», 1854), Даши («Не так живи, как хочется», 1855). «В комедиях г. Островского ей в первый раз попались живые человеческие элементы, и она из них создала живых людей, дышащих полною грудью, мыслящих, чувствующих и действующих по неприменным законам природы»¹⁴³, — так подытожил критик работу Читау в этот недолгий период ее пребывания в Александринском театре, куда она вернется лишь в 1868 году.

После ухода Читау в театре возникает необходимость в новой молодой актрисе. В декабре 1856 года дебютирует Фанни Александровна Снеткова (1838—1929). Артистка привлекала внимание мелодическим голосом, выразительной мимикой, грациозностью и свободой движений, натуральной игрой, простотой живой речи. Ее первый выход на сцену в пьесе Ефимовича «Владимир Заревский» (1856) был положительно встречен критикой. Восхищение эмоциональностью, наивностью, очарованием и грацией, неизменной простотой исполнения постоянно встречается в оценках игры актрисы, хотя половину ее репертуара составляют мелодрамы, часто фальшивые и ничтожные («Серафима Лафайль», «Слепой», «Розовый павильон», «Кошка и мышка» и т. п.).

Но, говоря о «натуральности» игры Снетковой, критика неоднократно отмечала, что актриса предпочтительнее в комедии, ибо в драме она вынуждена форсировать свой голос. В «Предубеждении» (1858) она правдиво изображала шаловливую и своенравную умненькую дочь генерала, ее своевольные выходки. В «Машеньке» (1858) в драматической роли ветреной и обманутой девушки она была особенно хороша в сценах, где нужно было показать наивность легковверного существа. В комедии «Браслет и прочее» (1858) она играла жену, которая притворными обмороками заставляет мужа подарить ей браслет и коляску. Артистка естественно и изящно передавала капризный характер этой прихотливой и настойчивой женщины.

В Снетковой видят продолжательницу В. В. Самойловой, советами которой она часто пользовалась в эти годы. Но Снеткова совершенствует не только свое комедийное мастерство. Она выступает в ролях драматических, требующих глубокого чувства. Она играет и в трагическом репертуаре Шекспира, создавая трогательный, грациозный образ Корделии («Король Лир», 1858); в роли Дездемоны («Отелло», 1859) она была юна и прелестна, чувство любви беспредельно поглощало ее.

В 1859 году артистка исполняет роль Катерины на премьере драмы Островского «Гроза» на Александринской сцене. Критика писала, что характер героини и драматизм всех положений переданы ею достоверно, что она покоряет женственностью и поэтичностью, что темперамент артистки придал особо трагическое звучание сцене покаяния Катерины, но что ей, незнакомой с жизнью этого круга, не доставало бытового колорита.

«Для людей моего поколения, — вспоминал П. Д. Боборыкин, — образ Катерины слился с этой именно актрисой, хотя для создания

бытового лица у тогдашней любимицы публики недоставало многого... Натура Катерины, страстно сдержанная, с налетом наивной религиозности, поэтически чувственная, склонная к уколам совести, к трагическим порывам раскаяния, нашла в Снетковой особенно чуткую толковательницу. Все в ней подходило к такому психическому типу: тон, характер красоты, что-то угнетенно-порывистое, под чем чувствовался огонь страсти»¹⁴⁴.

Снеткова недолго пробыла в Александринском театре, навсегда оставив сцену в 1863 году.

Наиболее значительной водевильной актрисой 40—50-х годов была Надежда Васильевна Самойлова (1818—1890)¹⁴⁵. «Г-жа Самойлова 1-я — артистка с дарованием для комических и водевильных ролей; особенно хороша она в ролях наивных девушек простого звания — гризеток, крестьянок и т. п.»¹⁴⁶, — писал о ней Белинский в 1845 году.

Н. В. Самойлова поступила в Александринский театр в 1839 году и в течение двадцати лет неизменно сохраняла приверженность водевилю. Живая, непосредственная, жизнерадостная, с заразительным темпераментом, с прекрасными сценическими данными, она играла бойких водевильных девиц, соперничая с актрисами петербургского французского театра. В. А. Кюров писал, что ее талант и успех рано «перегорели» и она с легкой душой покинула сцену, не найдя себя в новом репертуаре 50-х годов. «Веселая шаловливость, горячность, ревность постоянно повторялись в одном и том же виде — вот арсенал психических проявлений, доставшийся ей на долю. Она и не могла чувствовать этого однообразия, так как таланту ее все это очень удавалось, а пение окончательно очаровывало публику»¹⁴⁷.

Самойлова, подобно ее брату, превосходно исполняла «роли с переодеванием»; она блистательно владела искусством пародии, с легкостью и непринужденностью имитировала манеры, речь, пение заезжих знаменитостей. Так, в водевиле П. И. Григорьева «Заговорило ретивое» (1850) она копировала, передразнивала своих партнеров по спектаклю, предварительно, правда, заручившись на это их согласием. В водевиле Н. И. Куликова «Бедовая девушка» (1850) Самойлова играла провинциальную барышню, которая, рассказывая о посещении петербургского театра, имитировала столичных актеров. Журнал «Современник» писал по этому поводу: «Все это было иногда довольно похоже, вообще довольно забавно. Но такие копирования не новость в таланте Н. В. Самойловой»¹⁴⁸. Часто выступала она и в ролях травести, приняв на себя после смерти Асенковой ее репертуар.

Самойловой не удавались роли, требующие сильного чувства, большого темперамента, и поэтому ее попытки выступать в драматических пьесах (Офелия в «Гамлете», Любаша в «Царской невесте») не имели успеха. Она в них слишком была на эффект, и хотя пластически была выразительна и изысканна, прекрасно пела, но ей не хватало глубины, внутренней наполненности, про-

стоты и правды чувства. Дарование Самойловой было блестящее и сильное, но ограниченное рамками легкого водевиля.

А. Григорьев в 1851 году писал о том, что талант артистки растрочен бессмысленно. «Истинному, сильному таланту г-жи Самойловой 1-й недостает,— утверждал он,— серьезного понимания самого себя, недостает любви к правде жизни и правде искусства — и вот в чем, а не в недостатке теплоты, как думали некоторые, заключается его существенный порок. Все есть в этом таланте — и самобытная сила, и самобытная особенная грация, и даже страстность — это высшее свойство истинно художнической организации,— и все это светит только фосфорическим блеском при отсутствии внутренней основы, и потому все это действует на публику мимолетно, не прочно»¹⁴⁹.

Иначе сложилась сценическая судьба другой актрисы комедийного плана, Елизаветы Матвеевны Левкеевой (1827—1881), пришедшей в театр в 1845 году по окончании Театрального училища. Она дебютирует, еще будучи воспитанницей, в водевиле «Комедия с дядюшкой», обратив на себя внимание бойкой игрой, прекрасной манерой пения куплетов. Исполняя многочисленные водевили, она дублирует Н. В. Самойлову в «Булочной», «Любовных проказах», «Приключениях на искусственных водах», «Заколдованном принце». В водевилях «Полька» и «Три польки», в «Рае Магомета» она, как бывшая балетная ученица, имеет большой успех, танцуя польку и качучу. Однако, начав блестяще, артистка к концу 40-х годов отходит на второй план, ограничиваясь исполнением незначительных ролей в водевилях. Неудовлетворенная работой, она уезжает на год в провинцию.

Реалистический репертуар 50-х годов и прежде всего драматургия Островского дают новое направление искусству Левкеевой. Ей удается сделать то, что не смогла осуществить Н. Самойлова, чье творчество остановилось вместе с упадком водевиля. Левкеева, преодолев приемы водевильного комизма, сумела создать сочные и своеобразные острокомедийные образы, в которых правда действительности выступала в ярком театральном облике. В ролях Капочки («Праздничный сон — до обеда», 1857), Варвары («Гроза», 1859), Липочки («Свои люди — сочтемся!», 1861) актриса показала прекрасное мастерство сценической речи, комедийную характерность. Островский, выделяя особенно ее образ Варвары, называл артистку своей ученицей.

В 1857 году в театре дебютирует Варвара Васильевна Стрельская (1838—1915), занявшая амплуа субретки. Игра ее, по отзывам современников, грациозная, бойкая, манеры непринужденные, миловидное лицо постоянно оживлено. Она участвует во многих водевилях и комедиях, играет наивную пансионерку-мечтательницу, которая, выйдя замуж, узнает всю прозу жизни в провинции («Картинка с натуры», 1857); наивную крестьянку Христину («Стелла», 1858); плутоватую и живую Лизу («Горе от ума»,

1857); Устиньку в комедии Островского «Праздничный сон — до обеда» (1857).

В бытовых комедиях выделяется в ролях комических старух, преимущественно кухарок, свах, женщин простого звания, Елена Ивановна Гусева (1793—1853), великолепно сыгравшая Пошлепкину в «Ревизоре» и сваху в «Женитьбе». Бойкая и сметливая, веселая и простодушная в жизни, она бывала натуральна и комична в ролях простолюдинок. «Отечественные записки», высоко оценивая народные типы Гусевой, писали, что она мастерски изучила и взяла из жизни «особый склад речи, особые ударения, особенные приемы и ухватки», вводила в роль много жара и истинного комизма. «Послушайте, — писал критик, — как она смеется над Кочкаревым, который нашел такого жениха, что из окна прыгает! В этом сиповатом смехе старухи, сливающимся со здоровым хохотом Кочкарева, есть что-то оригинальное и злое — вы слышите, что Фекла, проевшая зубы на ремесле свахи, хохочет не «с-дура», а «с сердцов»¹⁵⁰.

В Е. Я. Сосницкой Белинский видел артистку «с весьма замечательным дарованием для комических ролей»¹⁵¹. В «Завтраке у предводителя» (1849), играя вдову-помещицу Каурову, она поразительно достоверно воспроизвела вздорный характер женщины, которая жалуется на выдуманные притеснения и никому ни в чем не хочет идти на уступки. Ее игру называли «живописью с натуры». Комедийное искусство Сосницкой, сформировавшееся в иных исторических условиях, находит почву и в современной русской драматургии, где она создает конкретные жизненные типы провинциальных барынь и светских дам, пожилых кокеток и комических старух.

Пелагея Кузьминична Громова (1819—1887), работавшая в Александринском театре с 1838 года, недолго остается на «вторых ролях» молодых девушек и вскоре переходит на характерные и комедийные роли пожилых женщин и старух. В 50-е годы среди ее ролей большое место занимают героини Островского, для которых были уместны ее простая манера игры, прекрасное знание быта, мастерство русской речи. Она играет вдову небогатого чиновника Незабудкину («Бедная невеста», 1853), мещанку Степаниду в «Не так живи, как хочется» (1855), Татьяну Никоновну в «Старый друг лучше новых двух» (1860), Бальзамину в пьесах «Праздничный сон — до обеда» и «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1857 и 1861), няньку Арину («Бедность не порок», 1854) и ключницу Фоминишну («Свои люди — сочтемся!», 1861). Яркостью и сочностью красок отличается ее исполнение странницы Феклуши («Гроза», 1859). Громова была великолепна в Еремеевне («Недоросль», 1858), в претенциозной, вздорной Атуевой («Свадьба Кречинского», 1856), в помещице Кауровой («Завтрак у предводителя»). Именно эти роли выделяются у нее в 50-е годы среди многочисленного и разнообразного комедийно-бытового репертуара.

Юлия Николаевна Линская (1820—1871)¹⁵² пришла на сцену Александринского театра в 1841 году и выступала вплоть до замужества (1850). Линская начала как драматическая актриса. Она дебютировала в «Параше Сибирячке» (1841), играла Веронику («Уголино»), Елену («Велизарий»), Груню («Двумужница»), Гудулу («Эсмеральда») и другие роли в трагедиях и мелодрамах, но не имела успеха. Лишь с переходом на комедийное амплуа определяется ее подлинное дарование. Она создает галерею образов комических старух и карикатурных жеманниц, уездных барынь и старосветских помещиц, торговочек и чиновниц, мешчанок и купчих. «Естественность разговора, ловкость, наблюдательность, выразительная, веселая физиономия, несколько живые движения, приятный, громкий орган — все дает ей самое влиятельное оружие для комизма»¹⁵³, — писал о ней Ф. Кони. Линская играет Арину Павтелеймоновну в «Женитьбе», княгиню Тугоуховскую в «Горе от ума». Некрасов писал, что она неподражаемо хорошо исполнила роль болтливой и слезливой кумушки Пряжкиной в «Холостяке» Тургенева (1849), что ее самобытный и оригинальный талант особенно поражает естественностью, которая позволяет сравнивать ее с Мартыновым, что «на сцене она как будто дома, и в голосе ее часто звучат ноты, которые вдруг переносят вас в действительную жизнь, напоминая вам множество сцен и фраз, бог знает когда и где виденных и слышанных. Это признак таланта первостепенного»¹⁵⁴.

Линская возвращается в театр в 1853 году. Жизнь в старообрядческой купеческой семье мужа дала ей богатый материал для творчества. Она успешно выступает в роли Простаковой («Недоросль», 1858), весьма сочно передает тип содержательницы меблированных комнат в пьесе «Свет не без добрых людей» (1857). Прекрасна была она, играя старую деву в комедии с куплетами «По усам текло, а в рот не попало» (1856). Подобные роли — ее торжество, считал критик П. М. Шпилевский. «Она умеет придать им самый верный, типический оттенок. Видя на сцене шумливую Саломею, этого громобоя в юбке, с угловатыми приемами, с страшным бешенством во взоре, — готовую драться и с горничной, и с конторщиком, — вы забываете, что перед вами г-жа Линская, вы видите живую лихую, грозную деву, злую на всех и на все, и в забытии делаете движение, как бы готовясь уйти от нее, чтоб она и вас не побила... Такова поразительно типичная игра г-жи Линской!..»¹⁵⁵. Живо и сильно обрисовала она в «Каменном доме» (1857) характер своенравной, сварливой купчихи, ее размашистые манеры и грубые приемы. Линская создает колоритную фигуру ярославской помещицы, безвкусно одетой провинциалки в широчайшем кринолине, чепце с пунцовыми лентами и огромной брошью, которая ищет в Петербурге «идеального мужчину» («Женех из долгового отделения», 1858). Она захлебывается от блаженства и страсти, когда думает, что ей делают предложение, и ее

негодование воплощается в визгливом крике, когда она узнает, кто именно претендует на нее.

В основе искусства Линской лежал принцип перевоплощения, позволявший ей достигать большого творческого разнообразия. Она находила в каждой роли своеобразные комические черты, на которых строила свое исполнение и которые придавали неповторимую свежесть ее образам. А. Григорьев называл ее «комическим поэтом». Превосходное знание купеческого быта, жизни средних слоев городского мещанства очень помогало ей в создании типических персонажей современного общества. И естественно, что, когда в русском театре широко ставятся пьесы Островского, Линская оказывается в ряду лучших воплотительниц его ролей. «Крупный комизм» актрисы, выразительность сценической манеры, бытовая конкретность ее искусства позволяют ей постоянно иметь успех в его «пьесах жизни». Линская играла почти во всех пьесах Островского, поставленных в этот период. Она выступает в ролях свех («Праздничный сон — до обеда», 1857 и «Свои люди — сочтемся!», 1861), вдовы — мещанки Хорьковой («Бедная невеста», 1853) и жены чиновника Гущиной («Старый друг лучше новых двух», 1860), вдовы губернского секретаря Аграфены Платоновны («В чужом пиру похмелье», 1856), купеческих сестер старой девы Арины Федотовны («Не в свои сани не садись») и Афи́мы («Не так живи, как хочется», 1855), ворчливой, старозаветной купчихи Пузатовой («Картина семейного счастья», 1855) и, наконец, в роли Кабанихи (1859). П. П. Гнедич, в юности видевший актрису в этой роли, вспоминал впоследствии: «Властный, грозный тон тирана старообрядческого уклада все время царил на сцене. С первых же ее слов чувствовалось: вот где таится гроза, вот откуда то мертвящее зловещее затишье, та засасывающая топь, которая доводит Тихона до запоя, Варвару до бегства из семьи, а Катю до самоубийства. Она мрачной тучей нависла над городком, который ее боялся,— и даже Дикой, сам Дикой — тоже гроза окружающих, побаивался ее»¹⁵⁶.

Знакомство с артистическими силами Малого и Александринского театров позволяет нам прийти к выводу, что в утверждении и развитии новых тенденций в искусстве основную роль и в Москве и в Петербурге сыграли актеры, впервые вступившие на театральные подмостки еще в конце предыдущего периода и спустя десятилетие сформировавшиеся в крупных деятелей сцены.

Для исследуемого периода характерно противоречие между крупными дарованиями отдельных мастеров и отсутствием подлинно художественного ансамбля в спектакле; между стремлением актеров к реализму и характером значительной части репертуара, уводящего от действительности к сценическим эффектам, мелодраматизму или поверхностному комизму; между поисками по-новому понимаемой естественности актерского исполнения и тради-

циями, сформировавшимися на ином репертуаре и в иных исторических условиях. В процессе общего развития театра и драматургии происходит и эволюция актерского искусства, преодоление прежних художественных навыков и традиций, формирование принципов, отвечающих задачам раскрытия новой реалистической драматургии.

Новый тип драмы вызвал к жизни и новые принципы актерского творчества. Четкость и острота социальных конфликтов «пьес жизни», типичность ситуаций и характеров, действующих в реальных жизненных обстоятельствах, потребовали от актеров цельности и определенности характеристик, яркой типичности, заостренности социального звучания, театральной выразительности формы, широких мазков, сочных красок, яркости чувств, «сильного драматизма» и «крупного комизма».

К началу 60-х годов формируется новая актерская школа, которую Островский назовет «школой естественной и выразительной игры». В этом и состоит главный итог развития актерского искусства исследуемого периода.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

В провинции в исследуемый период антрепренерский театр старого типа находился в кризисном состоянии.

Выразительным примером этого может служить театральная жизнь Ярославля¹. В Ярославле еще в 1819 году появилось деревянное на каменном фундаменте театральное здание, построенное городским архитектором П. Я. Паньковым. Став антрепренером, Паньков положил начало обслуживанию ярославской антрепризой расположенного на другом берегу Волги Рыбинска (традиция эта держалась на протяжении почти всего XIX века). Вскоре Паньков забросил театр, и тот после безалаберного управления несколькими помещиками перешел в начале 40-х годов к артисту М. Я. Алексееву: неожиданно получив наследство, он купил у Панькова обветшавшее здание и на его месте воздвиг в 1841 году каменное строение на пятьсот зрителей. Алексеев держал труппу до середины 40-х годов, когда передал здание в аренду актеру Н. И. Иванову, впоследствии известному антрепренеру. Тот тоже не удержался долго, и чехарда антрепренеров продолжалась до 1855 года, когда театром завладел почти на двадцать пять лет В. А. Смирнов.

Жизнь театра шла прерывисто и неуверенно, хотя в Ярославле в разное время служили В. Караулов, К. Орлеанский, И. И. Лавров (впоследствии известный столичный певец), А. Ширяев (в прошлом артист Малого театра), В. К. Васильев (впоследствии артист Александринского театра), П. К. Красовский (Бедняков), Е. Ф. Красовская (Бурназова), А. А. и М. Г. Ленские, трагик П. Н. Орлов (до того игравший в Малом театре). В 1843—1846 годах появилась приехавшая из Нижнего Новгорода молодая Любовь Павловна Косицкая, — пройдет несколько лет, и она станет первой актрисой Малого театра. Еще до того как о ней заговорит вся театральная Россия, ярославский рецензент с восторгом ответится о ее исполнении народных песен и оперных партий. В репертуаре, в основном состоявшем из мелодрам и водевилей, встречались и почти все произведения Гоголя (в том числе сценическая перера-

ботка Н. И. Куликовым «Мертвых душ»), и «Горе от ума», и инсценировки пушкинских повестей и поэм, и лучшие из пьес XVIII века — комедии Фонвизина, Капниста, Крылова. Довольно значительное место в репертуаре ярославцев заняли Шекспир, Шиллер, Мольер, Бомарше («Гамлет», «Король Лир», «Кориолан», «Ромео и Джульетта», «Разбойники», «Коварство и любовь», «Скупой», «Лекарь поневоле», «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро»). По одной пьесе были представлены в нем также Гёте («Клавиво»), Байрон («Манфред»), Шеридан («Школа злословия»), Гольдони (переделка «Хозяйки гостиницы», шедшая под названием «Мирандолина»). Но в целом положение театра, особенно при длительном управлении В. А. Смирнова, было плачевным.

Смирнов, в молодые годы виолончелист вологодского театрального оркестра, затем кассир ярославского театра, скупив векселя умершего в 1848 году хозяина театрального здания М. Я. Алексеева и угрозой долговой тюрьмы принудив его наследницу дочь выйти за него замуж, получил театр в приданое и занялся антрепризой. Он снизил до предела жалованье артистам, пристроил к зданию ресторан, подчинил всю деятельность театра кассовым интересам. И если при подобном ведении дела полного падения театра не произошло, то этому было несколько причин: наличие демократической, зрелой части зрителей и критиков, настоятельно выдвигавших свои требования, талантливость отдельных актеров и особая роль гастролеров, прежде всего Щепкина, Живокини, Полтавцева. Типичный антрепренер-кулак, предельно ограничивший и связавший возможности театра, Смирнов не мог противостоять веяниям эпохи и, ориентируясь на кассу, должен был ставить такие новинки, как пьесы Островского, Писемского, Потехина.

Столь же неровно и тускло шла театральная жизнь в Костроме, где представления дворян-любителей и крепостных трупп начались в 1806 или 1807 году. Играли эти труппы эпизодически, а к 1840 году театральная жизнь в городе совсем заглохла. В 1849 году ярославский антрепренер Н. И. Иванов принял одновременно руководство и костромским театром. В 1850 году вместо сырого подвала, в котором играли прежние труппы, было выстроенно театральное здание. Очевидцы отмечали, что труппа Иванова не знала «совокупности» в игре, что в трагедиях «один или двое играют хорошо, но зато остальные своими жестами, водевильной манерой... не на своем месте»². Водевили, как указывал тот же рецензент, «несмотря на отсутствие особенных талантов, разыгрывались довольно бойко»³. В 1853 году в Костроме появилась труппа К. Б. Соловьева, в недалеком прошлом трактирщика, о котором в «Пантеоне» говорится, что «он не что иное, как простой антрепренер, казначей, что угодно, только не режиссер»⁴. Иванов, переехавший в Вышний Волочек, также периодически наезжал в Кострому в эту зиму и играл в переоборудованном здании пивоваренного завода. В этот же сезон в Кострому приезжал Н. Х. Ры-

баков, сыгравший с местными артистами «Гамлета». Другим событием сезона был любительский спектакль «Женитьба» с участием проживавшего в Костроме А. Ф. Писемского, о котором говорили, что он «не играл Подколесина, а весь переродился в него». В 1855—1856 годах Иванов объединил обе труппы, свою и соловьевскую. Игравший в ней молодой П. М. Медведев отметил, что в результате «образовалась талантливая и прямо хорошая, с ансамблем, труппа»⁵. Это объединение оказалось недолговременным.

Самара и Саратов были в эти годы довольно крупными торговыми центрами, но их население, в основном состоявшее из мещанства и купечества, не знало навыка к общественной жизни, что мешало укоренению в них театра. В 40-х годах Самара имела только летний театр — громадную холщовую палатку с деревянной кровлей, сгоревшую в 1854 году. В 1855 году был выстроен новый театр, тоже неказистый. Маломощную, слабую труппу возглавлял Д. Залесский, знакомый самарцам еще с 40-х годов. В 1857 году он, а после его внезапной смерти его сын А. Залесский пытались пригласить на гастроли Щепкина. Но обеспечить ему приличную сценическую площадку и минимум зрителей они не могли, и переговоры сорвались.

В Саратове тоже был ветхий деревянный «театр-гриб», как называли его горожане. В нем дольше других держалась антреприза Д. Залесского (1843—1848). В 1858 году театр-балаган сломали и на его месте выстроили четырехъярусный театр. Управление труппой взяла на себя дирекция, привлекая в качестве режиссера знаменитого московского певца А. О. Бантышева. Но дирекция не удержалась, и в 1861—1862 годах Саратов имел уже антрепренера — им стал сначала А. Р. Глазенац, а потом помещик Е. И. Аверкевич, вконец разоривший дело.

Незавидное существование влачил и астраханский театр, переходивший от одного безграмотного антрепренера к другому. Здание, перестроенное из жилого дома, имело небольшую сцену и неудобные уборные. Мебель в партере стояла такая, что зрители нередко валялись вместе с креслами на пол. Незавидными были и труппы. Некоторое оживление наступило в 50-е годы. В 1851—1853 годах здесь в летние сезоны с успехом гастролирует все та же труппа Д. Залесского. В 1854 году во главе театра становится известный артист К. Ф. Берг, который «привел театр в хорошее положение, пьесы шли с редкой совокупностью»⁶. В 1856 году место Берга заступил капельмейстер И. Е. Новиков, а после смерти последнего, в 1861 году, — его сын П. И. Новиков.

Итак, ни один театральный центр Поволжья не имел стабильных и успешных антреприз.

Благополучнее складывались дела в Пензе и Динабурге. Эти отдаленные друг от друга города в рассматриваемое время имели во многом сходные театры. И тут и там антреприза тесно переплеталась с благотворительностью образованных дворян. Оба театра при несомненных достоинствах были рудиментами предшест-

вующей эпохи. В Пензе в первой половине XIX века театральная жизнь несколько раз вспыхивала очень ярко. Мы уже писали о Пензе (см. второй том) как об одном из центров крепостного театра начала XIX века. В 1846 году пензенский помещик, в молодости близкий к декабристам, Иван Николаевич Горсткин принял строительство небольшого театра, который он то отдавал приезжим труппам, то брался за его содержание сам (так было в 1842—1846 годы), то возглавлял театральную дирекцию (в 1857—1858 годах, когда премьером театра был Н. К. Милославский). В Пензе в основном выбирались «пьесы легкие, несложные, забавные или остроумные и больше сообразные с дарованиями и способностью актеров... Чрез повторительные представления прежних пьес не обременяли актеров частым разучиванием новых ролей». Во время репетиций Горсткин «следил за движениями актеров, имевших даже незначительные роли», «подслушивал каждое слово, сказанное ими наудачу, и вникал в самые малые подробности сценических условий»⁷. В 1850 году в Пензе существовала итальянская оперная труппа, в 1853 году — молодых петербургских и московских артистов, отпущенных дирекцией для прохождения практики в провинции. Роль Горсткина в культурной жизни Пензы, несомненно, благотворна, но возглавляемый им театр был во многом связан с прошлым, дворянским периодом русской истории. Об этом говорило и тяготение репертуара к легкой комедии и состав зрительного зала: современник указывает, что «театр в Пензе посещает исключительно только образованное общество дворянства»⁸.

Подобная ситуация сложилась и в Динабурге, где театр в 1856—1858 годах возглавлял антрепренер В. А. Оборский, фактическим же его владельцем был Н. И. Гагельстрем. Как свидетельствует служивший здесь П. М. Медведев, театр содержался в образцовом порядке и чистоте, декорации заказывались в Берлине, Риге, Варшаве и Петербурге, имелись в изобилии «роскошные костюмы и чудная мебель»⁹.

2

Одним из первых городов, учредивших театральную дирекцию, стала Казань. Крупные денежные взносы «акционеров» из городской знати дали возможность придать делу известный размах. «Прежние театральные антрепризы, имевшие в виду свои интересы, а главное, без капиталов, давая представления в частном доме с закоптелыми стенами и чуть живыми перегородками, при жалком освещении, при полинявших декорациях, в истертых костюмах, не могли, конечно, удовлетворить требованиям образованной публики»¹⁰, — писала в 1853 году местная газета, отметившая, что новый театр поразил казанцев богатством своего убранства и свежими комплектами декораций. Труппа была составлена из новых для города актеров. Но казанские директора оказались людьми

чванливыми, чуждыми серьезным художественным запросам. Репертуар заполнялся пустыньскими водевилями. Когда в 1854 году была поставлена пьеса Островского «Не в свои сани не садись», постановка эта явилась «какой-то жалкой карикатурой»¹¹. Распределение ролей обычно было случайным: «По невнимательности ли режиссера — если только был у новой труппы особый распорядитель, — или по устарелым понятиям об искусстве, юные, еще не оперившиеся таланты часто попадали не на свои роли». В эти условиях молодые актеры, «не имея перед глазами хороших примеров, иногда вредили своей игрой неестественными фарсами»¹². В 1858 году дирекция распалась, театр стал переходить к делцам-антрепренерам: сначала к Мирцеву, потом к Хатунцеву. Не помогла и привезенная в 1860 году антрепренером Бергером итальянская оперная труппа. Серия неудач окончилась в 1860 году пожаром, приостановившим театральную жизнь Казани на несколько лет.

Типичную картину подъема и спада в деятельности театральной дирекции можно проследить и на примере Нижнего Новгорода. После краха Распутина труппа перешла к антрепренеру Кологривову, заботившемуся более о количестве актеров, нежели о их качестве. Кологривов держал театр в Нижнем с 1840 по 1845 год. От него театр перешел к Никольскому (1845—1847), а затем к некоему знатному лицу, арендовавшему театр через Ф. К. Смолькова. В это время труппа театра включала несколько крупных актерских имен. Среди них были Н. Х. Рыбаков, Н. К. Милославский, В. М. Трусов. В 1849 году с нижегородскими артистами играл на Макарьевской ярмарке Щепкин. В 1853 году пожар уничтожил деревянное здание театра, и зимние спектакли в Нижнем прекратились. Летом спектакли шли в балаганном ярмарочном театре. «Послепожарные» годы были отмечены углубленным кризисом нижегородской труппы. Рецензент «Пантеона» писал в 1854 году: «Талантов здесь кроме устаревших господ Трусовых нет ни одного замечательного»¹³. В 1855 году под театр приспособили большой дом, принадлежавший крестьянину Бугрову. Театр возглавила дирекция, пригласившая руководителем труппы и первым актером Н. К. Милославского. Вместе с ним приехали Эвелина и Люция Шмитгоф. Образовалась труппа немногочисленная, но «имеющая, однако, замечательные личности»¹⁴.

В августе 1855 года в Нижний Новгород вновь приехал Щепкин. В этот приезд он впервые показал зрителям роль Любима Торцова в комедии «Бедность не порок», предложив в отличие от трактовки П. М. Садовского свое, «очищенное» толкование этого образа. В это время вокруг театра спланивается городская интеллигенция, в частности жившие в Нижнем музыковед А. Д. Улыбышев, писатель В. И. Даль, сосланный сюда Т. Г. Шевченко. Щепкин, приехавший повидать Шевченко, несколько раз играл на сцене нижегородского театра. Шевченко посвятил театру и молодой артистке Е. Б. Пиуновой обстоятельную статью в местных

«Ведомостях». Подъем дела был неоспорим, но продолжался недолго. В 1857 году сгорел ярмарочный театр. Сборы упали, дирекция к делу охладела. Актеры стали разбредаться. В конце 50-х и в начале 60-х годов в Нижнем вновь премьерствовали В. М. Трусов и А. В. Трусова-Васильева. По свидетельству П. А. Стрепетовой, в этот период, «за исключением даровитого Павла Востокова и старика Прусакова, остальной персонал труппы состоял из поголовной бездарщины»¹⁵.

Нижний Новгород, как и Казань, представлял собою город, где крепостной театр, антреприза, дирекция сменили за несколько десятилетий друг друга и где предельно наглядно и отчетливо выявилась ограниченность возможностей каждой из этих форм существования театра.

Те же процессы и те же противоречия можно проследить и на примере Орла¹⁶. В 1835 году умер граф С. М. Каменский и было распродано его имущество, были проданы и крепостные артисты. Здание театра после смерти владельца было «взято в казну», обветшало, но несколько сезонов здесь играли бродячие актеры и, в частности, труппы Турчанинова и Н. И. Иванова. К концу 30-х годов дворец Каменского и находившийся при нем театр были снесены, а оставшиеся бревна «высочайше пожалованы» городу для закладки нового театра, который и был выстроен в 1840 году. Сезон в новом театре открыла приглашенная из Рязани труппа Ф. И. Азбукина. Орловским губернатором была создана дирекция, которую возглавил любитель театра, председатель казенной палаты П. А. Бурнашев, горячо взявшийся за дело. Но не прошло и нескольких месяцев, как пожар уничтожил это здание. Страховой премии хватило на постройку театра-избы, с залом на двести двадцать три места. Несмотря на трудные условия работы, театр в первые сезоны существования дирекции делал несомненные творческие успехи. Объяснялось это энергией Бурнашева и хорошим составом артистов, среди которых выделялись артистки А. П. Кравченко и М. И. Ладина.

Заметным событием в театральной жизни Орла стал спектакль с участием Щепкина. Проезжая в мае 1842 года через Орел (по дороге в Харьков), он согласился на непредвиденную задержку и сыграл в один вечер «Мирандолину» и «Матроса». Спектакль был подготовлен труппой за сутки, но, несмотря на это, некоторые из актеров успешно справились со своей задачей. После спектакля местная интеллигенция и участники представления встретились у Бурнашева с Щепкиным. Советы Щепкина, вводившие слушателя в «святилище души творческой»¹⁷, для многих артистов стали компасом в их дальнейшей скитальческой деятельности.

Расцвет дирекции продолжался, однако, очень недолго. Пожары, охватившие Орел в начале 40-х годов, подорвали сборы; сказались и отъезд некоторых популярных актеров. Любимица зрителей Кравченко была серьезно больна (чахотка вскоре сведет ее в могилу) и стала выступать реже, затем уехала на юг (в 1843 го-

ду она играла с Щепкиным в Одессе). Дирекция пришла к банкротству. Обсуждался вопрос о продаже театра на слом, но после долгих колебаний театральное имущество и здание приняла на себя городская дума; театр сдавался ею антрепренерам, у которых дела шли из рук вон плохо. В 1843 году в Орле играла труппа Карла Зелинского, с трудом выдержавшего сезон, несмотря на участие Н. Х. Рыбакова. Зелинского сменил Л. Ю. Млотковский, потерпевший финансовый крах в Харькове. Млотковский организовал дело со свойственным ему размахом, пополнил труппу молодыми петербургскими актерами и воспитанниками театральной школы, среди которых особенно выделялся Осип Дранше. Но, когда в апреле 1845 года окончился его контракт со столичными актерами, оказалось, что касса пуста. Нужной суммы не дала и распродажа личного имущества антрепренера. Не помог и обещавший покровительство театру губернатор П. Трубецкой. Разоренный Млотковский в январе 1846 года бежал; на целых полтора десятилетия театр в Орле пришел в полный упадок. Город снова захлестнула волна пожаров, прошла эпидемия холеры. Публика отхлынула от театра. К тому же наскоро сколоченное деревянное здание грозило обрушиться. В 1850 году его разобрали. Спектакли шли лишь эпизодически в переоборудованном здании манежа и в доме купца Селиванова. В течение 50-х годов в Орле «не являлось ни одной порядочно организованной труппы актеров... театр почти никогда не был полон, и актеры едва не умирали с голоду»¹⁸.

К столь же плачевному результату после кратковременного подъема пришел в период управления дирекции театр в Киеве. В начале 40-х годов киевский театр возглавлял антрепренер А. В. Каратеев; он собрал сильную труппу, поднял репертуар, привлек в качестве мастеров Мочалова, Щепкина, Мартынова. На высоком уровне поддерживал спектакли киевского театра и антрепренерствовавший после Каратеева знакомый киевлянам Рыкановский (1843—1851). В 1851 году здание театра за ветхостью пошло на слом. Оставшаяся часть распавшейся труппы играла в частных домах на правах своеобразной актерской «коммуны» или товарищества, что было явлением совершенно новым. Затем дело прибирает к рукам антрепренер-балетмейстер Морис Пиона. Параллельно с ним начинает играть, тоже в частном доме, труппа, возглавляемая К. Федецким. Обе труппы, игравшие на Подоле и в Липках, были откровенно слабы. Первым разорился Федецкий. Его актеры перешли в театр Пиона. Но в 1855 году обанкротился и этот довольно оборотистый деятель, и его театр перекупает киевский магнат Энгельгардт, взявший на себя руководство труппой; он оказался, однако, просто капризным самодуром. «Когда ему замечали, что публике не нравится бессодержательность его репертуара, заполненного одними водевилями, то Энгельгардт спокойно отвечал: оне (пьесы) нравятся мне. Я играю их для себя»¹⁹. Из двухсот представлений первого сезона шестнадцать были отменены «за отсутствием публики». В следующем се-

зоне одного сильно порастрясшего свои капиталы богача пришлось заменить несколькими.

В 1856 году в Киеве создана была дирекция, куда вошли вице-губернатор, предводитель дворянства, городской голова, председатель казенной палаты и некий военный в чине полковника, — впоследствии в состав дирекции был кооптирован местный «советник питейного отделения». Дирекция начала со строительства здания, взяв из городской казны 130 000 рублей. Театр, открывшийся 2 октября 1856 года, поразил зрителей вместительностью и прекрасным оснащением сцены. Но ни репертуар, ни состав труппы, ни распределение ролей не стали лучше. «Театральный комитет, состоящий из людей, обремененных обязанностями службы, людей, вовсе не подготовленных к хлопотливой, требующей большой внимательности даже ко всяким мелочам деятельности, неизбежно связанной с фактическим управлением театром, оказался не на высоте своей задачи; репертуар падал, труппа не делала сборов, стал обрисовываться грозный признак дефицита, покрыть который было неоткуда... Чиновный персонал комитета, воспитавшийся на бюрократических точных понятиях о «приходе-расходе» казенных сумм, должен был растеряться, когда дело «прихода» приняло такой грустный оборот»²⁰, — писал впоследствии об этом времени Н. Николаев.

Теперь остановимся на действиях дирекции крупнейшего в театральном отношении провинциального города — Харькова. Новое здание театра было открыто здесь 16 августа 1842 года. Е. Ф. Розен оставил в своих «Записках» его описание: «Все так было ново, опрятно, щеголевато. Над сценою часы, совершенно такие, как в Михайловском театре, зала такая же, имеющая вид эллипса, через что из боковых лож сцена видна вполовину. Самая сцена сравнительно со зданием театра низка и мала. Это ее существенный недостаток, который поправить вряд ли возможно; занавесь превосходная, люстра — словом, все атрибуты столичного театра». Розен называл Млотковского «виновником того, что Харьков первый из русских городов, за исключением Риги и Одессы, свергнул прежний храм Аполлона, где во время дождя была течь». О дальнейшей судьбе Млотковского и созданного им театра он рассказывает: «Положение Млотковского с открытием нового театра стало затруднительно. Огромный долг с процентами, выплачиваемый им ежегодно К. Н. Кузену (крупный харьковский купщик. — А. К.), часто ставил его в натянутое положение. В его делах оказывался дефицит, что повлияло самым неблагоприятным образом на тогдашних актеров. Им недоплачивалось жалование. Часто обстановка пьес уже не гармонировала со зданием театра, которое своим изяществом привлекло внимание некоторых значительных лиц, относившихся пренебрежительно к храму Мельпомены, помещавшемуся в балагане. Тут подоспела и ссора Млотковского с одним сиятельным лицом из-за того, что это последнее не платило ему за абонированную ложу»²¹. Все это кончилось

тем, что Млотковский оказался несостоятельным должником. В 1843 году антрепризу Млотковского сменила дирекция.

С этого момента звезда Млотковского закатилась. Хотя он продолжал антрепренерствовать: держал в 1844—1845 годах театр в Орле, в 1845—1846 годах — в Воронеже, позже — в Саратове, Астрахани, Вознесенске, Николаеве, но уже не создал театра, даже отдаленно напоминающего харьковский. Умер Млотковский в 1855 году, так и не расплатившись с кредиторами.

В Харькове правление дирекции держалось долго — более двух десятилетий, пока семья Млотковского не сумела выплатить долг и здание не перешло к Дюковым, наследникам его строителя. Но длительное существование дирекции не принесло пользы театру. «Бюрократия везде вредна,— писал Розен,— а в деле театра более, чем где-нибудь: она задерживает ход сценического искусства и, сама того не желая, душит в зародыше самые блестящие сценические таланты». По свидетельству Розена, уже в первое десятилетие существования дирекции (когда делами заправлял откупщик Н. Д. Алфераки, действовавший через малодаровитого режиссера Я. П. Толченова) кризис обнаружился весьма отчетливо: «В директорство Алфераки, с 1843 по 1849 год, харьковская сцена славилась только обстановкой... В виденной нами дряни декорации и костюмы были так сшиты и изящны, что хотя бы и в любую из столиц. Директорство Алфераки было благотворно лишь во внешнем отношении, а таланта не сформировалось при нем ни одного... Кроме замечательных комиков Соленика и Дранше, коих таланты открыл и воспитал никак не Я. П. Толченнов, а сама природа и их собственное тщание, все остальное, что только зависело от Я. П. Толченова, было плохо: репертуар нелеп, раздача ролей без всякого понимания дела, словом, везде моральный дефицит»²². В дальнейшем, с заменой Алфераки, положение не улучшилось.

Дирекция вела все дела и в Таганроге. Это был город особый. Торговый порт, крупнейший на Азовском море, определил его образ жизни, тон задавали иностранные негоцианты. Город пользовался вниманием властей: созданному здесь в 1828 году театру управление Новороссийского и Бессарабского генерал-губернаторства (которому был подведомствен Таганрог) выдавало ежегодно за счет городских средств субсидию в размере 4000 рублей. В дирекцию входили А. Л. Цельнер, Э. О. Флуки, позднее Н. Д. Алфераки. Влияние на театр оказывал и переехавший в 50-х годах в Таганрог писатель Н. В. Кукольник. Театр тяготел главным образом к опере.

Как указывает И. И. Лавров, в конце 40-х годов здесь ставились «трагедии, драмы даже Шекспира, кроме того: комедии Мольера, Гоголя, Грибоедова и переводные пьесы, а также оперы, оперетты, водевили, фарсы и интермедии»²³. Была даже создана собственными силами опера «Альбом-обличитель» (текст Э. О. Флуки и К. П. Смирнова, музыка дирижера труппы — Рус-

со). Несмотря на покровительственные меры властей, труппа постепенно, как указывают очевидцы, начала «обрастать мохом». Особенно плохо обстояло дело со «вторыми сюжетами». В 1855 году в город приехала группа новых артистов, возглавляемая бывшим тенором петербургского театра Л. И. Леоновым, взявшим на себя вместе с Алфераки руководство театром. Новые и старые артисты плохо сжились. К тому же было решено строить новый театр. Первый был срыт, строительство второго не успели вовремя окончить. Труппа распалась²⁴.

Жалкое существование влачил театр и в Курске. Так было и при чередовавшихся антрепренерах и при сменившей их дирекции. Труппа была слабая, оформление заминалось лишь своим убеждением. Зал театра, располагавшегося в здании Дворянского собрания, вмещал до трехсот человек, но почти никогда не наполнялся. В Ставрополе, где в 40-е годы держали антрепризы Карл Зелинский и И. Х. Дрейсиг, в 50-е годы также возникает дирекция. Во многих других городах, где в этот период единоличные антрепризы на длительный или короткий период были заменены дирекциями из городских богачей и знати, дело обстояло не лучше.

3

Общее положение русского провинциального театра в конце 40-х и в 50-х годах было весьма безрадостным. И тем резче выступали черты нового в нескольких успешно действовавших предприятиях. К таким плодотворным явлениям следует отнести возникновение нескольких новых, весьма ярких очагов театральной культуры.

Одесса была еще очень молодым городом. Она возникла в конце XVIII века на месте турецкой крепости Хаджибей. В 1794 году в Одессе проживало немногим более 2000 человек, а спустя пятьдесят лет здесь насчитывалось уже около 100 000 жителей. Стремительный рост города объяснялся тем, что это был крупнейший на Черном море торговый порт, через который русская пшеница растекалась по миру. К 1847 году Одесса стала первым хлебным экспортером Европы. Притоку населения способствовал и существовавший в Одессе до 1859 года режим «порто-франко» (беспшлинного ввоза и вывоза товаров). Все это определило весьма своеобразный социальный состав и неповторимый колорит города. В нем было сравнительно немного дворян. Тон задавали богатые негоцианты, причем не только русские, но прибывшие из всех стран мира. Именно этими особенностями Одессы можно объяснить то, что с 1805 года в ней существовала итальянская опера, для которой в 1809 году по проекту Т. де Томона было сооружено театральное здание, выдержанное в строгих классических формах. Иногда в нем выступали и французские актеры — в 1840 году, в частности, труппа, возглавляемая знаменитой трагической актрисой Жорж. Было бы неверно недооценивать значение этих порою

первоклассных трупп. О их духовном воздействии на интеллигенцию города свидетельствовал еще Пушкин.

Одесса, с 1805 года ставшая центром всего богатого Новороссийского края, была не только торговым, но и промышленным городом, с довольно многочисленной технической интеллигенцией. Центром притяжения интеллигенции были Ришельевский лицей (с конца 30-х годов приблизившийся по своим программам к университету) и выделившаяся из него Ришельевская гимназия. С этими учебными заведениями связаны имена многих крупных ученых, в том числе хирурга Н. И. Пирогова, химика Д. И. Менделеева. В Одессе жила группа одаренных писателей — В. И. Туманский, В. Г. Тепляков, Н. Ф. Щербина, О. Рабинович, Е. Ган, А. Марченко и другие. Несколько лет (в 30-х годах) жили в Одессе известный критик Н. И. Надеждин, поэт и публицист П. И. Вейнберг (в 50-х годах), здесь останавливались на длительное время Белинский и Щепкин, Гоголь, Мартынов и Островский. Их влияние на одесскую интеллигенцию несомненно. Взгляды лучших представителей одесской интеллигенции находили отражение в местных повременных изданиях — «Одесском вестнике», «Новороссийском телеграфе» и ряде альманахов. В этой среде выступали в поддержку начинания по созданию в Одессе русского театра.

Такие попытки предпринимались и в прошлые десятилетия. В 1810 году в Одессе играла русская труппа П. В. Фортунатова, в 1811 — крепостные актеры А. И. Шаховского. В последующие годы в Одессе бывали наездами труппа И. Ф. Штейна (1827—1828), русско-украинская труппа некоего Тамерлана (1835), снова труппа Штейна (1836), труппа Ерохина (1837), труппы К. М. Зелинского (1841) и Рыкановского (1842—1843). Это были творческие организмы очень разные по своим возможностям: широко известный театр Штейна, например, — и случайные объединения бродячих комедиантов.

Особенный успех выпадал на долю антреприз, сумевших привлечь на гастроли Мочалова, Щепкина, Живокини. Первым это сделал антрепренер Ерохин при посредничестве попечителя одесского учебного округа Д. М. Княжевича. Выступая с его труппой в 1837 году, Щепкин впервые в Одессе показал «Горе от ума» и «Ревизора». Одесситы увидели также «Коварство и любовь», «Матрос» и ряд других спектаклей. С Щепкиным на одесской сцене выступили две его дочери и приехавший из Харькова К. Т. Соленик.

В 1843 году в Одессе появилась труппа, возглавляемая дальним родственником П. С. Мочалова — Иваном Лукичом Мочаловым-Бушуйкиным (1816—1846). И. Л. Мочалов впервые выступил на сцене в 1837 году в Скопине Рязанской губернии, играл в Туле (1840), Воронеже (1840—1841), Киеве (1842—1843) и за шесть лет стал весьма известен в провинции. Комедийный артист редкого обаяния и непосредственности, он ни в одной роли (среди которых столь полярные, как Осип в «Ревизоре» и фон Кальб в «Коварстве и любви») не повторял себя, умея найти острую внеш-

ную характерность, точный грим и костюм. Он делил славу с лучшими комиками провинции — К. Т. Солеником, О. И. Дранше, П. В. Васильевым. Он оказался и весьма деятельным антрепренером, собравшим вокруг себя сильный актерский состав. В труппу входили помимо самого И. Л. Мочалова его жена Н. Н. Мочалова-Бушуйкина (урожденная Данилова, впоследствии Мочалова-Жопылова), обладавшая, по отзывам Щепкина и П. Мочалова, «первостепенным дарованием»²⁵, Н. Х. и П. Г. Рыбаковы, П. П. Миккульский, Н. Максин, М. Максимов (Лоскутов), П. Пряженковский, Д. Зубович, П. Шумский (Орлеанов), Е. Данилова (впоследствии Шван) и другие.

В этой труппе в 1843 году гастролировали П. Мочалов и Щепкин. П. Мочалов (приехавший первым) выступил в Одессе в Гамлете, Фердинанде и Чацком. Щепкин на этот раз сыграл городничего, Кочкарева, Гарпагона («Скупой»), Вальдорфа («Мирандолина»), Симона («Матрос»). Два раза Щепкин и Мочалов выступили вместе — в водевиле «Король и пастух» А. А. Шаховского и в «Коварстве и любви» (Фердинанд — П. Мочалов, Миллер — Щепкин, фон Кальб — И. Л. Мочалов, Луиза — Н. Н. Мочалова). Одесские артисты, привыкшие, за исключением Н. Х. Рыбакова, к водевильному репертуару, были достойными партнерами Щепкина в комедиях и водевилях, но плохо чувствовали себя в трагедиях. Тем не менее каждое выступление Щепкина и Мочалова воспринималось сторонниками развития в городе национальной культуры как большое событие. «Посмотрите на нынешнее состояние русского спектакля в Одессе, — писал «Одесский вестник». — С самого утра в дни представления толпа осаждает комнату кассира, билеты раскупаются нарасхват... Посмотрите, как вся эта публика, столь обширная, столь многосложная, привлеченная в театр чувством любви к изящному и русскому слову, единодушно приветствует лучших наших артистов при их выходе на сцену»²⁶. Проживавший в Одессе А. В. Станкевич писал, что в соревновании трех трупп, итальянской, французской и русской, «русская труппа восторжествовала над прочими»²⁷.

В следующем году в Одессе возник второй, конкурирующий с первым русский театр. Его открыл в специально выстроенном здании П. И. Гагарин (сын И. С. Гагарина, женившегося на выдающейся трагической актрисе Е. С. Семеновой). Еще в 1841 году он организовал под своим попечением специальный «пансионат» для детей из сиротского дома. В этом «пансионате» должны были их готовить к сцене. Эта благая затея осуществлялась неумело и результатов почти не дала — почти никто из его воспитанников не пошел на профессиональную сцену. В 1845 году Гагарин привез из Москвы нескольких выпускников театральной школы, и среди них К. Н. Полтавцева, впоследствии известного трагика, а в ту пору молодого актера «на все руки», А. В. Бороздина, брата московских артисток Бороздиных, П. Чистякова и некоторых других. Театр Гагарина открылся в сентябре 1845 года водевилями «Си-

мон-сиротинка», «Зятюшка» и «Стряпчий под столом». Наличие в городе двух русских театров сказалось неблагоприятно на их посещаемости, и уже в начале следующего сезона им пришлось слиться. Объединенная труппа считалась гагаринской и играла попеременно в обоих помещениях. Душою дела был, несомненно, И. Л. Мочалов. Наряду с водевилями театр справляется и с более сложными пьесами. Рыбаков играл в Одессе не только прежние свои классические роли (в том числе Гамлета), но и ряд новых, — в 1846 году в один из бенефисов он с огромным успехом сыграл Мельника в пушкинской «Русалке».

Сезон 1846 года окончился трагически: И. Л. Мочалов из-за сложных семейных и материальных обстоятельств покончил с собой. Его смерть, слухи, его возбужденные, публичная ссора, происшедшая на отпевании между его вдовой и его другом Н. Х. Рыбаковым, привели к тому, что как Мочалова, так и Рыбаков с женой были вынуждены уехать. Оставшаяся часть труппы переехала в Кишинев, где играла в течение трех лет. Одесса вновь оказалась без русской труппы. Однако потребность в национальном театре была столь сильна, что городские власти вынуждены были предпринять необходимые шаги.

Идея создать в Одессе новый театр ожила в связи с приездом в Одессу Белинского и Щепкина, совершавших совместную поездку по югу России. Они оба были в это время увлечены мыслями о реформе провинциальной сцены. Белинский задумал статью о состоянии театров в России, Щепкин снабжал его материалами. Случилось так, что тогда же в Одессе оказалась целая группа актеров: из Москвы — Живокини, из Петербурга — П. И. Григорьев и М. П. Соколов, из Севастополя приехал антрепренер и актер Д. Д. Жураховский. Находились в Одессе и несколько провинциальных артистов, в том числе А. Ф. Розанова и А. П. Кравченко. С этими актерами Щепкин дал в течение июня и июля пять спектаклей, усиливших у одесситов желание иметь серьезно поставленный театр. Можно предположить, что к отъезду Щепкина контуры такого театра были намечены.

Было решено упрочить его финансовую основу. Губернатор испросил у правительства субсидию в размере 20 тысяч рублей в год, из которых 12 тысяч шло на итальянскую оперу, а 8 тысяч — на русский театр. Эта материальная поддержка была оказана потому, что правительство смотрело на Одессу как на нечто вроде южного фасада империи.

Была создана дирекция в составе трех человек, один из которых, А. И. Соколов, оказался человеком образованным и активным. Для набора артистов он поехал в Петербург и Москву, побывал у Щепкина и с его деятельной помощью ангажировал актеров. Щепкин мудро рассудил, что новый театр должен опираться на начинающих выпускников театральной школы, которые на сцене Малого театра не получали должного хода. Он порекомендовал С. В. Шумского, с 1841 года зачисленного в Малый театр,

но пробавлявшегося небольшими водевильными ролями, и А. И. Шуберт, в свои двадцать лет пробовавшую силы в ролях молоденьких девушек-резвухек на сценах Александринского и Малого театров. С А. И. Шуберт поехал ее муж, молодой «простак» М. А. Шуберт. Возможно, не без участия Щепкина шло и приглашение провинциальных артистов. Всего было набрано четырнадцать человек. Независимо от Щепкина и вопреки его совету А. И. Соколов подписал в Москве полугодовой контракт с артистами Малого театра П. И. и И. В. Орловыми. Людьями они были талантливыми, но плохо подходили к тому делу, какое задумал Щепкин, и немало вреда принесли одесскому театру своим каботинством.

Щепкин озаботился и тем, чтобы его ученики не чувствовали себя без опытного наставника, и порекомендовал в Одессу режиссером своего зятя (мужа сестры Елизаветы Семеновны) А. Ф. Богданова, в прошлом танцора второго разряда и актера на комические и водевильные роли в московской труппе, а впоследствии режиссера Малого театра. Богданов был человек образованный, разделял щепкинские взгляды на искусство. На нем и его семье лежал отсвет щепкинской личности. В Одессе Богдановы сблизились с представителями местной интеллигенции. К театру были близки в тот период Л. С. Пушкин (брат поэта), археолог Н. И. Мурзакевич, известный в городе острослов и ярый театрал Н. П. Ильин, член дирекции театра А. И. Соколов и его брат Г. И. Соколов.

Влияние Щепкина и одесской интеллигенции, несомненно, сказалося в ряде правил, которыми руководствовался в своей деятельности театр. Согласно этим правилам репертуар должен был формироваться до открытия сезона. На каждой из получаемых актером ролей значилась дата ее вручения, порядковый номер пьесы в репертуарном списке и количество строк роли, чтобы актер имел возможность готовиться к спектаклям в той последовательности, в какой они будут показаны. Актер обязывался учить двадцать четыре строки в сутки. За отступление от текста роли, опоздание на репетиции и спектакли предусматривалась система штрафов. Притом что в других театрах антрепренеры наказывали актеров по произволу, эта система разумных и ограниченных штрафов для утверждения дисциплины была вполне уместна и встречала поддержку у Щепкина, писавшего через десять лет наместнику Кавказского края князю А. И. Барятинскому, задумавшему реорганизовать театр в Тифлисе: «Прикажете кому-либо изложить нужные правила, за нарушение которых положить штраф, и чтобы уже тут не было никому никакого снисхождения»²⁸. П. Надимов, один из немногих воспитанников «пансионата» князя Гагарина, пошедший на профессиональную сцену, рассказывает, что с актеров, получавших маленькое жалованье, Богданов штрафов не брал, «а давал отеческое наставление»: «Платились штрафами первоклассные артисты... Сумма штрафов с добавлением дирек-

ционных денег выдавалась в награду старательным актерам, получавшим небольшой оклад»²⁹. Существовала в одесском театре мера наказания, по видимости отдававшая крепостническими порядками: специальный карцер, под который в случае необходимости отводилась репетиционная зала. Карцер этот действовал, лишь когда кто-либо из членов труппы оказывался замешан в публичном скандале. В таких случаях по договоренности с губернатором карцер заменял актерам съезжую.

Поначалу спектакли оформлялись более чем скромно. Театр был беден. Приходилось довольствоваться немногими комплектами дежурных декораций и одним-единственным голубым гарнитуром мебели. По мере возрастающего успеха у зрителей росло и материальное благополучие театра, что дало возможность значительно пополнить запас декораций. Все исторические костюмы, как и парики, были казенными, и за их отбор для спектакля отвечал режиссер, хотя повсюду в провинции выбор париков и костюмов зависел от самих актеров.

Репертуар театра не отличался оригинальностью: «Пьески шли небольшие, конечно, переводные: русского тогда не было, а «Ревизор» и «Горе от ума» с маленькой труппой были невозможны». Репетировались они весьма тщательно. «Мы много репетировали и держались московских порядков»³⁰, — вспоминала Шуберт. В 1849—1850 годах репертуар несколько разнообразился постановкой мелодрам.

У учеников Щепкина возникало немало вопросов, которыми они делились в письмах со своим учителем. Эти письма не сохранились, но до нас дошли ответы Щепкина Шумскому и Шуберт, отправленные 27 августа 1848 года и свидетельствующие о внимании учителя к исканиям учеников³¹. Их текст сначала ходил по рукам, а затем, уже после смерти Щепкина, они были опубликованы.

Театр в Одессе работал успешно и интересно, хотя состав труппы периодически менялся: в конце 1847 года покинули Одессу Орловы (вновь они появились здесь в 1849—1851 годах), в 1849 году вернулись в Москву С. В. Шумский, уехали некоторые другие актеры. Но труппа оставалась сильной. В 1848 году в Одессу перешел из Александринского театра А. П. Толченев, с 1849 года выступала Л. И. Млотковская, в 1850 году на один сезон приехал К. Т. Соленик, с 1851 по 1853 год служила ученица Щепкина Н. М. Медведева, направленная им в Одессу для прохождения сценической практики, из Александринского театра пригласили молодую Е. М. Левкееву. А. И. Шуберт вместо полугода, как предполагалось, осталась в Одессе на пять лет. В конце 40-х и в начале 50-х годов в Одессе гастролировали В. В. и Н. В. Самойловы (отец и сын), С. Я. Марковецкий, С. В. Шумский, приезжавший уже в качестве гастролера. Столичные гости легко находили общий язык с одесской труппой. «Надо быть очевидцем и видеть, как разыгрывались пьесы. С таким ансамблем и такого исполне-

ния не встречал до настоящего времени. То было действительно время искусства»³², — писал П. Надимов. Аналогичные отзывы неоднократно встречались в рецензиях «Одесского вестника» и столичных журналов. Автор напечатанной в «Москвитянине» статьи о К. Т. Соленике писал: «Одесская сцена, при умной и образованной дирекции А. И. Соколова, отличается от всех провинциальных театров своей целостностью, и потому там никакой актер не может далеко выдвинуться вперед от своих товарищей и в себе одним сосредоточивать внимание публики... Художественное исполнение всей пьесы, сама пьеса, ее целостность, а не блестящая игра одного актера, поглощающая недостатки других исполнителей, — это идея дирекции одесского театра»³³.

Среди факторов, способствовавших успеху одесского театра, необходимо назвать и непосредственное участие в его деятельности Гоголя. В воспоминаниях Надимова рассказано о пребывании Гоголя в Одессе: «По выезде Д. Д. Ахлестышева из Одессы назначен был губернатором тайный советник А. И. Казначеев. К нему приезжал гостем Н. В. Гоголь. И в это время для такого дорогого гостя А. Ф. Богданов устроил у себя семейный вечер... На этом вечере Н. В. Гоголь сам изъявил желание прочесть несколько отрывков из своего сочинения «Мертвые души», от которого все артисты, слушавшие чтение такой знаменитости, были в восторге». Далее Надимов сообщает: «При нем ставили «Ревизора». Распределение ролей было такое: городничего — А. Зверев, жену — Л. Млотковская, дочь — М. Кителот, Хлестакова — М. Максимов, Осипа — И. Орлов (который считался лучшим исполнителем из игравших эту роль), Бобчинского — С. Шумский, Добчинского — М. Воробьев... купца и жандарма — Н. Николаев, Пошлепкину — Е. Николаева, Мишку, слугу городничего, я играл под фамилией Павлов. Н. В. Гоголь был на репетициях и во время антрактов прохаживался по сцене с артистами, делал свои замечания и советы... Во время спектакля он сидел в ложе губернатора, приходил на сцену и вообще остался очень довольным исполнением артистов»³⁴. Судя по воспоминаниям А. П. Толченова, чтением «Мертвых душ» и присутствием на спектакле отнюдь не ограничилось общение Гоголя с труппой. Толченоев упоминает и другие читки, устроенные Гоголем для артистов: «Школы женщин» Мольера (эту комедию поставила в свой бенефис А. И. Шуберт) и своей «Лакейской». Рассказывает Толченоев также об участии Гоголя в репетиции «Школы женщин» и о посещении им театра в бенефис самого Толченова. Во время всех встреч, состоявшихся в промежутке между октябрем 1850 и апрелем 1851 года, Гоголь, подверженный ипохондрии, стеснительный при встречах с незнакомыми людьми, освобождался от своего болезненного состояния, был весел и общителен. «Сколько одушевления, простоты, общительности, заразительной веселости оказалось в этом неприсущном, хоронящемся в самом себе человеке, — рассказывает Толче-

нов и добавляет: — Неужели, думал я, это один и тот же человек,— засыпающий в аристократической гостиной, и сыплющий рассказами и заметками, полными юмора и веселости, и сам от души смеющийся каждому рассказу смехотворного свойства,— в кругу людей, нисколько не участвующих и не имеющих ни малейшей надежды когда-нибудь участвовать в судьбах России?»³⁵

В этих воспоминаниях приводятся те напутствия, какие Гоголь дал Толченову. «Искусство,— говорил Гоголь,— требует всего человека. Живописец, музыкант, писатель, актер — должны вполне, безраздельно отдаваться искусству, чтобы значить в нем что-нибудь». Тогда же Гоголь, посмотрев на чересчур «расписанную» бенефисную афишу Толченова, убеждал его никогда не прибегать «ни к каким пуфам, чтоб обратить на себя внимание». Чтение Гоголя служило своеобразным уроком актерского мастерства. «По совести могу сказать,— продолжает Толченев,— такого чтения я до сих пор не слыхивал. Поистине Гоголь читал мастерски, но мастерство это было особого рода, не то, к которому привыкли мы, актеры. Чтение Гоголя резко отличалось от признаваемого при театре за образцовое отсутствием малейшей эффектности, малейшего намека на декламацию. Оно поражало своей простотой, безыскусственностью и вместе с тем необычайной образностью... Мысль, заключенная в речи, рельефно обозначалась в уме слушателя, и, по мере развития действия, лица комедии принимали плоть и кровь, делались лицами живыми со всеми оттенками характера». Не меньшее значение, чем чтение Гоголя, имело для артистов и его участие в репетициях, носивших характер прямой режиссерской помощи. «Гоголь,— пишет Толченев,— внимательно выслушал всю пьесу и по окончании репетиции каждому из актеров по очереди, отводя их для этого в сторону, высказал несколько замечаний, требуя исключительно естественности, жизненной правды, но вообще одобрил всех играющих»³⁶. После встреч с Гоголем требования к репертуару возросли, и в ближайшие годы здесь были поставлены «Женитьба», «Свадьба Кречинского», «Завтрак у предводителя», «Не в свои сани не садись», «Король Лир», «Мирандолина».

С началом Крымской войны первое время спектакли продолжались, но ряды зрителей редели. Обозреватель «Одесского вестника» отмечал в 1854 году «множество зияющих пустотой лож и отсутствие «бельэтажных дам». Потеря бельэтажной публики, отозвавшись на бюджете, еще не могла бы подорвать налаженного дела.

Тот же обозреватель писал: «Несмотря на малочисленность, мы составляем публику — настоящую публику, какую бывает она и при полном театре: вы услышите у нас и толки о пьесах и исполнителях, и громкие рукоплескания, и вызовы»³⁷. Гораздо больший урон понес театр в связи с переходом в руки купца В. С. Андросова, антрепренера одесской оперы.

В 1854 году, когда начался артиллерийский обстрел Одессы,

театр прекратил свое существование. После окончания войны русского театра в Одессе первое время не было. Потом он возродился в виде частной антрепризы, но прежней высоты не достигал.

4

В том же 1846 году, когда Щепкин подал идею создания русского театра в Одессе, он вел переписку об организации театра в Тифлисе с графом М. С. Воронцовым, назначенным за год до того кавказским наместником. Воронцов, стремившийся слыть меценатом, решил ознаменовать свою деятельность созданием театра. В недавнем прошлом покровитель итальянской оперы в Одессе, Воронцов мечтал о создании оперы в Тифлисе и начал для нее строить роскошное театральное здание. Пока оно строилось, решено было пригласить русскую драматическую труппу. Скорый в исполнении своих решений Воронцов уже в 1845 году, сразу по приезде в Тифлис, выписал маленькую бродячую труппу из Ставрополя. Труппа эта, возглавляемая комедийным артистом К. М. Зелинским, играла в так называемом Манежном театре, вмещавшем около трехсот пятидесяти зрителей, несложные водевили и украинские комедии И. П. Котляревского и Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Наивное искусство бродячих комедиантов не могло удовлетворить ни Воронцова, ни его окружение.

Было решено сформировать образцовую русскую труппу. Воронцов обратился к Щепкину. Тот откликнулся, и им были рекомендованы из молодежи императорских театров Яблочкин, Бурдин, Иванов, Мухин, Фомин, Медведева, Авенариус и Дмитриева, недавно окончившие Петербургскую театральную школу. А. А. Яблочкин и Ф. А. Бурдин до Тифлиса выступали на Александринской сцене, но именно в Тифлисе приобрели известность, обеспечившую им впоследствии заметное место в Петербурге, куда они вернулись. А. Медведева и В. Авенариус много и не без успеха играли в Орле, куда их вывез по окончании училища Л. Ю. Млотковский. Талантов, равных Шумскому, Шуберт, Н. М. Медведевой (откомандированным в Одессу), среди направленных в Тифлис не оказалось. В Тифлис не был приглашен на гастроли ни один из столичных корифеев. Щепкин вызвался в 1846 году приехать помочь в организации театра, но его предложение было вежливо отклонено. Не оказалось здесь и таких опытных руководителей, каких имел одесский театр в лице Соколова и Богданова. Назначенный режиссером Яблочкин был воспитан на традициях Александринской сцены с присущей ей казенщиной и не смог стать душой театра. Пользуясь правами режиссера, он нередко брался за роли для него непосильные. Так, в «Горе от ума» он сыграл Чацкого, в связи с чем рецензент газеты «Кавказ» писал, что артист «слишком рассчитывал или на свой талант, или на равнодушные и незнание публики, но ошибся и в том, и в другом»³⁸.

В 1851 году в Тифлисе открылось новое театральное здание. Директором театра был назначен известный писатель и водевильист В. А. Соллогуб. Но жизнь русской труппы не стала более легкой. В новом помещении помимо нее выступали итальянская опера Барбиери, балетная труппа (иногда участвовавшая и в оперных спектаклях) и, наконец, грузинская труппа, возглавляемая драматургом Г. Эристави. Не имея достаточного числа репетиций, все они находились в стесненном положении. Между ними началась борьба за сборы — зрителей в городе едва хватало на заполнение старого маленького театра при Манеже. Новый театр пустовал. Не могли спасти дело и субсидии, какие выдавало ему правительство по ходатайству Воронцова и которые распределялись крайне неравномерно: итальянцы получали в общей сложности 37 747 рублей в год, русская труппа — 9600 рублей, а грузинская — всего 4000 рублей. Сезон 1854/55 года принес театру дефицит в 5000 рублей. Смерть Николая I, последовавший за нею траур, смена наместника (в 1854 году этот пост занял Н. Н. Муравьев) привели к закрытию театра. Итальянцы покинули город, грузинские спектакли были запрещены, русские же давались осколками прежней труппы, возглавляемой сначала актерами Мухиным, Марксом и Ивановым, а затем антрепренером Шадиновым.

Князем А. И. Барятинским, сменившим в 1856 году Муравьева на посту наместника Кавказа, вновь была привлечена в Тифлис итальянская опера, и на нее исходатайствована субсидия в 30 000 рублей. Барятинский намеревался создать и русскую труппу, обратившись за содействием к Щепкину. Щепкин готов был оказать содействие, но оно не потребовалось: все ассигнованные деньги пошли на оперу. Один сезон в городе играла слабенькая водевильная труппа, а с 1857 года в течение девяти лет в Тифлисе не было русской труппы. Пример Тифлиса показывает, что без наличия широкого пласта демократического зрителя и без знающих руководителей даже при поддержке сверху и наличии неплохих актерских кадров театр не мог укрепиться.

5

Гораздо удачнее сложились дела театральной дирекции в Воронеже, крупном сельскохозяйственном центре, насчитывавшем более 50 000 жителей и имевшем городской театр с самого начала XIX века. В 30-е годы мелкие антрепризы, приезжавшие в город, подорвали интерес к театру. В 1838—1839 годах в городе вообще не было труппы. Оживление наступило в конце 1839 года, когда с частью харьковской труппы в Воронеж прибыл Л. Ю. Млотковский. Театр, по словам «Пантеона», оживился: «Все новейшие замечательные пьесы петербургские и некоторые московские появляются тут... В отношении к декорациям и костюмам нельзя сказать ничего, кроме хорошего»³⁹. Другой обозреватель отметил:

«Наша труппа не очень отстает от столичных театров, а некоторые пьесы исполняются даже так, что и желать лучшего невозможно. Конечно, я должен сказать это исключительно о комедиях и волевилях»⁴⁰.

Подъем продолжался недолго, Млотковскому оказалось тяжело вести дело одновременно в Воронеже и Харькове, где он строил новое театральное здание и где решил сконцентрировать свою деятельность. В 1840 году воронежский театр принял П. П. Микульский, привлечший в труппу И. И. Лаврова (Барсукова), А. А. Вышеславцеву, И. Л. Мочалова, Н. Н. Мочалову (Данилову), М. С. Мочалову-Франциеву (сестру московского трагика). Большинство из них в Воронеже не задерживались. Интерес публики стал падать. «Губернские ведомости» констатировали, что публике «уже прискучил театр, и театральные сборы с некоторого времени были так ничтожны, что содержатель решил разделить часть актеров в Тулу»⁴¹. В конце 1841 года дела у Микульского настолько расстроились, что он был принужден скрыться из Воронежа. В 1842 и 1843 годах во главе театра стоял сначала Грабовский, затем Азбукин. Оба они не смогли удержать театр от падения. Грабовский пытался ставить сложные драмы и трагедии, для чего не хватало ни средств на костюмы и оформление, ни актеров. Неполное, грязное, непривлекательное здание театра навевало уныние на тех двадцать-тридцать посетителей, которые приходили на спектакль.

Поправить дело взялась дирекция, возглавленная помещиком Тулиновым, подремонтировавшая театр, выписавшая орловскую труппу, но уже в 1845 году вынужденная ликвидировать дело. Театр пустовал, пока в Воронеж вновь не приехал Л. Ю. Млотковский после своего краха в Харькове и Орле. Неудачи надломили его, а потеря капитала поставила в зависимость от меценатов. Он продержался в Воронеже лишь сезон. В 1846 году его сменил А. В. Каратеев, умерший в 1847 от холеры. Возродившуюся дирекцию возглавил полицмейстер Ф. Л. Колиньи (что обеспечивало театру дотацию от города), а антрепризу взяла М. С. Мочалова-Франциева, обладавшая сценическим опытом и широкими театральными связями. Театр перестроили, обновили декорации. На необычно высокие оклады съехались в город провинциальные знаменитости, в частности Н. Х. Рыбаков. В 1847 году гастролировал П. С. Мочалов. В первое время наличествовал уклон к трагическому репертуару, затем стали преобладать комедии и водевили. Возможно, что повлияли гастроли Щепкина и Живокини. Вместе с ними играли талантливые воронежские актеры: К. Н. Полтавцев (это был его последний провинциальный сезон), А. А. и М. Г. Ленские, дочь П. С. Мочалова — Е. П. Мочалова.

В 50-х годах в Воронеже появляются Е. А. Фабиянская и П. А. Никитин. В 1860 году в городе выступил А. Е. Мартынов, направлявшийся с Островским на юг России; рецензент отметил, что Мартынов «успел наэлектризовать всю нашу труппу». «Никто

из игравших с ним не вредил общему впечатлению, и все пьесы исполнялись с невиданным для Воронежа ансамблем»⁴². Посетивший в 1861 году Воронеж А. А. Стахович писал: «Театральная зала произвела на меня приятное впечатление. Давали «Женитьбу» Гоголя. Зала была полна». Весьма лестно отозвавшись о большинстве артистов, Стахович заключает: «Вот вам и провинция и провинциальные актеры! Не мешало бы петербургским артистам, исполняющим эти роли, посмотреть, как их играют в провинции... Петербургские артисты увидели бы, как добросовестно, с каким уважением в провинции исполняют произведения великого писателя»⁴³.

50-е годы и начало 60-х годов — время правления дирекции — были лучшей порой воронежской сцены. Из забытого всеми, жалкого приюта комедиантов театр превратился в трибуну городской интеллигенции. О нем говорили, о нем спорили в местной газете и в столичных журналах. Эта эволюция одной из губернских сцен зависела от конкретных условий и конкретных людей, взявшихся за руководство театром. Материальные возможности дирекции, как правило, были большими, чем у основной массы антрепренеров. Если в дирекцию попадали люди, разбиравшиеся в театральном деле, результат бывал более или менее значителен. Если же дирекция оказывалась в руках людей равнодушных, руководствовавшихся честолюбием и меценатскими капризами, то дальше подновения декораций не шло, и спустя короткое время дело катилось под откос.

6

В этот период происходит приобщение к театральному искусству таких отдаленных районов, как Урал и Сибирь⁴⁴. Отныне уже не эпизодическими выступлениями полулюбительских или любительских трупп будет отмечена общественная жизнь городов восточной России, но наличием постоянных (регулярных, как тогда говорили) театров.

Основателем театра на Урале был известный по Казани антрепренер П. А. Соколов. Когда в 1842 году театр в Казани сгорел, антрепренер погрузил труппу на баржи и пустился по Волге, Каме, Белой сначала в Уфу, где прозимовал 1843 год, затем в Пермь, а оттуда в Екатеринбург, где обосновался, играя в переделанном цейхгаузе при горном госпитале, а с 1847 года — в каменном театре, выстроенном по проекту архитектора Турского. Екатеринбург насчитывал 10 тысяч жителей. По сравнению с Одессой и даже многими среднерусскими городами это было немного. Но особый состав городского населения делает понятным то обстоятельство, что здесь труппа осела и прижилась. Центр горнозаводской промышленности и золотодобычи, Екатеринбург с начала 30-х годов XIX века стал поистине «золотым дном». Владельцы рудников и приисков не знали, какое найти применение своим «бешеным деньгам», свадьбы здесь длились по году, процветала нелепая бла-

готворительность, вроде пожертвований на постройку мечети в Константинополе. Эти толстосумы при определенной ловкости антрепренера могли материально обеспечить театр.

Нельзя сбрасывать со счетов и поддержку, не столько денежную, сколько духовную, которую оказывали театру зрители совершенно иной категории, формировавшейся из числа специалистов, технической интеллигенции и служащих, работавших на Нижне-Исетском и Березовском металлургических заводах, на Мотетном дворе и гранитной фабрике. «Семена свободы сеются на хребтах Урала... Свобода — врожденное чувство человека — и здесь распространяет ветви свои»⁴⁵, — писал екатеринбургский писатель-вольнодумец Андрей Лощманов. Люди подобных взглядов смотрели на театр совершенно иначе, чем местные богатеи. Они искали в театре возможность «отдохнуть душой, научиться прекрасному, возвышенному»⁴⁶.

Какому же роду зрителей служил театр Соколова? И тому и другому. Соколову необходимо было обеспечить ежевечерний сбор. Необходимо было привлечь как можно больше зрителей, поэтому Соколов не ограничил свою деятельность Екатеринбургом, а распространил ее на Пермь и Ирбит. Он подчинял этой задаче и репертуар, выбирая пьесы доступные и новые. В еще большей мере, чем в Казани, театр специализировался на постановке водевилей: он показывал их от полутора часа до двух часов в сезон, никогда почти не повторяя спектакли. Здесь фигурировал весь водевильный репертуар той поры. Пьесы сложные по содержанию в репертуар фактически не включались, но «Ревизор» прошел несколько раз. Впервые он был поставлен вскоре после прибытия труппы в Екатеринбург (городничего играл Соколов). Ю. М. Курочкин предполагает, что, сохранив состав, игравший в Казани с Щепкиным, этот спектакль сохранил и «какие-то следы участия великого актера-реалиста, следы его руководства, начиная с распределения ролей и кончая мизансценами и толкованием образов»⁴⁷.

Необходимость почти ежевечерних премьер крайне ограничивала возможности труппы. «Усиленность или непрерывность сценической игры нередко сбивает с толку действующих лиц и утомляет или охлаждает зрителей, отчего актеры дурно знают роли, не выдерживают характера их, теряют голос и проч. ... Надобно быть умереннее, давать лучшие спектакли, да только пореже, и наблюдать за точностью их исполнения, избегая всех пропусков и неуместных лишних прибавок или фарсов»⁴⁸, — писал корреспондент «Репертуара и Пантеона».

Соколов держал актеров опытных, прошедших большую школу водевильной игры. Современники выделяли в труппе самого Соколова, его жену Е. И. Иванову и премьера труппы Василия Голвинского.

Соколов оставался антрепренером в Екатеринбурге до 1857 года. Первоначально театр его пользовался шумным успехом, спектакли делали сборы, о них писала столичная пресса.

Редакция журнала «Репертуар и Пантеон» однажды объявила, что, предоставив страницы для четырех статей о театре Екатеринбург, она выпущена отклонить еще четыре. Постепенно, однако, успех начал идти на убыль. Сказывалось и единообразие репертуара и то, что труппа почти не обновлялась. Но главная причина заключалась в том, что жизнь ушла вперед — появились первые пьесы Островского и Сухова-Кобылина, возникли новые интересы и веяния, — а театр оставался прежним. Это приводило к потере популярности, сказывалось на кассе. В марте 1857 года пастушила катастрофа: Соколов, прогорев, бросил актеров и бежал из Екатеринбурга (впоследствии он держал лишь маленькие бродячие труппы). Дело спас, став во главе его, В. Головинский. Он пытался несколько разнообразить репертуар, но назвать его антрепренерство новаторским было бы нельзя.

В возобновлении театральной жизни Иркутска, прерванной в 1809 году, сыграло роль пребывание на посту сибирского генерал-губернатора в 1847—1861 годах Н. Н. Муравьева-Амурского, человека широких взглядов, противника крепостничества. Известное влияние на развитие театра в Сибири оказали и ссыльнопоселенцы, на протяжении второй четверти XIX века служившие своего рода «бродильным элементом» в местном обществе. До 1856 года это были перешедшие на поселение декабристы и отбывшие срок каторги петрашевцы. В 50-х и 60-х годах в Иркутск и пограничную Кяхту стали проникать герценовские издания. Первыми их распространителями были декабристы М. А. Бестужев и И. И. Горбачевский. С конца 50-х годов М. В. Бугашевич-Петрашевский, Н. А. Спешнев, Ф. Н. Львов предпринимают издание газет «Иркутские губернские ведомости» (1857—1860) и «Амур» (1861—1862), отличавшихся отчетливо выраженным обличительным направлением и ратовавших за развитие просвещения в Иркутске, население которого увеличилось с 1810 по 1860 год с неполных 10 тысяч человек до 23 тысяч. Все эти предпосылки и обеспечили появление в Иркутске серьезного профессионального театра.

Он возник не на пустом месте. Даже в пору лихолетья, отмеченного правлением Пестеля и Трескина, периодически то в частных домах, то в гимназии ставились любительские спектакли. В 40-х годах заговаривают в печати о необходимости публичного театра⁴⁹. В 1844 году чиновник Л. Сухоруков подал губернатору проект основания городского театра. Сухоруков, несомненно разделяя взгляды передовой части городского населения на театр, заботился о соблюдении здоровой атмосферы внутри собранной им труппы, придавал большое значение режиссеру как ее организатору, серьезно относился к технике театрального дела, ведя по этому вопросу переписку с машинистом московского театра Пино. Труппа иркутского театра не была профессиональной. В своем заявлении Сухоруков оговаривал: «Круг играющих будет состоять более из чиновников и таких, для которых посвящаемое театру

время не будет уклонять положенного к отнесению служебной обязанности»⁵⁰. Артисты сухоруковской труппы (их первоначально числилось двадцать один) торжественно обязались исполнять тот этический наказ, который составил для них Сухоруков. Но актерским мастерством они не обладали, а учить их, видимо, было некому. Встреченный с интересом, театр Сухорукова скоро начал терять зрителей, средств не хватало, купечество, к которому антрепренер обратился за содействием, его не поддержало, и дело рухнуло.

Не прижился в Иркутске в конце 40-х годов вследствие крайнего несовершенства труппы и другой театр — Маркевича. Он первым начал хлопоты о строительстве капитального здания. Эта мысль была поддержана Муравьевым, выделившим крупную сумму денег из средств винного откупа и добившимся пожертвований от иркутских купцов. Строительство было начато в 1850 году и закончено в 1851 году. Первый иркутский театр представлял собою добротное деревянное здание. Зал имел девять рядов кресел, два яруса и галерею. По воле городских властей создавалась дирекция под фактическим руководством генерал-губернатора. Главным директором Муравьев назначил «старшего чиновника особых поручений» А. Н. Похвиснева, театрала и драматурга (его пьески шли в Александринском и Малом театрах). Театр был открыт 22 октября 1851 года пьесой «Русский человек добро помнит» Н. Полевого. Первые же спектакли труппы Маркевича показали ее профессиональную беспомощность. Свежую струю в иркутский театр внес актер А. Х. Астапов-Ярославцев. В свое время он увлекался игрой Мочалова, дебютировал в Малом театре, но остаться здесь не смог: его отец, ярославский купец, пригрозил водворить его домой с помощью полицмейстера. Тогда Астапов с группой молодых артистов — А. С. Волковым (Бриткиным), Павловым, Львовым и балетмейстером Грузинцевым, — договорившись с Похвисневым, уехал в Иркутск.

В 1853 году Щепкин, находясь за границей, встретился с Муравьевым-Амурским. Между прогрессивно настроенным генерал-губернатором и артистом установились хорошие отношения. Возвращались в Россию они вместе, ведя в дороге доверительные беседы, во время которых речь, несомненно, обращалась и к театру. Муравьев не мог не использовать эту встречу для консультаций по организации театра в подведомственных ему городах. Тогда же, видимо, Щепкин рекомендовал Муравьеву нескольких своих учеников, среди которых отличался воспитанник Московского училища, определенный в балет, но мечтающий о драме, — Александр Александрович Рассказов. Приглашение Рассказова в Иркутск произошло так: на один из водевильных спектаклей Малого театра, в котором участвовал Рассказов, пришел директор иркутского театра Похвиснев, предложивший молодому артисту вместо пятидесяти годовых в Москве шестьсот рублей и бесплатный проезд до Иркутска. Приезд Рассказова и его жены Рассказовой-Апд-

реевой сразу поднял художественный уровень иркутского театра. Рассказов проявил и большие административные способности, вскоре возглавив труппу. Сам он писал: «Дело велось под моим управлением... Я сам стал антрепренером, и дела пошли настолько блестяще, что к концу сезона я обладал капиталом свыше 1000 рублей»⁵¹.

Одной из главных причин успеха антрепризы Рассказова был ее репертуар. Разумеется, основу его в количественном отношении, как и повсюду, составляли водевили, но Рассказов ставил и «Горе от ума», и «Женитьбу», и «Не в свои сани не садись», и, наконец, «Гамлета». Рецензенты, писавшие об этих спектаклях, отваживались проводить параллели между иркутскими исполнителями и актерами Малого театра. Рассказова в роли Бородинки они сравнивали с С. В. Васильевым, Львова в роли Русакова — с П. М. Садовским, а Волкова (Бриткина) в роли Гамлета — с П. С. Мочаловым. Эти сопоставления говорят отнюдь не о равенстве талантов, но о принадлежности к одному художественному направлению. Среди удач иркутских актеров следует указать на исполнение Львовым роли Чацкого, Рассказовым — Подколесина, Рассказовой — Офелии и Марии в «Дочери второго полка».

Рассказов пробыл в Иркутске один сезон, но его влияние сохранялось долго. Оно было тем прочнее, что находило поддержку в передовых кругах иркутских зрителей, на страницах местных газет. Репертуар театра и после отъезда Рассказова оставался интересным. Были поставлены «Завтрак у предводителя», «Свадьба Кречинского», «Свои люди — сочтемся!». Эта комедия прошла в Иркутске в 1857 году, когда она находилась под запретом и когда еще не существовало ее второй, смягченной редакции.

Историк иркутского театра П. Г. Маляревский приводит данные о предполагавшемся приезде Щепкина в Сибирь в 1858 году. Переговоры вел иркутский купец — театрал и давний знакомый Щепкина В. Н. Баснин. Артист соглашался приехать в Иркутск и Кяхту на полгода. Поездка эта сорвалась, но прав П. Г. Маляревский, делающий вывод, что «уже тот факт, что вопрос о приезде великого русского артиста на гастроли всерьез, по-деловому обсуждался в Иркутске, свидетельствует об относительно высоком уровне интересов и вкусов кругов, близких к театральной жизни города»⁵².

Деревянный иркутский театр просуществовал семь лет, 16 января 1861 года он сгорел.

Семилетие профессиональной иркутской антрепризы знало свои противоречия. В зале наряду с людьми просвещенными сидели в большинстве пьяные купцы. В управлении театра были не только Похвиснев и Рассказов. Одного из директоров артист Волков так охарактеризовал в письме Астапову-Ярославцеву: «Директор С. (Сиверс.— А. К.) — молодой человек, плохо понимающий драматическое искусство, но деятельен, хотя по большей степени деятельность его ограничивается криком, ораньем, беганьем

и кулаками»⁵³. Сам Волков был за столкновение с директором пре-
провожден однажды в полицию, а актриса Ударцева — уволена из
театра.

В Енисейске первый театр в 1851—1854 годах был возглавлен
тем самым Маркевичем, который до приезда Рассказова держал
театр в Иркутске. Особенно удачен был сезон 1857/58 года, когда
здесь играла большая труппа Ярославцева, в репертуаре которой
современники выделяли «Свадьбу Кречинского», «Бедность не по-
рок», «Праздничный сон — до обеда».

В Красноярске в 1852 году играла труппа некоего Петрова, а
затем несколько раз приезжала труппа того же Маркевича. Усло-
вия для работы приезжавших в эти города трупп были не из лег-
ких. В Красноярске, в зале, где шли представления, постоянных
скамеек не было (обычно он использовался под танцы), и зрите-
ли приходили со своими стульями. Но и здесь существовал слой
интеллигентных зрителей. Свидетельством этого явились вполне
квалифицированные рецензии на спектакли театра, публиковав-
шиеся в «Пантеоне». В одной из них, давая оценку артисту
К. М. Глушкову, рецензент высмеивает его «величественную по-
ступь» и «раздирательную декламацию параспев», а артисту
Д. П. Волкову (Бирюкову), игравшему Гамлета и наделенному от
природы «энергией» и «жаром», рекомендует больше внимания
уделить «тихим» сценам сомнений, «разлада ума с волею»⁵⁴.

Все сказанное свидетельствует, что театральное искусство в
рассматриваемый период начинает охватывать даже отдаленные
уголки России, вовлекая в свою орбиту все более широкий круг
зрителей.

7

В провинциальной актерской среде по-прежнему было немало
людей случайных, прибившихся к искусству в надежде на легкий
успех и беззаботную жизнь, немало было и слабых, безвольных,
бесталанных неудачников, навсегда отравленных закулисной ат-
мосферой, каботинством. Вместе с тем все больше шло в театр и
людей образованных, даровитых, смотревших на искусство как на
серьезное предназначение.

Среди зрителей и критики все чаще поднимается вопрос о не-
обходимости ансамбля в спектакле. Подлинного ансамбля почти
нигде еще не достигалось, но тяготение к нему было уже явле-
нием нередким. Поднятию художественного уровня провинциаль-
ных театров способствовало укрепление творческих связей между
провинцией и столицами. Чаще, чем прежде, происходят гастроли
столичных артистов. К числу принципиально новых явлений от-
носится и то, что при активном влиянии Щепкина училища Моск-
вы и Петербурга взяли за правило многих выпускников отпра-
влять на практику в губернские города; по-прежнему поступали в
провинциальные антрепризы некоторые молодые артисты столич-
ных театров, не находившие там возможности для реализации

своих сил и дарований. Иные из них возвращались в столицу, другие прочно оседали в провинции. Немало среди них было людей бесталанных, но именно столичные театральные школы дали провинции таких актеров, как А. И. Шуберт, О. И. Дранше, П. В. Васильев, П. М. Медведев.

Гастроли, бывшие в 30-е годы привилегией едва ли не только Щепкина и Мочалова, в 40-е и 50-е годы становятся обычными в практике таких актеров, как В. И. Живокини, А. Е. Мартынов, В. В. Самойлов, П. И. Григорьев. В 1847 году предпринял последнюю поездку П. С. Мочалов: в декабре он по приглашению сестры, артистки и антрепренерши М. С. Мочаловой-Франциевой, отправился на несколько месяцев в Воронеж, на обратном пути (весною 1848 года) трагик заболел и вскоре по возвращении домой скончался. Щепкин хотя и заметно постарел, но по-прежнему охотно выезжал в провинцию. Каждый его приезд в тот или иной театр становился событием. В 1845 году Щепкин играет в Харькове; в 1846 — предпринимает большую поездку на юг России, выступает в Калуге, Харькове, Одессе, Николаеве, Херсоне, Симферополе, Севастополе; в 1849 году Щепкина видят зрители Нижнего Новгорода; в 1850 — Воронежа, снова Харькова, Полтавы и Одессы; в 1855 — повторный приезд в Нижний Новгород; в 1856 — гастроли в Ярославле, в 1857 — в Нижнем Новгороде; в 1858 — в Ярославле и Костроме. Наконец, в 1863 году — роковая, предсмертная поездка с выступлениями в Нижнем, Ростове-на-Дону, Керчи и с самым последним вечером художественного чтения во дворце М. С. Воронцова в Алушке.

В. И. Живокини в 1846 году выступал в Одессе и многократно в период ярмарки играл в Нижнем Новгороде, городе, в котором в 1838—1839 годах даже держал антрепризу. А. Е. Мартынов, ранее (в 1838, 1841 и 1843 годах) уже выезжавший в Нижний Новгород, Смоленск, Кременчуг и Киев, ведет особенно интенсивную гастрольную деятельность. Несмотря на прогрессирующий недуг, он посещал в 1845, 1847 и 1850 годах Нижний Новгород и Казань, в 1852 году он едет только в Нижний, в 1855 году — в Харьков и Екатеринослав и, наконец, во время последней поездки (с Островским) выступает на сценах Воронежа, Харькова и Одессы. Из петербуржцев продолжают вести гастрольную деятельность В. В. Самойлов и П. И. Григорьев. К художникам-гастролерам старшего поколения в период с 1845 по 1861 год присоединяется несколько крупных актеров, выдвинувшихся позднее: И. В. Самарин, С. В. Шумский, Н. М. Медведева, Л. П. Никулина-Косицкая, Н. В. Самойлова, М. А. Максимов, С. Я. Марковецкий.

Разумеется, не все эти гастроли имели характер осознанной культурной миссии. Иногда гастролеры противопоставляли себя, свое мастерство актерам провинции и, сорвав в городе крупный куш, лишь способствовали опустошению театральной кассы. Провинциальные актеры нередко называли именитых гостей «столичной саранчой». Но даже такие гастроли сыграли свою положитель-

ную роль, способствуя повышению мастерства провинциальных актеров и развитию вкуса зрителей.

Стократ большее значение имели гастроли тех столичных артистов, кто старался советом и делом помочь провинциальным собратьям. Именно так смотрели на свои выезды из столиц Мочалов, Щепкин, Мартынов. В провинцию они привозили лучшие из своих ролей. Здесь они нередко опробовали еще не показанные в столице работы. Большой, стоящий на пороге смерти, Щепкин играл бесплатно в бенефис безвестных провинциальных артистов Ростова и Керчи. При свидании в Саратове с артистом Е. И. Климовским он делится с ним мечтой «об устройстве провинциальных театров, а главное, об некотором обеспечении материальном вечным труженикам этих театров — актерам»⁵⁵. Увидев в 1855 году на харьковской сцене даровитого П. В. Васильева, Мартынов угадал в нем своего преемника и рекомендовал его в Александрийский театр. О благотворном влиянии Мартынова на партнеров по провинциальным спектаклям П. В. Васильев вспоминал: «Мы, актеры, многим обязаны ему. До того времени мы играли комедии, а особенно фарсы как можно «чуждее». Он первый показал нам, что сила во внутреннем чувстве, что, как бы ничтожна ни была роль, везде надо стараться найти хоть что-нибудь человеческое и ухватиться за это, чтобы представить живое лицо. Многим открыл он глаза. Я всем, решительно всем обязан Мартынову»⁵⁶. Мартынов последовательно и художественно убедительно пропагандировал в гастрольные поездки драматургию Островского. У него появилось множество последователей и подражателей. В условиях художественного застоя и ремесленничества, наблюдаемого в большинстве провинциальных трупп, даже и простое подражание высоким образцам встречало порою признательность зрителей. Молодого Ф. А. Бурдина рецензент хвалил за то, что, приехав на гастроли в Тулу, он «был очень старателен... копируя Мартынова»⁵⁷. Также хвалили рецензенты актера тульского и нижегородского театров В. В. Башкирова за то, что он, исполняя комедийные роли Мартынова, «превосходно его копирует»⁵⁸, за его редкую «способность подражать своим прототипам: Мартынову и Живокини»⁵⁹.

Но неизмеримо выше, разумеется, было значение художников, которые, используя творческий опыт Мочалова, Щепкина, Мартынова, несли на сцену плоды собственных наблюдений и раздумий.

Общий уровень провинциального актерства в целом оставался достаточно низким. Вызывалось это многими причинами, и прежде всего отсутствием профессиональной школы. Сами условия труда не способствовали росту актерского мастерства. О специфике театрального быта в провинции этих лет И. И. Лавров писал: «Порядочное общество к себе актеров не принимало, вне театра все ими гнушались или стыдились, особенно купечество, даже кланяться на улице не позволяли. Антрепренеры умышленно держали их в бедноте, без паспортов. Книг и газет не читали. За редкость когда их видишь-то. Кроме трактира, кабака да беспутных любите-

лей мы ничем не могли окружить себя. Бывали исключения, но редко»⁶⁰. Многие из провинциальных актеров играли, не вдумываясь в смысл пьесы, которую они подчас и не читали, ограничившись знакомством с собственными репликами. Происходило это не только по лености, а в силу условий работы. Очень точно об этом писал позже Островский: «В провинции пьесы не повторяются, т. е. ставятся только на один раз; изредка повторяются пьесы, имевшие огромный успех, и то не скоро; если пьеса в повторении сделала сбор, — об этом говорят, как о чем-то небывалом, о каком-то чуде. Каждый день нужно давать новое или из старого то, что успели забыть и публика и артисты. Поэтому пьесы играют экспромтом, не уча ролей и без репетиций; сладят кое-как места, чтобы не путаться, и играют по суфлеру»⁶¹. В этих условиях задачу создания характера подменяли воспроизведением примет традиционного амплуа. Все персонажи одного амплуа подчас выглядели близнецами.

Чем прочнее театры вращались в жизнь городов, тем больше актеры превращались в постоянных кочевников, каждый сезон меняющих место жительства и работу. Сокращая район гастрольной деятельности, театры ориентировались на более стабильный и узкий круг зрителей. Появляясь на сцене каждый день и всякий почти раз в новой роли, артисты вынуждены были использовать одни и те же проверенные приемы. В течение одного сезона артист успевал примелькаться публике, и в новом сезоне приходилось обновлять значительную часть труппы.

Журнал «Пантеон» писал по этому поводу в статье «Положение провинциальных трупп»: «Эти бедные актеры переходят из города в город, из труппы в труппу, меняя так же часто содержателя, как костюмы и роли; они редко, очень редко бывают вознаграждены... в каком-то чаду проходят дни, годы и, наконец, и сама жизнь»⁶².

Правда, мы знаем несколько актеров и актерских семейств, которые цепко держались за насиженное место. Сошлемся на супругов Трусовых, отдавших нижегородскому театру почти полвека. Их попытки один-два раза выступить на иных подмостках успеха не принесли. Владимир Максимович Трусов (1816—1879) — артист, исполнивший в Нижнем чуть ли не тысячу ролей, от героических до комедийных, — считался там мастером на любое амплуа. Встреча с Трусовым, не менявшим ни в одной роли своей манеры разговора и лишь слегка прикрывавшим свое всем хорошо знакомое лицо полупрозрачной маской образа, радовала нижегородского зрителя, как встреча со старым знакомым. Но было это лишь исключением из правила.

Если ранее мы имели возможность давать анализ игры выдающихся артистов провинции внутри анализа творческой жизни тех трупп, где эти артисты служили, то теперь актеры перестают быть прочно связанными с определенным театром и с определенной труппой.

Актеры-трагики, как и прежде, несли на себе романтико-героический репертуар от Шекспира и Шиллера до Кукольника и Ободовского. Среди трагиков провинции бесспорными корифеями считались Н. Х. Рыбаков и Н. К. Милославский, прожившие большую и богатую творческими событиями жизнь.

Николай Хрисанфович Рыбаков (1811—1876), уже сформировавшийся трагический актер, в рассматриваемый период продолжал играть свои любимые роли, и среди них центральной по-прежнему оставалась роль Гамлета. «В то время Николай Хрисанфович был уже не молод,— вспоминала его партнерша по сцене Е. Литовская,— да и фигура его не подходила к поэтическому образу датского принца, но обаяние, производимое на публику его игрой, заставляло забывать все»⁶³. Другой мемуарист свидетельствует: «Зрители забывали, что они в театре, и переживали с ним вместе весь ужас человеческих страстей. Театр, переполненный сверху донизу, как говорится, яблоку негде было упасть, замер в сосредоточенной, напряженной тишине, изредка нарушаемой чьим-нибудь подавленным вздохом. И Рыбаков, как маг, как волшебник, завораживал толпу своей игрой, может быть, и сам того не сознавая. Такова сила таланта»⁶⁴.

В начале 50-х годов, как сообщает писатель Н. В. Берг, в уме Рыбакова «засела мысль: посвятить последние годы на серьезное изучение Шекспира и сценического искусства, съездить в Москву и попросить дебюта»⁶⁵. Это намерение он пытался осуществить в Москве в 1852 году, а затем, в 1854 году, он дебютировал на Александринской сцене. Оба раза после нескольких выступлений Рыбаков внезапно покидал столицы. Для дебютов он привез старый репертуар: Скопина-Шуйского, Велизария, Нино и, наконец, Гамлета, протест которого в ту пору начал казаться слишком абстрактным. Это и привело к тому, что Рыбаков не нашел в столицах подлинного признания. Рыбаков уезжал обиженным, но влияние столичных дебютов сказалось на нем чрезвычайно благотворно. Он почувствовал необходимость обновления репертуара.

Ему предстояло найти ключ к воплощению новых ролей. Сохранились свидетельства того, что Рыбаков не сразу овладел драматургией Островского и писателей его круга. Конец 50-х годов проходит для артиста в упорных исканиях. На московской сцене ему довелось видеть П. М. Садовского. Весною 1860 года он принимал участие в гастролях Мартынова. Он пытался в освоении новой драматургии пойти своим путем. Иногда критика пеняла ему за это. Так, по поводу постановки в Харькове в 1860 году комедии И. Е. Чернышева «Не в деньгах счастье» местный рецензент писал, что в роли Боярышника предпочтение следует отдать С. Я. Марковецкому, «копировавшему... художественную игру нашего неподражаемого А. Е. Мартынова, а не Рыбакову, который сам создал роль Боярышника»⁶⁶. На первых порах в новых ро-

лях Рыбакова сильны были рецидивы его прежней манеры: играя Тита Титыча Брускова в комедии Островского «В чужом пиру похмелье», Рыбаков «положительно не мог, не хотел или не умел понять характера представляемой им личности. Вместо купца самодура... явился тот же Ляпунов, тот же г. Рыбаков — Гамлет... Вообще г. Рыбаков в ролях купцов Островского является всегда каким-то Велизарием или Ляпуновым, и потому понятно, что, привыкнув к внешнему блеску, он бывает таким же героем и в ролях, требующих более простоты и более человеческой игры... Костюм у г. Рыбакова на этот раз был совершенно почти ляпуновский: красная рубашка, длинная борода и заткнутые в сапоги брюки напоминали нам Прокопа Петровича, когда он является народу. Г-ну Рыбакову стоило только взять в руки меч, снять длинный сюртук, и это был бы герой исторической драмы». Однако в рецензии харьковской газеты на постановку драмы «Гроза» признается, что «отдельные роли и вся пьеса исполнены были прекрасно» и что Рыбаков «великолепно изобразил апофеозу самодурства в роли Дикого. Костюм, гримировка были превосходны». «Отдав должную честь господам актерам,— продолжал рецензент о спектакле «Гроза»,— мы должны прибавить, что их руководил в исполнении ролей А. Н. Островский»⁶⁷. В Харьков Островский приехал 8 августа 1860 года вместе с тяжело заболевшим Мартыновым. И хотя большую часть своих сил писатель отдавал уходу за угасавшим другом, он лично руководил постановкой «Грозы» и «Бедной невесты». Особенно много почерпнул из объяснений писателя навсегда сдружившийся с ним Рыбаков. С этой встречи начинается полоса его приобщения к «пьесам жизни», к Любиму Торцову и Несчастливцеву, к образам купцов-самодуров. После встречи в Харькове Островский оценил провинциального трагика. Впоследствии он поставит его в ряд с Мочаловым и Сальвини; для Рыбакова и в известной мере с него напишет он героя своего «Леса». Образы Островского — последний этап творческой зрелости Рыбакова. Вершина этого периода — конец 60-х и начало 70-х годов.

Как и Н. Х. Рыбаков, Николай Карлович Милославский (1811—1882) породил вокруг своего имени немало легенд, часто сам являясь их распространителем. В этих легендах нелегко отделить вымысел от правды. Бесспорно, однако, что Милославский был личностью незаурядной и оставил яркий след в истории провинциальной сцены. Биография его не очень ясна. Его настоящая фамилия — Фридебург. По некоторым свидетельствам, он вышел из семьи прибалтийских баронов, получил типичное для молодых дворян домашнее образование, владел несколькими языками. Он начинал блестящим кавалерийским офицером, но затем вынужден был оставить военную службу и в двадцать семь лет, в 1838 году, дебютировал в Александринском театре. А. И. Вольф замечает по поводу его дебюта: «Отставной кавалерист Фридебург, под именем Милославского, явился также претендентом на амплу моло-

дого любовника. Кроме ловкости и хороших манер, у него не было заметно других необходимых качеств для драматического артиста. Голосом он совсем не умел владеть...»⁶⁸. Потерпев неудачу, настойчивый, самолюбивый молодой человек тем не менее очень скоро смог добиться отличных результатов. Имя Милославского, выступавшего начиная с 1845 года на сценах Нижнего Новгорода, Харькова, Калуги, Тулы, Полтавы, Казани, Пензы и других городов, завоевало шумную славу.

Милославский уделял большое внимание искусству декламации и совершенствованию пластики. Ему всегда хотелось и почти всегда удавалось поразить публику неожиданным изменением своего внешнего облика. Но один из провинциальных рецензентов верно заметил, что Милославский «не создает типов, а просто старается воспроизвести данную личность»⁶⁹. Неспособность к большим общением была не случайной — содержательная сторона искусства навсегда осталась для этого эгоцентричного и честолюбивого человека чуждой. Он брался за все сценические жанры, выступал всюду, где находил эффектную роль, но избегал участия в новых пьесах бытового плана. Как заметил историк нижегородского театра Н. Храмцовский, «для него спектакль начать Гамлетом и кончить, пожалуй, Филаткой не составляло затруднений»⁷⁰. О том же пишет и рецензент «Нижегородских губернских ведомостей»: «Он играл роль городничего, потом играл первые роли в драмах: «Матильда, или Ревность», «Смерть или честь», «Она помешана» и первые роли в нескольких водевилях»⁷¹. В калейдоскопе разножанровых ролей Милославского на протяжении его долгого пути главное место неизменно занимала мелодрама. Вначале это были Жорж Жермани («Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино), Жорж Мориц («Графиня Клара д'Обервиль» Анисе-Буржуа и Деннери), Велизарий (одноименная трагедия Шенка), Дон Сезар де Базан («Испанский дворянин» Дюмануара и Деннери), Нино («Уголино» Н. А. Полевого), Прокопий Ляпунов («Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника) и другие. Лучшей ролью Милославского в мелодраме современники называли Ршелъе в одноименной пьесе Э.-Дж. Бульвера-Литтона. В эпоху, когда передовые позиции в искусстве заняла «натуральная школа», артист оставался апологетом изжившего себя жанра, обнаруживал архаичность своих художественных пристрастий. Не случайно в 1861 году в письме к Островскому харьковчанин С. И. Турбин с явной досадой и насмешкой сообщал, что с отъездом Рыбакова и приездом Милославского снова «пойдут Клары д'Обервиль, Серафимы Лафайль, Он помешан, Они помешаны, Оно помешано и проч., и проч., и проч.»⁷².

Милославского неизменно сравнивали сначала с В. А. Каратыгиным, а затем с В. В. Самойловым. Никому не приходило в голову сопоставлять его с Мочаловым. Когда же сравнивали Милославского с Рыбаковым, то только для того, чтобы подчеркнуть полярность их трактовок и исполнительской манеры.

Милославский в каждой роли находил один или несколько остроумно задуманных кунштюков и умело подносил их публике в кульминационные моменты спектакля. Виртуозное мастерство, точно рассчитанные эффекты, продуманность костюмировки и грима приносили Милославскому в мелодраме шумный успех, но в тех случаях, когда актер выступал в классических произведениях, он не терпел прямого поражения, но был далек и от творческой победы. Так, даже весьма сочувственно относящийся к Милославскому критик отметил по поводу исполнения им роли Чацкого лишь то, что у артиста «дикция и мимика необыкновенно хороши и благородны». В исполнении роли Фердинанда («Коварство и любовь») тот же критик указывает на мелодраматические переходы от жажды мщения к жалости⁷³. Гамлета Милославский играл много лет, но и в этой роли он оказался «бойким, салонным героем нашего времени». «Выходит он всякий раз,— писал другой критик,— очень изящно, презентабельно, но, как только начинает говорить, впадает в манерность, рисуется и даже, так сказать, кокетничает с собой. Притом голос у него несколько глухой и переходы от спокойной, тихой речи к сильной интонации необыкновенно стремительны, круты без постепенности; это напоминает нам классическую школу, чуждую житейской естественности и действительной человечности»⁷⁴.

Если Милославский не умел в образах мелодрам возвышаться до бунтарского пафоса и был обычно только эффектен; если в ролях большого трагического репертуара он при немалом декламационном и пластическом мастерстве был поверхностен и лишал пьесы обобщающего философского смысла; если в водевилях он, по свидетельству А. С. Гацисского, «позволял себе иногда фарсы, вовсе не идущие к сцене, т. е. наклеивал себе, например, уродливейшие, огромнейшие носы и т. п.»⁷⁵; если, наконец, бытовая драма и комедия ему просто не давались, то была группа ролей, в которых не только в провинции, но и в столицах с ним мог соперничать один В. В. Самойлов. Речь идет о так называемых салонных героях. Наиболее совершенным созданием Милославского среди ролей такого плана был Кречинский. Многие считали, что роль эта удалась ему больше, чем В. В. Самойлову и С. В. Шумскому.

В целом, несмотря на архаизм его художественных пристрастий и сценических приемов, на известную стилевую эклектичность его игры, представляющей конгломерат классицистских, романтических и реалистических приемов, было бы ошибочным преуменьшить вклад Милославского в актерское искусство в провинции. Оценивать его значение нельзя изолированно, вне учета среды, в какой протекала его деятельность. Среди провинциальных актеров, игравших большей частью «по найтию», завершенное мастерство Милославского не могло не играть положительной роли. Надо добавить, что искусство актера не стояло на месте, с годами все более освобождаясь от грубых приемов. Заставший

Милославского в конце его сценического поприща В. Н. Давыдов писал: «Искусство его было проникнуто изяществом, благородством сценических приемов. Так русские актеры до него в провинции не играли. Его игра напоминала скорее игру французских актеров. В ней было много живописи, блеска, пышной театральности, украшений...»⁷⁶.

Следует добавить, что авторитет Милославского у партнеров основывался не только на его творческих успехах. Милославский, не сближаясь особенно ни с кем из сценических товарищей и держась от них в стороне, не мог завоевать их дружбу. Но уважение он неизменно завоевывал. И добивался он его прежде всего своей независимостью в отношениях с городской знатью и директорами театров.

В эпоху, когда многие провинциальные актеры были выходцами из крепостных, когда актер еще продолжал оставаться в мнении общества существом приниженным, Милославский способствовал возвышению авторитета актерской профессии. Не могли не цениться дельные советы, которые давал Милославский своим партнерам. В отличие от других премьеров Милославский проводил репетиции даже многократно игранных им ролей «в полный голос» и требовал того же от остальных. Превосходное знание сцены в соединении с предприимчивостью и умением найти верный тон в обращении с городскими властями — очаровать одних, осадить и поставить на место других — способствовали тому, что из Милославского выработался один из самых преуспевающих антрепренеров. В период, который мы рассматриваем, Милославский держал антрепризы в Калуге (1850—1852), Туле (1851—1852), Полтаве (1852), Казани (1852—1857, 1858—1859) и в Пензе (1857—1858).

К числу известных провинциальных трагиков, «захлебнувшихся в театральных болотах», относится Дмитрий Алексеевич Горев (Тарасенков). Сын разорившегося московского купца, получивший солидное образование, он даже пытался писать пьесы и одно время причинил немало хлопот Островскому, претендуя на соавторство по целому ряду его ранних пьес. Горев не сумел развить отпущенные ему природой дарования. Как актер он подавал большие надежды, поначалу подражая Рыбакову. Но его репертуар и его актерские приемы в течение 40-х и 50-х годов оставались неизменными, а талант убывал катастрофически из-за беспутного образа жизни. В 1860 году Горева встретил в Орле молодой артист Л. Н. Самсонов, тогда же написавший: «Я не ожидал, чтобы до такой степени уцелела рутинная где бы то ни было: однообразный шмелиный гуд его невыносим. Горд и напыщен до невероятности. Говорит, что в России два трагика — Никола Рыбаков и я. К Востокову (антрепренер.— А. К.) явился он полураздетый»⁷⁷.

С амплуа трагика в провинции связывалось представление о мрачном пропойце, ревушем трескучие монологи и рубящем руками воздух. На этом фоне выделялись несколько серьезных акте-

ров. Благодарно вспоминали зрители Харькова, Воронежа, Полтавы, Астрахани, Ставрополя, Тифлиса, Кишинева артиста Владимира Федоровича Львова (начал сценическую деятельность в Харькове в 1840 году, умер в 1855 году в Полтаве). Он играл главным образом переводные мелодрамы, пьесы Полевого и Кукольника. Многие восприняв от искусства В. А. Каратыгина, Львов не вульгаризировал его манеры, не сводил роль к набору эффектов. Рецензент столичного журнала писал: «Первый драматический актер, человек с душою, исполненной неподдельной, истинной теплоты, понимающий драматическое искусство не так, как понимают его наши провинциальные трагики; он не смеется адским смехом, не колотит себя неистово в грудь и не смотрит на публику свирепо, как будто говорит: «Постой, вот я вас пройму». Дикция его отличается четкостью, манеры благородством, фигура соответствует ролям, которые он занимает, и только в страстных сценах, где нужно увлечение, где говорит пылкое молодое сердце, жаждающее одной любви, Львов холоден и как будто не на своем месте»⁷⁸.

Другим известным трагическим артистом был Михаил Федорович Яковлев (родился около 1825 года). В 1851 и 1853 годах этот артист дважды дебютировал в Петербурге, но зачислен в труппу не был, хотя в провинции объявлял себя артистом императорских театров. Играл Яковлев в 1853 году в Нижнем Новгороде, в 1854—1856 годах — в Тифлисе, в 1856—1860 — в Ставрополе, в 1863—1865 — в Ростове и в 1865—1867 годах — в Новочеркасске. В 1872 году он выступал в Москве в театре на Политехнической выставке. Как и Львов, Яковлев был трагиком каратыгинского плана. Тщательно готовя роли, он проявлял большую заботу о гриме и костюме. Несомненное дарование, пришедшее с годами мастерство (превосходная дикция, умение владеть стихом) уживались у него со склонностью к подчеркиванию драматических мест. Отсюда и разноречивость мнений: одни обвиняли его в аффектации, другие хвалили за благородство и простоту.

К числу популярных в провинции артистов-трагиков относился и воспитанник Московского театрального училища Корнелий Николаевич Полтавцев. О начале его сценической деятельности в Одессе, в гагаринской труппе уже писалось. В 1846—1847 годах Полтавцев служил в Кишиневе, в 1847—1849 — в Таганроге и Ростове-на-Дону, в 1849—1850 годах — в Воронеже и Туле. Первоначально успех его в провинции, по свидетельству А. Н. Серова, не был безусловным. В конце 40-х годов одаренность артиста и уже приобретенный сценический опыт помогли ему завоевать успех. Особенно громкий успех принесло ему исполнение в Кишиневе роли Фердинанда («Коварство и любовь»). И. И. Лавров, видевший артиста в Таганроге осенью 1848 года, писал: «При его участии стали давать большие драмы и трагедии. Публике и нам всем он очень понравился. Он имел звучный голос, хорошую дикцию и много энергии»⁷⁹. Манерой игры Полтавцев стремился приблизиться к П. С. Мочалову. Однако яркая эмоциональность сочета-

лась в его игре со склонностью к ложной патетике и внешним эффектам. Считая себя актером «нутра», Полтавцев не имел привычки не только изучать роли, но и заучивать их текст. Порывы подлинно трагического вдохновения нередко сменялись у него нарочитыми стонами, воплями, сценами, решенными в слезливо-сепитиментальном тоне. В 1850 году Полтавцев был зачислен в труппу Малого театра на место скончавшегося Мочалова.

9

На примере Рыбакова мы видели, как под напором жизненно-го потока ломались рамки старинного амплуа и как новая драма, новые требования зрительного зала заставляли искать иные темы и краски. Такой же процесс ломки амплуа и приближения к жизни можно наблюдать и у провинциальных комиков, нещадно эксплуатировавших подчеркнутую характерность, но постепенно приходивших к поискам жизненной достоверности и типичности.

Остановимся, однако, вначале на фигуре, являющей пример отживающего подхода к характерным ролям. В Григории Александровиче Выходцеве (около 1815—1886) жило то балаганное начало, которое обычно называли тогда «фарсерством» и которое окрашивало творчество многих провинциальных комиков, ведя начало еще от искусства скоморохов.

Выходцева как актера подчиняла себе жажда аплодисментов. Играл ли он водевиль, фарс или пьесы Грибоедова, Гоголя, Шекспира, его задача была одна: публика должна хохотать и вызывать актера Выходцева. И он достигал этого, представлял в любом спектакле каким-то шутком гороховым. Человек необразованный и малограмотный, говоривший неправильно («хучь» — вместо «хоть», «вить» — вместо «ведь»), он на сцене специально калечил слова, только бы они звучали почуднее. В текст автора, пусть он даже был написан стихами, Выходцев вносил чудовищные отсебятины. Каждое свое появление он начинал с возгласа из-за кулис: «Хо-хо-хо!», или «Вот и я иду!», или «А ну-ка нажаривай!» Его грубые отсебятины в тексте роли Фамусова и в мольтеровском «Дон Жуане» (где он, кстати, Сганареля переименовал по балаганной традиции в Педрилло) стали актерским преданием. Во время заключительных выходов на аплодисменты публика ждала от него оcherредного фортеля — и Выходцев выкатывал на сцену в детской колясочке, вползал на четвереньках, на животе, как ящерица. При этом Выходцев был не только видным актером, но нередко и режиссером даже в таких крупных театрах, как харьковский, в тот самый сезон, когда в город приезжал Островский. Брался он и за антрепризу. Человек трезвой жизни, труженик, хорошо знавший «механику» театрального дела, он при всем своем гаерстве как режиссер каким-то инстинктом чувствовал потребности зала и потому охотно ставил новую драматургию и, в частности, пьесы Островского. Вот перечень основных городов, где подвизался этот

своеобразный артист: 1843 год — Одесса, Ростов; 1846—1850 — Таганрог; 1851—1854 — Рязань, Владимир; 1856 — Воронеж; 50-е годы — Казань; 1856—1860 — Харьков (режиссер); вторая половина 60-х годов — Полтава (антрепренер); 1871—1872 — Одесса; 1876 — Житомир; 1877—1878 — Киев; 1880 год — Елисаветград, Кременчуг (антрепренер); 80-е годы — Харьков.

Новые требования входили в практику нелегко, и не всегда актерам удавалось перестроить свое творчество — об этом говорит пример известных провинциальных артистов А. А. Алексеева и А. А. Ленского. В Харькове при Л. Ю. Млотковском в 1842 году начал свою деятельность в провинции молодой актер Александринского театра Александр Алексеевич Алексеев (Киленин, 1822—1895). В различных городах юга России (Киев, Елисаветград, Николаев, Одесса, Кишинев, Ставрополь, снова Харьков, Полтава, Екатеринослав, Таганрог) служил он четырнадцать лет и лишь в 1856 году вернулся на Александринскую сцену. Он пользовался успехом в ролях водевильных простаков, повес, слуг. Но ему ставили в укор однообразие приемов, склонность к «фарсам» — эти качества мало способствовали реформе провинциальной сцены. Новые веяния его почти не задели.

Довольно много весьма противоречивых сведений сохранилось об Алексее Алексеевиче Ленском. Он неизменно занимал видное положение — в 1837, 1840, 1846—1847 годах в Ярославле; в 1840—1841, 1849, 1852, 1857—1858 — в Воронеже; 1840—1841 — в Туле; в 1842—1847 — в Архангельске; в 1841—1845, 1847—1848, 1865 — в Харькове; в 1853 — в Костроме; в 1859, 1863 — в Ростове-на-Дону; в 1865 — в Симферополе; в 1866—1867 годах — в Новочеркасске. В 70-х и 80-х годах он выступал в Петербурге и Москве. Ленский начинал как «первый любовник», но успеха в этом амплуа не имел. Позже играл комиков и резонеров. Это был актер с хорошими данными, обладавший большим сценическим опытом и множеством ремесленных штампов и приемов. Современники отмечали у него «заученные позы, восклицания, жесты для выражения известных состояний души»⁸⁰. Тем не менее в 50-е годы он успешно сыграл Муромского, Русакова, Любима Торцова, Льва Гурыча Синичкина. Но в это время Ленского считали актером старой школы.

Среди тех, для кого поиск нового метода был органической необходимостью, одной из самых крупных по таланту фигур был блестяще начинавший и рано погибший Осип Иванович Дранше (1824—1849), воспитанник Петербургской театральной школы. Его заметил Л. Ю. Млотковский, когда набирал актеров для Орла. Уже первые выступления Дранше в 1844 году заставили сравнивать его с К. Т. Солеником, самым популярным артистом провинции 30—40-х годов. «Где Соленик хорош, там Дранше превосходен, где Соленик слаб, там Дранше опять-таки превосходен!» Если Соленик в Синичкине, например, во всех эпизодах подчеркивал лишь шумную напористость, то Дранше был шумен и

напорист с лакеем графа Зефинова и в то же время робок и вкрадчив с самим графом⁸¹.

Дранше был комедийным актером, выступая главным образом в водевиле. Играл он удивительно легко, весело, непринужденно. Среди лучших его ролей помимо уже названного Синичкина — Зятюшка в водевиле Д. Т. Ленского, Заколдованный принц («Принц с хохлом, бельмом и горбом»), Калистратка («Жених, чемодан и невеста»), Клейстер («Булочная»), староста Семен Иванович («Ямщики»). Большой удачей было отмечено также исполнение Дранше роли Жака в комедии Мольера «Скупой». Кратковременная деятельность Дранше падает на начало рассматриваемого периода, но он более других был подготовлен к мартыновской реформе традиционного подхода к амплу комика.

10

Самобытным развитием традиций Мартынова стала актерская деятельность Павла Васильевича Васильева (1832—1879), игравшего в провинции в 50-е годы.

Брат знаменитого артиста Малого театра С. В. Васильева, он, еще обучаясь в Московском училище, во время летних каникул играл в Твери и Курске. Окончив в 1850 году училище, П. В. Васильев не получил дебюта в Малом театре, а был определен на выходные роли. Это заставило его уехать в провинцию, где он пробыл десять лет. Первый провинциальный период в творческой жизни П. В. Васильева распределился следующим образом: 1850—1852 годы — Тула, 1853 — Чернигов, 1854 — Казань, 1855 — Вышний Волочек, 1855—1857 — Харьков, 1858 — Полтава, 1859 — Одесса, конец 1858 и 1860 год — Кишинев. Начав в Туле с выходных ролей, Васильев затем стал играть центральные роли в водевилях. Рецензенты видели, что он «имел много хороших задатков для сцены»⁸², но указывали и на его неуверенность, отмечали его заикание, впоследствии им преодоленное⁸³. В Чернигове в труппе Т. М. Домбровского, а затем в выдающейся по силам казанской труппе Васильев занимал уже ведущее положение, хотя казанский рецензент отмечал, что артисту еще предстоит «много труда для того, чтобы со временем сделаться замечательным артистом: дикция его неотчетлива, голос груб, игра не чужда фарсов»⁸⁴. В Харькове в 1855 году произошла встреча Васильева с А. Е. Мартыновым.

В автобиографии Васильев писал: «Прошло месяца три моей службы, как вдруг приехал незабвенный Александр Евстафьевич Мартынов, и я первый раз увидел знаменитого артиста и художника. Я восторгался его игрой, и вообще он во мне оставил большое впечатление. Он меня очень полюбил, и даже жил я вместе с ним; я с глубоким уважением слушал его советы... Я стал задумываться над самим собой, и вся моя сценическая деятельность показалась мне очень пустой; вообще я был недоволен собой»⁸⁵.

Сезоны 1855—1857 годов в Харькове прошли у Васильева под знаком все возрастающего успеха. Но, актер пытливый, ищущий, он был обуреваем сомнениями: он боялся попасть в разряд местных любимцев, подобных нижегородцу Трусову. Он меняет Харьков на Полтаву, Полтаву — на Одессу и Кишинев, и повсюду этот невзрачный с виду человек, в быту застенчивый и замкнутый, одерживает на сцене решительные победы. Зрители видели в нем носителя новых художественных идеалов, актера современной темы, воссоздающего своих героев во всей их социальной, бытовой и психологической типичности. После уроков Мартынова Васильев упорно готовит себя к дебюту в Петербурге. Созданные еще в провинции роли оставались и в последующие годы в числе лучших работ артиста. И в столице лицо зрелого мастера будут определять Расплюев («Свадьба Кречинского»), Осип («Ревизор»), Михайло («Чужое добро впрок нейдет»), Краснов («Грех да беда на кого не живет»), Любим Торцов («Бедность не порок»), стационарный зритель в инсценировке пушкинской повести, Ладыжкин («Женех из долгового отделения»), Боярышников («Не в деньгах счастье»), Мордоплюев («Женех из Ножевой линии»).

Нераздельность комедийности и драматизма, точность бытового рисунка обеспечили Васильеву широкое признание в провинции и бурный успех во время дебютов в столице.

На протяжении всей службы в провинции успех сопутствовал Константину Федоровичу Бергу (Келлеру; 1824—1881). Выходец из семьи немецкого колониста, он обучался в арзамасской школе живописи у А. В. Ступина, где участвовал в любительских спектаклях. Как артист он начал в сезоне 1853/1854 года в Симбирске, Казани и Пензе. В 1854—1856 годах Берг держал антрепризу в Астрахани, в 1857—1858 был актером в Пензе и Саратове, в 1860 году — в Харькове. Уже в 1854 году журнал «Пантеон» писал о нем как о «комике с дарованием». Берг был активным пропагандистом бытового репертуара. Среди гоголевских ролей лучшими у него считались городничий и Кочкарев. Харьковский рецензент, видевший Берга в «Ревизоре» в 1860 году, спустя несколько лет после того, как в той же пьесе на харьковских подмостках выступал Щепкин, писал, что у Берга было «не подражание великому артисту, а собственное создание характера, своя жизнь, проникнутая сильною комизма и верная горькой действительности»⁸⁶. Исполнению Берга подчас недоставало тонкости, но он захватывал зрителя яркостью и броскостью своих сценических приемов, резкой контрастностью красок. «В роли Кочкарева — Берга не было, а был Кочкарев», — писал рецензент «Русской сцены». Эту роль считал удачей артиста и П. М. Медведев⁸⁷. Много играл Берг в пьесах Островского — Любима Торцова, Льва Краснова, Тит Титыча, Оброшенова. Но та резкость и подчеркнутость красок, которая не была противопоказана комедиям Гоголя, оказалась не совсем точным ключом для образов Островского. Особенно это сказалось на таком противоречивом характере, как Любим Торцов. Купеческие

роли Берг играл «ненатурально и искусственно, нарочно», вспоминает Медведев⁸⁸. Неумение Берга до конца постичь реалистический метод Островского особенно отчетливо проявилось в 70-х годах.

Другим популярным провинциальным комиком середины века был Василий Иванович Виноградов (Абрамов; 1824—1877). Он родился в семье нижегородского мещанина, был учеником и прислужником в той же школе живописи, где обучался К. Ф. Берг. Актерский путь Виноградов начал в Калуге в 1843 году, где он занимал скромное положение. Выйдя из школы живописи, он читал по складам и только печатный текст. Внешность его казалась не сценичной: коренастый, полный, с круглым лицом, с маленькими глазами и вздернутым широким носом. Но проходит семь лет, и его называют в 1850 году «любимцем киевской публики». Следующим этапом для Виноградова явилась Казань (1853—1860 и 1861—1862), где отчетливо выявился круг близких ему ролей. Это были характерные комедийные роли в новой бытовой комедии. Где бы он ни служил (в 1860—1861 годах он играл в Астрахани, в 1864 — в Одессе, в 1865—1868 годах — снова в Киеве), он привозил с собой роли Расплюева, Юсова, Русакова, Бессудного, Тит Титыча. Поклонники артиста говорили, что Виноградов и Берг для провинции то же, что П. М. Садовский и А. Е. Мартынов для столиц. Но некоторые упрекали актера в карикатурности рисунка и в недостаточной его обдуманности. Сравнивая исполнение роли Тит Титыча Виноградовым и Рыбаковым, харьковский рецензент писал, что Рыбаков в этой роли страшен, зрители понимают, почему от его взгляда трепещет семья, а исполнение Виноградова оказывается традиционно водевильным: его Брусков, с подвязанным огромным живстом, с жирными кулачищами и зычным басом был «страшен лишь для трактирной посуды»⁸⁹. В этом случае торжествовало водевильное начало. Но в роли Юсова Виноградов был убедителен и достоверен — «явился человеком пожилых лет, с сединами на голове, с выражением в лице служебной формальности и не совершенного равнодушия к горячительным напиткам». Рецензент заключает: «Вообще игра г. Виноградова в роли Юсова во всем почти удовлетворяла эстетическим требованиям искусства. Мы не можем упрекнуть его на этот раз ни в одной из тех заученных официальных манер, которые обычно употребляются нашими дюжинными провинциальными артистами для выражения типа подобного рода людей»⁹⁰. Ограниченность его дарования отчетливо обнаружилась позже, когда он вошел в труппу Александринского театра.

В ряду актеров, выдвинувшихся в рассматриваемый период, заметное место занимал Петр Михайлович Медведев (1837—1906), впоследствии известнейший в России антрепренер. Семья Медведева была богата актерскими талантами: дед актерствовал еще в XVIII столетии, мачеха Акулина Дмитриевна и сестра Надежда Михайловна Медведевы — актрисы московского Малого театра.

П. М. Медведев был определен в Московское училище. В 1853 году, когда вследствие пожара Большого театра закрылись театральные классы, он поступил в тульскую труппу И. М. Никулина. Изредка игравшая в Туле жена антрепренера, актриса Малого театра Л. П. Никулина-Косицкая, оказала большое влияние на развитие его таланта. Выступая почти исключительно в водевилях, актер приобрел, по собственному признанию, «навык учить роли, петь куплеты»⁹¹. В дальнейшем он служил в Вышнем Волочке, Костроме и Твери у Н. И. Иванова (1854—1856), в Двинске (1856—1858), в Саратове, где режиссером был А. О. Бантышев (1858—1860), в Астрахани (1860—1861).

В молодости Медведев создал первоначальные варианты многих ролей, доставивших впоследствии известность артисту. К числу его удач относятся Белогубов и Бобчинский, Расплюев (исполнявшийся в течение сорока шести лет), Кулигин, Подхалюзин, Беневоленский. В бытовых ролях Медведев считал для себя образцом П. М. Садовского; сценическая манера Медведева отличалась сдержанностью и простотой. Чуждый фарсов и игры «на публику», редко поднимаясь до обличительной сатиры, артист окрашивал свои создания мягким юмором и человечностью. В Медведеве было нечто от щепкинского начала, по-щепкински он относился и к театру в целом. Он был настоящим тружеником сцены. Именно эти качества Медведева во многом и решили дальнейшую его судьбу.

К числу актеров, выразивших новые веяния в искусстве, можно отнести рано сгубившего свое дарование Егора Яковлевича Браво, игравшего с 1852 года в Курске, Рязани, Туле, Вышнем Волочке, Твери и Костроме, Харькове, Саратове, Астрахани. По свидетельству П. М. Медведева и ряда рецензентов, Браво был актером наблюдательным, правдивым, чуждым провинциальным штампам и рутине. Егор Иванович Быстров, служивший с 1835 года в Пензе, Саранске, Харькове, Саратове, Калуге, Динабурге, Курске (1860), вышел из крепостной труппы графа С. М. Каменского. Почти неграмотный, Быстров играл с большим успехом разноплановые роли сначала в водевилях, а затем и в бытовых пьесах. Александр Николаевич Александровский (Усов) по характеру своего дарования был близок к артисту Малого театра С. В. Васильеву. В 1845 году он служил в Тифлисе, затем в Ростове, Туле, Рязани, Новгороде, Вышнем Волочке, Твери, Костроме, Одессе, Кишиневе, Симферополе, Новочеркасске, Казани и Екатеринославе (1874).

Рецензенты Казани, Харькова, Нижнего Новгорода в десятилетие между 1855 и 1866 годами много писали об артисте Владимирове как о мастере создания характеров в водевилях и особенно в пьесах Гоголя и Сухово-Кобылина. «У господина Владимирова,— отмечали «Казанские губернские ведомости»,— очень много ума в исполнении, чего иногда можно не заметить у так называемых признанных талантов. Никогда не приносит он жертвы

фарсу, а если и смешит до слез, то не внешностью игры, а глубоким вниканием во внутренний смысл содержания, постоянной верностью идее передаваемой им роли и действительно, а не наружным комизмом игры»⁹². Т. Г. Шевченко в своей единственной театральной рецензии писал о Владимирове: «В г. Владимирове виден весьма опытный артист, занимавшийся своим искусством добросовестно. Он вовсе не односторонен, а игра его в особенности замечательна в пьесах, имеющих литературное достоинство, к какому бы роду они ни принадлежали; тут он вполне высказывает себя. В гримировке и костюмировке он просто совершенен. Вообще о г. Владимирове мало отозваться лестно — в нем видно и развитие и необыденное понимание искусства»⁹³.

Егор Иосифович Дюбуар (1817—1891) сначала играл под своей фамилией, а потом — под псевдонимом Петров. До 1883 года, когда он стал артистом Малого театра, он играл в Рязани, Харькове, Воронеже. Француз по национальности, он учился в военном училище, служил офицером. В театре он начал суфлером, затем, однако, выдвинулся. Прославили его роли иностранцев, в особенности главная роль в «Гувернере» В. А. Дьяченко. К числу его достижений относятся Опольев («Старый барин» Пальма), Жеванкин («Женитьба»). А. А. Стахович и П. М. Медведев отмечали тонкую, отработанную в деталях игру артиста.

Знала провинция и хороших актеров на эпизодические роли. С 1844 по 1872 год в Одессе играл Петр Михайлович Николаев (умер в 1873 году). Он был привезен из Москвы в Одессу князем Гагариным для своего театра. Играл он только лакеев, но, как писал мемуарист С. Ярон, «он создавал типы: Осип в «Ревизоре», Яков в «Старом барине», лакей в «Гражданском браке» — никогда не забудутся»⁹⁴. Ярким комедийным актером был Бушено (с 1836 года служил в Киеве, затем в Таганроге, Бердянске, Херсоне, снова в Киеве и, наконец, Костроме — 1855—1858), игравший обычно небольшие комические роли. Херсонский рецензент писал о нем: «Любимец публики. Заставляет вас хохотать самым сердечным, самым целебным хохотом. Характеристическая черта — естественность, вы забываете актера; он не читает, а говорит, чувство определяет у него и самые движения... Ампула его разнообразно по характеру, репертуар обширен. В каждой роли является уже другим; столько оттенков, гибкости в его таланте»⁹⁵.

Процесс обновления, отметивший творчество Рыбакова, коснулся и искусства Любови Ивановны Млотковской (1804—1866). Последние годы ее творческой жизни протекали в Одессе (1849—1856) и Киеве (1856—1866). Хотя и в том и в другом театре она служила в период, когда их труппы были далеко не на подъеме, хотя артистка мало появлялась на сцене, критика Одессы и Киева неизменно выделяла ее умную, строгую, жизненно достоверную

игру. В Одессе Млотковская сыграла Каурову в «Завтраке у председателя» и Анну Андреевну в «Ревизоре», в Киеве — Кукушкину в «Доходном месте», старую барыню в «Грозе», Атуеву в «Свадьбе Кречинского», Коробочку в «Мертвых душах», слесаршу в «Ревизоре». «Я не видел ее в дни ее славы, когда гремели о ней провинции, — писал П. Вейнберг... — Я увидел ее теперь, во время ее упадка сценического и физического, но все-таки не мог не удивиться отличному знанию сцены, опытности и умению оттенить каждое слово»⁹⁶. Спустя несколько лет Н. П. Чернышев в качестве определяющих особенностей ее искусства выделяет «чрезвычайную естественность» и «неподдельное воодушевление»⁹⁷.

Видной актрисой на ампула лирико-драматических героинь, по своему развивавшей традиции Л. И. Млотковской, является Елена Адальбертовна Фабиянская (умерла в 1869 году), начинавшая в первой половине 50-х годов в польских труппах, которые играли в Житомире и Киеве. С 1857 года она на русской сцене занимала ведущее место в труппах юга (Киев, Воронеж, Херсон, Одесса, Полтава). Фабиянская привлекала интеллигентностью и изящным достоинством, с которым держалась за кулисами и вне кулис. Она очаровывала прелестной внешностью, врожденной грацией, одушевленностью игры и чисто артистическим обаянием. Однако основу ее репертуара составляли пьесы В. А. Дьяченко, в которых без ставки на эффект обойтись было нельзя. К числу характерных для Фабиянской ролей следует отнести Марию в «Материнском благословении»; Адриенну Лекуврер; главную роль в переведенной самой актрисой совместно с ее мужем, актером П. А. Никитиным, мелодраме «Материнская любовь». «Неподражаемо», по словам М. Г. Савиной, вела Фабиянская роль слепой матери в мелодраме «Нищая»⁹⁸. Из русских пьес «блистательно», по мнению рецензента, она играла Курчаеву в «Испорченной жизни» И. Е. Чернышева. В пьесах Островского Фабиянская играла мало. Неожиданна приверженность артистки к «Горькой судьbine» и успех ее в роли Лизаветы, столь непохожей на обычный ее репертуар. Актрису увлекало не столько изображение горестной судьбы крепостной крестьянки, сколько сильные драматические положения, содержащиеся в роли.

Одной из наиболее ярких актрис «школы Млотковской» (и в широком смысле и в буквальном — она являлась ее прямой ученицей) была Аграфена Павловна Кравченко (около 1820—1856). Родители Кравченко были крепостными актерами труппы графа С. М. Каменского в Орле, где она начала свой сценический путь в 1841 году. В 1842 году в орловских спектаклях («Мирандолина» и «Матрос») с участием Щепкина Кравченко сыграла главные женские роли. Как сообщает служивший в то время в Орле племянник Грибоедова и его биограф Д. А. Смирнов, «игре девицы Кравченковой сам Щепкин отдал полную справедливость. Он был благодарен ей за ее игру; а это смело уверяет нашу артистку, больше, гораздо больше, чем сотни рукоплесканий, сотни вызовов

на авансцену для поклона почтеннейшей публике и даже больше похвалы какого-нибудь записного критика»⁹⁹. Жизнь актрисы рано оборвалась: она умерла от чахотки в 1856 году в Киеве. За пятнадцать лет сценической деятельности Кравченко играла два года в Орле, два года в Воронеже, затем в Казани, Одессе, Харькове, Кишиневе и последние три года жизни, 1853—1856, — в Киеве. Ее хвалили и в водевилях в ролях субреток и трагести, но особенно в ролях, которые требовали неподдельного чувства. Благодарство природных данных соединялось у нее с недюжинным умом, самоотверженной любовью к сцене. Как и у Л. И. Млотковской, лучшим созданием Кравченко современники считали Офелию: «Сколько безумия, грусти, любви, сколько одушевления выражается ее игрою и пением... — писал рецензент. — Право, иногда, в минуты чисто патетического восторга, горько даже становилось, видя ее на тесных, нечистых подмостках, окруженную неравным ей ансамблем»¹⁰⁰.

«Второй Млотковской» часто называли артистку А. М. Микульскую, сценическая деятельность которой оборвалась ранней смертью (1855). Служила она в Туле (1851—1852), Курске (1853), Харькове (1853—1855). Сопоставление ее с Млотковской и Кравченко правомерно, однако, лишь в ролях трагести. Здесь Микульская была грациозна, весела, непосредственна и в то же время кокетлива. Роли драматические игрались ею с тактом, но без одушевления. Обаянием и непосредственностью в водевильных ролях отличались Е. А. Милославская (Дмитриева): 1851—1855 годы — Ярославль и Вышний Волочек, 1855—1856 — Кострома 1860—1861 годы — Киев; Некрасова: 1854—1856 годы — Кострома, Вышний Волочек, 1860—1862 — Киев, 1864 — Чернигов, 1865 год — Смоленск; А. Ф. Розанова (с 1854 года, выйдя замуж за Петрова-Дюбуара, стала именоваться Петровой), игравшая главным образом в Таганроге и Воронеже.

12

Наряду с актрисами, в искусстве которых подкупала живость и непосредственность, но бытовое начало не проступало достаточно отчетливо, появляются актрисы, чьи достижения связаны с бытовым репертуаром.

Среди актрис 50-х и 60-х годов к числу самых прославленных относились сестры Хиония и Александра Ивановны Стрелковы. Они вышли из семьи нижегородских крепостных актеров князя Н. Г. Шаховского (в труппе Нижнего Новгорода было десять Стрелковых). Х. Стрелкова (по мужу Таланова, 1822—1880) начинала на нижегородской сцене в 1838 году, когда антрепризу держал московский артист В. И. Живокини, и оставалась в Нижнем до 1852 года, затем перешла в Казань. В сезоне 1860/61 года играла в Кронштадте, а в 1861 году поступила в Малый театр. Первоначально она играла все, что давали: лирические роли и ге-

роические, драматические и комедийные. Постепенно выкристаллизовался круг ролей, близких ее дарованию: еще в сравнительно молодые годы она стала играть женщин пожилых, недалеких, характер которых целиком определялся средой. В их обрисовке она употребляла натуральные до резкости краски, не боясь делать своих героинь не только смешными, но отталкивающими, причем не верить в их подлинность было невозможно. В числе лучших ролей Талановой — Каурова («Завтрак у предводителя»), Варвара Тимофеевна («Чиновник по особым поручениям»), г-жа Дюкро («Два купца и два отца»), Василиса Перегриновна («Воспитанница»).

А. Стрелкова (около 1833—1902) с детских лет выступала на нижегородской сцене как танцовщица в дивертисментах. В 1852 году она вместе с сестрой была приглашена в казанский театр, где зарекомендовала себя актрисой на сильные драматические роли. Для помнивших ее по Нижнему это было неожиданностью: угловатая, неловкая девочка-танцовщица вдруг проявила неподдельный драматический талант. Малограмотная, не получившая никакого образования, Стрелкова смогла подняться до положения одной из ведущих актрис провинции. В ней жила безусловная самобытность, сочетавшаяся с острой восприимчивостью и переимчивостью. Современники отмечали влияние на нее сценических приемов первого ее антрепренера Н. К. Милославского, петербургской актрисы Н. В. Самойловой, которую она видела в Казани, а впоследствии — Л. П. Никулиной-Косицкой и Аделаиды Ристори. Но, учась у этих мастеров, нередко заимствуя отдельные их приемы, Стрелкова каждую роль проживала заново. Подражательный, порой внешний рисунок роли в наиболее сильных местах внезапно озарялся заразительной пламенностью ее таланта.

К числу первых ее творческих побед относится роль Марии в драме «Материнское благословение» (1852), много лет сохранявшейся в ее репертуаре. С «Материнского благословения», как известно, началась также слава Никулиной-Косицкой, с репертуаром которой и в дальнейшем в значительной части совпадал репертуар Стрелковой. Стрелкова играла Марию Стюарт Шиллера, Эсмеральду (по Гюго), Веронику («Уголино»), графиню Клару д'Обервиль и, наконец, Дуню («Не в свои сани не садись»), Катерину в «Грозе», Лизавету в «Горькой судьбине», свекровь в одноименной пьесе Н. А. Чаева, покоряя высоким накалом чувств и непосредственной порывистостью. Видевший ее в молодые годы в Казани П. Д. Боборыкин отмечал, что «поклонники первой драматической актрисы Стрелковой набирались из более развитых студентов, принадлежали к демократам»¹⁰¹. Игра Стрелковой произвела неизгладимое впечатление на молодую Стрепетову. Скупая на похвалы встречавшимся на ее жизненном пути актрисам, Стрепетова с восторгом писала о Стрелковой как об «огромном таланте-самородке» и объясняла его сущность: «При большом таланте в ней еще больше человечности. Выражая на сцене людское страдание,

надо ему сочувствовать, а иначе зритель вас и не заметит, как бы вы ни терзались»¹⁰².

Чисто бытовой актрисой была Мария Ивановна Ладина (умерла в 1859 году). Служила она в 1840—1841 годах в Воронеже, в 1841—1843 — в Орле, в 1843—1859 годах — в Харькове (на время переезжая в Полтаву и Екатеринослав). Она ограничила круг исполняемых ею ролей пожилыми кумушками и старухами. Но какие разнообразные и жизненно убедительные были эти старухи! Какой неподдельный комизм, при точности возрастного и бытового рисунка, излучали они! Ее талант выдержал испытание и при встрече с большой драматургией: сваха в «Женитьбе», Арина Федотовна в «Не в свои сани не садись» были выполнены артисткой на самом высоком художественном уровне. В гастрольных спектаклях Мартынова Ладина играла в одном с ним ключе, в одной тональности, и после гастролей Мартынова в Харькове заговорили о том, что Ладину ждет столичная сцена. Вскоре она умерла, но в городах, где она играла, долго помнили эту большую артистку.

Александра Антиповна Дубровина (1814—1890) сценическую деятельность начала в 1838 году. Она играла в Киеве, Калуге, Таганроге, Харькове, Саратове, Новочеркасске, в 1881 году была приглашена в Малый театр. Амплу «театральной старухи», так же как и у Ладиной, определилось у Дубровиной почти с первых сценических шагов. Но Ладина играла старых женщин из низших слоев общества, а Дубровина, как писал П. М. Медведев, «брала с натуры русскую жизнь и воспроизводила на сцене всевозможные типы, играла одинаково хорошо аристократов средней руки, помещиц, чиновниц, купчих, мещанок и крестьянок»¹⁰³. С. Ярон, видевший Дубровину уже в очень преклонном возрасте, писал о ней: «Любуясь игрой этой замечательной артистки, зритель испытывал громадное наслаждение: он забывал, что перед ним артистка, он видел живое лицо, целиком из жизни перенесшееся на сцену; никогда ни малейшего намека на шарж, хотя ее амплу давало на то некоторое право, право, которым пользовались все, даже известные артистки»¹⁰⁴.

13

На провинциальных подмостках, как и на столичных сценах, нередко по-прежнему играли актерские семьи, включавшие актеров нескольких поколений. Иногда эти семьи разъезжались, играя порознь, но чаще группировались вместе. Такие семейные гнезда обеспечивали их членам известную прочность позиции.

В 50-х и 60-х годах на сценах многих театров подвизалось актерское семейство Маркс — Станислав Осипович и Васса Борисовна. В 50-х и 60-х годах они играли преимущественно в южных городах — Тифлисе, Ставрополе, Новочеркасске, Керчи. Отзывы о С. О. Марксе довольно противоречивы. Очевидно, путь к реалистическим ролям для него, как и для Рыбакова, был нелегок. О

том, что в конце концов артист в этих ролях преуспел, говорит такой авторитетный свидетель, как критик А. Н. Баженов. В 1860 году он писал о С. О. Марксе: «Амплуа г-на Маркса необыкновенно обширно и разнообразно; талант его почти одинаково достает как на сильно драматические роли, так и на пустые водевильные. Все они, ясно и отчетливо усвоенные артистом, не менее же ярко и отчетливо воспроизводятся им... В исполнении этого умного артиста не сказывались ни малейшие эффектичание, фарсерство и ничего рутинного. Из многих ролей... не знаем, какую назвать лучшей»¹⁰⁵.

Васса Борисовна Маркс (урожденная Бельская) в молодости славилась исполнением ролей водевильных горничных и модисток. Самые же удачные ее роли были в украинской бытовой комедии (Тетяня в «Москале-чаривнике», бой-жинка в одноименном водевиле Квитки-Основьяненко). О зрелых годах В. Б. Маркс находим также свидетельство А. Баженова: «Артистка замечательная, заслуживающая всякого внимания. Ее настоящее место в ролях комических старух благородного и неблагородного разбора и старых девиц. Исполнение ее отличается характерностью, полнотою и прямодушною веселостью, то есть почти всем тем, что возводит роль в живую личность. Я сказал почти потому, что г-же Маркс при всем ее таланте недостает умения скрываться за ролью...»¹⁰⁶. Лучшими ее ролями Баженов считал Устинью Наумовну («Свои люди — сочтемся!») и Солоху («Вечер на хуторе близ Диканьки»). О старшей дочери супругов Маркс (игравшей в 1853—1857 годах в Тифлисе и в 1857—1860 годах в Ставрополе сначала под фамилией родителей, а затем под фамилией мужа, артиста М. Ф. Яковлева) Баженов писал: «Очень молоденькая девушка и уже очень хорошая актриса. Получив много от природы, она... сделалась полною мастерицею своего дела... В игре ее так много знания сцены и привычки к ней, взгляд ее на искусство так строг и верен, вкус так умно разборчив... С каким умом, знанием жизни и тактом умеет она вложить в каждую роль душу живую, и вложить так, что не остается никакой возможности отделить исполнительницу от роли... Она понравилась бы самой взыскательной публике и заняла бы видное место на любой столичной сцене»¹⁰⁷.

Главою большою актерской семьи был Вячеслав Андреевич Дорошенко. В 1843—1850 годах он играл в Таганроге и Ростове, в 1845—в Тифлисе, в 1853—1854 — снова в Таганроге, в 1855 и 1857 — в Харькове, в 1858 — в Новочеркасске, в 1861—1862 годах возглавил труппу воронежского театра, в 1864 году был в Вильно, в 1867 вновь держал антрепризу, на этот раз в Киеве. В молодости водевильный фат и исполнитель комедийных украинских ролей (особенно славился его Шельменко), Дорошенко впоследствии превосходно играл Хлестакова и Подколесина. Восхищенный его Подколесиным, А. А. Стахович в «Ключках воспоминаний» писал о том, как он был удивлен, узнав, что Дорошенко никогда не видел ни П. М. Садовского, ни А. Е. Мартынова¹⁰⁸. В пору широкого

распространения драматургии Островского Дорошенко, однако, не сумел овладеть новым репертуаром. Видимо, навыки артиста принадлежали предыдущей стадии развития искусства.

Одним из самых «плодовитых» актерских семейств было семейство Новиковых, в котором одновременно играло на сцене двенадцать человек: старшие в семье, Иван Егорович Новиков и его жена Екатерина Петровна, их сыновья, Петр, Никифор и Федор, и дочери, Наталья Ивановна Степанова, Юлия Ивановна Лаврова, Варвара Ивановна Шелехова. Вместе с ними служили Елизавета Николаевна Новикова, жена Никифора Ивановича, Иван Петрович Новиков, сын Петра Ивановича, Петр Гаврилович Степанов, муж Натальи Ивановны и Максим Лавров, муж Юлии Ивановны. П. М. Медведев вспоминает, что в 1858—1860 годах в Саратове всей семье платили общий оклад двести двадцать пять рублей в месяц плюс пять бенефисов в год¹⁰⁹ — по тем временам немного. Однако с годами успех артистической семьи Новикова рос. Двое ее членов, Никифор Новиков и Степанова, заняли положение звезд первой величины.

Следует назвать также семью Шмитгоф, игравшую больше всего в Нижнем Новгороде. Карл Шмитгоф родился в Германии, служил офицером, играл на берлинской сцене и в 1834 году с немецкой труппой приехал в Россию. В 30—50-х годах Шмитгоф возглавлял труппы, преимущественно оперные, в городах Западного края (Вильно, Гродно, Брест-Литовск), в Харькове и Киеве. В 50-х годах он служил в русских труппах (Нижний Новгород, Калуга, Тула, Пенза и другие), исполняя оперные партии, а порою и управляя оркестром. Как драматический актер он проявлял незаурядный комический талант и прекрасное знание сцены.

Талантливыми актерами были дети Карла Шмитгофа, дочери Эвелина (1828—1860) и Лючия (родилась в 1838 году) и сын Максимилиан (умер в 1879 году). Сценическую деятельность Эвелина Шмитгоф начала в 1843 году в Брест-Литовске в труппе отца. О пятнадцатилетней актрисе писали: «Она с равным достоинством и силой играет в высокой комедии, водевиле и опере. Лица она передает правильно и верно, декламация естественная, исполненная прелести и нежности»¹¹⁰. В дальнейшем она играла в Харькове, Киеве, Нижнем Новгороде, Туле, Пензе, Казани, Воронеже, Тамбове, в 1852 году перешла на московскую оперную сцену, но в 1855 году, после пожара Большого театра, вернулась в провинцию, где выступала преимущественно в водевилях и комедиях: Сусанна («Сиротка Сусанна»), Кеттли (в одноименном водевиле), Мадлена («Что и деньги без ума»), Катерина («Любовное зелье»). Большим успехом пользовалось также ее исполнение роли Луизы в «Коварстве и любви». Особенно ей удавались роли страдалиц, покорно переносящих свои несчастья. Э. Шмитгоф была гражданской женой Н. К. Милославского. Умерла она в Тамбове от туберкулеза. Вспоминая ее, П. М. Медведев писал: «Сколько

хороших добрых воспоминаний оставила по себе эта чудная артистка и прекрасный человек»¹¹¹.

Вторая дочь К. Шмитгофа, Лючия, обучалась в балетном классе Московского театрального училища. С 1850 года она выступала с огромным успехом на провинциальных сценах в качестве танцовщицы, а затем перешла на драматические роли. Играла в Казани, Нижнем Новгороде, Владимире, Воронеже. По словам П. М. Медведева, «была тоже красавица собой и талантлива. Везде и всегда имела шумный успех»¹¹². Лучшие роли — Варенька в водевиле «Новички в любви», жена в комедии «Картинка с натуры», Дуня («Ночное»), Матильда («Аннушка, или Крепостное право»). В ролях женщин из народа она отличалась точностью бытового рисунка и верной передачей простонародной речи.

Максимилиан Карлович Шмитгоф начал сценическую деятельность в 1850 году в Калуге, служил в Киеве, Екатеринбурге, Казани, Саратове, Орле, Одессе. Был хорошим музыкантом: играл первую скрипку, дирижировал оркестром, сочинял музыкальные номера к постановкам. Роли протаков и комиков он играл живо и с натуральным комизмом. Особенно большой успех М. К. Шмитгоф имел в водевилях «Мотя», «Ревнивый муж», «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна», «Утка и стакан воды».

Видную роль в жизни провинциального театра сыграла жена М. К. Шмитгофа, Екатерина Борисовна Пиунова-Шмитгоф (1843—1909). Расцвет ее деятельности приходится на более поздние годы, но уже в конце 50-х годов молоденькая внучка крепостной артистки театра Н. Г. Шаховского Н. И. Пиуновой пленяла зрителей Нижнего Новгорода в ролях субреток. Поклонником юной Пиуновой был сосланный в Нижний Новгород Шевченко. Посвятив главным образом ей статью в «Нижегородских губернских ведомостях», великий поэт, восхищаясь ее непринужденностью и обаянием, предостерегал ее от увлечения водевильными наивностями, в которых «кроется однообразие и легкость»¹¹³. Шевченко и гастролировавший в 1857 году в Нижнем Щепкин приняли большое участие в судьбе артистки. Сыгранные Пиуновой под руководством Щепкина роли Анны Ивановны в «Бедности не порок», Тетяны в «Москале-чаривнике» и Мирандолины дали ей не только успех, но и навык творческой работы.

Заметную роль в провинциальном театре сыграло семейство Протасовых. В альманахе «Друг Россиян», издававшемся в Орле в 1861 году, мы находим несколько упоминаний об артисте Протасове, крепостном графа С. М. Каменского. Что случилось с ним, неизвестно, но жена его в 40—50-х годах играла старух в Харькове, Кишиневе, Одессе. Старшую дочь Протасовых, объявлявшуюся на афишах вначале как Протасова 1-я, а затем под фамилией мужа, артиста К. Т. Соленика, как госпожа Соленик, в молодости в Курске и Харькове сравнивали даже с Млотковской. Позже критики Одессы, Тулы, Воронежа, отмечая старательность арти-

стки, указывают на некоторую натянутость ее игры. Лучшей ролью Протасовой-Соленик за вторую пору ее артистической карьеры была леди Мильфорд в «Коварстве и любви».

Ожесточенные споры в прессе, как местной, так и столичной, вызвали уже первые сценические шаги Марии Григорьевны (или Матрены Герасимовны) Протасовой 2-й (1822—1897), впоследствии служившей под фамилией мужа, артиста А. А. Ленского. М. Г. Протасова начала в Харькове в 1840 году, где играла в течение пяти лет все первые роли и в водевилях, и в комедиях, и в драмах, и в трагедиях. Когда шум первых триумфов утих, обрисовались истинные масштабы ее возможностей, не таких безграничных, как казалось сначала. В молодых водевильных ролях она была действительно зажигательна, но в ролях, требовавших либо серьезного драматизма, либо острой характерности, ей не хватало эмоциональной силы (подменяемой обычно сентиментальной манерностью) и мастерства. Однообразие и рутинность приемов отмечали в ее игре и когда она в зрелые годы перешла на роли старух. В дальнейшем Ленская играла в Ярославле, Архангельске, Харькове, Воронеже, Ростове, Новочеркасске, Одессе, Киеве, Курске, в 1881—1882 годах — в Павловске под Петербургом и в московском Артистическом кружке. С 1882 по 1897 год Ленская была актрисой Александринского театра.

Актерскую карьеру избрали для себя и сыновья Протасовых. Старший из них, Протасов 1-й был артистом в Курске, Киеве, Харькове и Воронеже. Первые упоминания о его деятельности относятся к 1841 году, последние — к 1869 году. «Пантеон» писал в 1852 году, что Протасов в киевском театре «занимает первое место по усердию и таланту». «Амплуа его комическое, амплуа обширное, особенно в ролях повес, гуляк и слуг...»¹¹⁴. Его брат, Петр Григорьевич Протасов 2-й (умер в 1905 году), играл в 1843 году в Николаеве, затем в Екатеринбурге, Киеве. Он был комедийным актером, первоначально проявлял склонность к фарсам и утрировке, но постепенно сумел изжить эти недостатки. В этом ему помогло появление драматургии Островского. В конце 50-х годов лучшей его ролью считалась роль Бородинки («Не в свои сани не садись»). Позже Протасов с огромным успехом играл Грознова в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». Артистка М. И. Велизарий, встречавшая Протасова в конце века, сравнивала его исполнение этой роли с исполнением К. А. Варламова: «У Варламова — сочные краски, яркий колорит, театральность. У Протасова — удивительная простота жеста и тона, полное отсутствие какой-либо театральности... У Протасова все было трогательно, а у Варламова — комично»¹¹⁵.

Талантливой актрисой была жена П. Г. Протасова, игравшая под фамилией мужа в 1849—1853 годах в Кишиневе и Киеве, затем в Одессе, Воронеже и снова в Киеве. Она была актрисой по преимуществу на драматические роли, хотя в Киеве она успешно заменяла Фабиянскую в ролях комических. В числе лучших ро-

лей Протасовой — Дуня («Не в свои сани не садись»), Мария («Материнское благословение»), Тетяна («Москаль-чаривник»). Рецензент «Музыкального и театрального вестника» писал, что она «обладает сценическим одушевлением, которое не приобретается изучением; она бледнеет и плачет, голос и руки ее дрожат непритворно, она живет на сцене страстью и положением олицетворяемой героини»¹¹⁶.

Анализ состояния актерского искусства в провинции говорит о все возрастающей сложности и противоречивости путей провинциальной сцены. В актерском искусстве, подобно тому как это было и в отношении репертуара и в области организации театрального дела, движение вперед, к искусству реалистическому и демократическому, шло чрезвычайно затрудненно и медленно, преодолевая рутину и косность. И тем не менее процесс развития провинциальной сцены ширился, охватывал новые районы, вовлекая новых артистов, оказывая благотворное влияние на зрителей.

ПРИМЕЧАНИЯ
РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 2, с. 520.
- ² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1953—1959, с. 317.
- ³ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 8. М., 1933—1937, с. 91.
- ⁴ Белинский В. Г., т. 10, с. 392.
- ⁵ Там же, т. 8, с. 527.
- ⁶ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 12. М., 1954—1965, с. 269.
- ⁷ Ленин В. И., т. 20, с. 140.
- ⁸ Герцен А. И., т. 17, с. 274.
- ⁹ Цит. по кн.: Дементьев А. Г. Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. М.—Л., 1951, с. 95.
- ¹⁰ Герцен А. И., т. 17, с. 270.
- ¹¹ «Современник», 1851, № 1, с. 9.
- ¹² Герцен А. И., т. 18, с. 192.
- ¹³ См.: Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы. Л., 1932, с. 58—60.
- ¹⁴ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина в 20-ти т., т. 9. Спб., 1888—1905, с. 463.
- ¹⁵ Аксаков С. Т. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1966, с. 368.
- ¹⁶ Григорьев А. Воспоминания. М.—Л., 1930, с. 360.
- ¹⁷ Герцен А. И., т. 17, с. 269—270.
- ¹⁸ «Рус. архив», 1885, № 7, с. 450.
- ¹⁹ Захарьин И. Н. Встречи и воспоминания. Спб., 1903, с. 312.
- ²⁰ О близости А. Е. Мартынова к кругу «Искры» см.: Альтшуллер А. Я. Александр Евстафьевич Мартынов. Л.—М., 1959, с. 163—168.
- ²¹ «Рус. архив», 1911, № 11, с. 371—372.
- ²² Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.—Л., 1932, с. 661—662.
- ²³ Соболев Ю. В. М. С. Щепкин. М., 1933, с. 140—147.
- ²⁴ Филиппов В. А. Щепкин и Островский.— В кн.: Островский-драматург. М., 1946, с. 205—255.
- ²⁵ Ленин В. И., т. 18, с. 384.
- ²⁶ Цит. по кн.: История СССР. С древнейших времен до наших дней в 12-ти т., т. 4. М., 1967, с. 629.
- ²⁷ Белинский В. Г., т. 9, с. 551—552.
- ²⁸ Там же, т. 3, с. 468.
- ²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 4. М., 1937—1952, с. 113.
- ³⁰ Цит. по кн.: Архангельская А. П. А. Федотов. М., 1952, с. 31.
- ³¹ Белинский В. Г., т. 10, с. 317.
- ³² Гегель Г.-В.-Ф. Собр. соч. в 14-ти т., т. 12. М., 1938, с. 215.
- ³³ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 167—168.
- ³⁴ См.: Скафтымов А. П. Белинский и драматургия Островского.— «Учен. зап. Саратов. ун-та», т. 31. Саратов, 1952.

- ³⁵ Белинский В. Г. т. 8, с. 523.
- ³⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1939—1949, с. 345.
- ³⁷ Там же, т. 3, с. 44.
- ³⁸ Григорьев А. А. Искусство и нравственность.— «Светоч», 1861, № 1, с. 1—22.
- ³⁹ Журнал выходил под названиями: «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров» (1842); «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров» (1843); «Репертуар и Пантеон» (1844—1846); «Репертуар и Пантеон театров» (1847); «Пантеон и Репертуар русской сцены» (1848, 1850—1851); «Пантеон» (1852—1856).
- ⁴⁰ Журнал выходил еженедельно. С № 36 за 1857 год он назывался «Театральный и музыкальный вестник», в 1860 году было восстановлено первоначальное название.
- ⁴¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., 1950—1953, с. 111—112.
- ⁴² См.: История Москвы в 6-ти т., т. 3. М., 1954, с. 162—174.
- ⁴³ Белинский В. Г., т. 8, с. 536.
- ⁴⁴ См.: «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 3. 1956, с. 503—507.
- ⁴⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., т. 5. М., 1948—
- ⁴⁶ Там же, с. 509.
- ⁴⁷ Белинский В. Г., т. 3, с. 368.
- ⁴⁸ «Рус. старина», 1901, № 10, с. 128—129.
- ⁴⁹ Белинский В. Г., т. 3, с. 368.
- ⁵⁰ См.: Записки К. А. Полевого. Спб., 1888, с. 409.
- ⁵¹ Вигель Ф. Ф. Записки, т. 1. М., 1928, с. 195.
- ⁵² Островский А. Н., т. 12, с. 110.
- ⁵³ «Отеч. зап.», 1851, № 3, с. 25—38.
- ⁵⁴ Некрасов Н. А., т. 5, с. 504.
- ⁵⁵ Белинский В. Г., т. 3, с. 316.
- ⁵⁶ Игнатов И. Н. Театр и зритель. М., 1916, с. 127.
- ⁵⁷ Белинский В. Г., т. 8, с. 368.
- ⁵⁸ Островский А. Н., т. 12, с. 113.
- ⁵⁹ «Сев. пчела», 1831, 14 дек.
- ⁶⁰ «Рус. Талия», Спб., 1824, с. 179.
- ⁶¹ Белинский В. Г., т. 8, с. 537, 553.
- ⁶² Горбунов И. Ф. Соч. в 2-х т., т. 2. Спб., 1904, с. 575.
- ⁶³ См.: Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы, с. 21.
- ⁶⁴ См.: Данилов С. С. Материалы по истории русского законодательства о театре.— В кн.: О театре. Л.— М., 1940, с. 42—44.
- ⁶⁵ Островский А. Н., т. 12, с. 162—163.
- ⁶⁶ Там же, с. 163.
- ⁶⁷ См.: Материалы по истории русского балета. Двести лет Ленинградского государственного хореографического училища в 2-х т., т. 1. Л., 1938, с. 162.
- ⁶⁸ Герцен А. И., т. 13, с. 72, 81.
- ⁶⁹ Там же, с. 298.
- ⁷⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 212—213.
- ⁷¹ Там же, с. 142, 272.
- ⁷² Там же, с. 287.
- ⁷³ Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох (1825—1881). М., 1905, с. 144—145.
- ⁷⁴ «Репертуар и Пантеон», 1847, кн. 1, с. 8.
- ⁷⁵ См.: Дризен Н. В., с. 7.
- ⁷⁶ См. там же, с. 124.
- ⁷⁷ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 529, 530.
- ⁷⁸ Там же, с. 529.
- ⁷⁹ Дризен Н. В., с. 95, 77, 76, 75.
- ⁸⁰ Островский А. Н., т. 14, с. 35—36.

- ⁸¹ Скабичевский А. М. Очерки истории цензуры. Спб., 1892, с. 390.
⁸² Никитенко А. В. Дневник в 3-х т., т. 2. М., 1955, с. 27, 106.
⁸³ Цит. по кн.: Скабичевский А. М., с. 475, 437.
⁸⁴ Островский А. Н., т. 12, с. 16, 19.
⁸⁵ Дризен Н. В., с. 192—193.
⁸⁶ См.: Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 10. Спб., «Провещение», 1904—1905, с. 34.
⁸⁷ См.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке в 5-ти т., т. 3. Спб., 1912, с. 402.
⁸⁸ См.: Дризен Н. В., с. 275.
⁸⁹ См. там же, с. 198.
⁹⁰ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12, с. 14—15.
⁹¹ Там же, с. 15—16.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

- ¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 1. М.—Л., 1960—1968, с. 297.
² Островский А. Н., т. 12, с. 14.
³ Гоголь Н. В., т. 12, с. 129.
⁴ Белинский В. Г., т. 7, с. 83.
⁵ Михаил Семенович Щепкин. М., 1950, с. 170.
⁶ См.: Брянский А. М. Переписка А. Е. Мартынова.— Сборник Историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса, т. 1. Пг., 1918, с. 12.
⁷ «Отеч. зап.», 1849, № 1, с. 58.
⁸ Там же, № 12, с. 310—311.
⁹ Вольф А. И. Хроника петербургских театров в 3-х ч., ч. 1. Спб., 1877—1884, с. 127.
¹⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 9.
¹¹ Вольф А. И., ч. 2, с. 53.
¹² Островский А. Н., т. 16, с. 127.
¹³ «Прибавл. к Харьк. губерн. ведомостям», 1860, № 19.
¹⁴ А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966, с. 59.
¹⁵ Островский А. Н., т. 12, с. 20—21.
¹⁶ Дризен Н. В., с. 27.
¹⁷ Там же, с. 212.
¹⁸ Вольф А. И., ч. 1, с. 186, 131.
¹⁹ См.: Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966, с. 323—325.
²⁰ Шиллер в переводах русских писателей в 8-ми т. Под ред. Н. В. Гербеля. Спб., 1857—1860.
²¹ См.: Фридрих Шиллер. Статьи и материалы, с. 124—156.
²² Григорьев А. А. «Фауст» Гёте и его русские переводчики.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 9, с. 389.
²³ Белинский В. Г., т. 4, с. 393.
²⁴ См.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 316—543.
²⁵ Чернышевский Н. Г., т. 3, с. 136—137.
²⁶ См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1961—1964, с. 309—310.
²⁷ Там же, т. 6, с. 52—53.
²⁸ Дружинин А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. Спб., 1867, с. 214, 217.
²⁹ Добролюбов Н. А., т. 6, с. 309.
³⁰ Григорьев А. А. Соч., т. 1. Спб., 1876, с. 174, 178, 181, 188, 189.
³¹ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 1, с. 22.
³² Герцен А. И., т. 24, с. 348.
³³ Боткин В. П. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1890—1891, с. 197.
³⁴ «Отеч. зап.», 1850, № 3, с. 277.

- ³⁵ Тургенев И. С. Соч., т. 8, с. 176, 177, 180.
- ³⁶ «Отеч. зап.», 1850, № 3, с. 277.
- ³⁷ С 1841 по 1858 год вышло пять частей издания Н. Х. Кетчера, где были напечатаны переводы восемнадцати пьес Шекспира.
- ³⁸ См.: Белинский В. Г., т. 13, с. 117—118.
- ³⁹ Там же, т. 9, с. 323.
- ⁴⁰ См.: Загуляев М. А. «Гамлет» Шекспира и его переводы и переделки в русском языке.— В кн.: Гамлет, принц Датский. Спб., 1861.
- ⁴¹ «Б-ка для чтения», 1863, № 2, с. 11.
- ⁴² Некрасов Н. А., т. 9, с. 285.
- ⁴³ «Театр. и муз. вестн.», 1858, № 46, с. 545.
- ⁴⁴ Вольф А. И., ч. 1, с. 169.
- ⁴⁵ «Б-ка для чтения», 1863, № 2, с. 12.
- ⁴⁶ Добролюбов Н. А., т. 8, с. 485. Имеется в виду инцидент, который произошел на представлении «Димитрия Донского» 10 января 1856 года. Об этом же эпизоде рассказывается в книге А. Ф. Тютчевой «При дворе двух императриц. Дневник. 1855—1882» (М., 1927, с. 97).
- ⁴⁷ Вольф А. И., ч. 1, с. 124.
- ⁴⁸ Там же, с. 158.
- ⁴⁹ Там же, с. 118.
- ⁵⁰ См.: Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. 5. М.—Л., 1956, с. 747—748, 749.
- ⁵¹ Вольф А. И., ч. 1, с. 158.
- ⁵² Там же, с. 146, 147.
- ⁵³ Там же, с. 110.
- ⁵⁴ Там же, ч. 3, с. 12.
- ⁵⁵ Альтшуллер А. Я. Александр Евстафьевич Мартынов, с. 183.
- ⁵⁶ Добролюбов Н. А., т. 8, с. 551.
- ⁵⁷ «Москвитянин», 1852, № 8, с. 144.
- ⁵⁸ Островский А. Н., т. 14, с. 70.
- ⁵⁹ Добролюбов Н. А., т. 8, с. 507.
- ⁶⁰ Державин К. Н. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, с. 58.
- ⁶¹ Герцен А. И., т. 5, с. 42—45.
- ⁶² Там же, с. 43, 45.
- ⁶³ Державин К. Н., с. 59.
- ⁶⁴ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве в 2-х т., т. 2. М., 1976, с. 194—199.
- ⁶⁵ Державин К. Н., с. 59.
- ⁶⁶ Золя Э. Полн. собр. соч. в 48-ми т., т. 45. Киев, 1903, с. 121, 124. См. также: Антуан А. Дневники директора театра. М.—Л., 1939, с. 98.
- ⁶⁷ Белинский В. Г., т. 12, с. 8.
- ⁶⁸ Полевой Н. А. Драматические сочинения и переводы в 4-х ч., ч. 2. Спб., 1842—1843, с. 2—3.
- ⁶⁹ Белинский В. Г., т. 10, с. 128, 129.
- ⁷⁰ Вольф А. И., ч. 1, с. 150.
- ⁷¹ Там же, с. 152.
- ⁷² Там же, ч. 3, с. 12.
- ⁷³ Тургенев И. С. Соч., т. 1, с. 261.
- ⁷⁴ Вольф А. И., ч. 1, с. 114.
- ⁷⁵ О драматургии Л. А. Мей см.: Прохоров Е. И. Драммы Л. А. Мей.— В кн.: Мей Л. А. Драммы.— А. Н. Майков. Драматические поэмы. М., 1961.
- ⁷⁶ См. там же, с. 101—102.
- ⁷⁷ Там же, с. 104.
- ⁷⁸ Белинский В. Г., т. 11, с. 588.
- ⁷⁹ См.: Сто лет. Александринский театр — театр Госдрамы, с. 68.
- ⁸⁰ О русском водевиле см.: Брудный Д. Л. Демократические тенденции в русском водевиле 30—40-х гг. XIX в.— «Учен. зап. кавк. пед. ин-та», вып. 2. Фрунзе, 1957; Паушкин М. М. Социология, тематика и композиция водевиля.— В кн.: Старый русский водевиль. 1819—1849. М., 1937;

- Успенский В. В. Русский классический водевиль.— В кн.: Русский водевиль. Л.— М., 1959.
- ⁸¹ Вольф А. И., ч. 2, с. 10.
- ⁸² Там же, ч. 1, с. 75.
- ⁸³ Цит. по кн.: Альтшуллер А. Я. Александр Евстафьевич Мартынов, с. 68—69.
- ⁸⁴ «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 4, с. 265.
- ⁸⁵ Белинский В. Г., т. 8, с. 328.
- ⁸⁶ Некрасов Н. А., т. 9, с. 535. Заключенные Некрасовым в кавычки слова взяты из статьи Н. А. Полевого «Письмо к Ф. В. Булгарину» («Сын отечества», 1839, № 4), в которой тот, перечисляя свои драматургические замыслы, говорит и о «попытке на севере на изображение итальянских страстей».
- ⁸⁷ «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 4, с. 245.
- ⁸⁸ «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7, с. 7.
- ⁸⁹ Вольф А. И., ч. 1, с. 118.
- ⁹⁰ «Иллюстрация», 1846, № 47, с. 744.
- ⁹¹ Вольф А. И., ч. 1, с. 127.
- ⁹² «Сев. пчела», 1846, 10 ноября.
- ⁹³ «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 5, с. 45—46.
- ⁹⁴ Там же, кн. 6, с. 619.
- ⁹⁵ «Отеч. зап.», 1849, с. 300.
- ⁹⁶ «Сев. пчела», 1846, 19 ноября.
- ⁹⁷ «Иллюстрация», 1846, № 47, с. 744.
- ⁹⁸ «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12, с. 103, 105.
- ⁹⁹ «Отеч. зап.», 1849, № 10, с. 303—304.
- ¹⁰⁰ «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12, с. 105.
- ¹⁰¹ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 2, с. 40.
- ¹⁰² Вольф А. И., ч. 3, с. 12.
- ¹⁰³ О драматургии И. С. Тургенева см.: Гроссман Л. П. Театр Тургенева. Пг., 1924; Бердников Г. П. Иван Сергеевич Тургенев. М.—Л., 1951; Тургенев и театр. М., 1953.
- ¹⁰⁴ Тургенев И. С. Соч., т. 14, с. 11.
- ¹⁰⁵ Там же, т. 3, с. 276.
- ¹⁰⁶ Там же, т. 14, с. 9.
- ¹⁰⁷ Тургенев И. С. Письма, т. 1, с. 311.
- ¹⁰⁸ Цит. по кн.: Альтшуллер А. Я. Александр Евстафьевич Мартынов, с. 106.
- ¹⁰⁹ Цит. по кн.: Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966, с. 486.
- ¹¹⁰ Белинский В. Г., т. 10, с. 268.
- ¹¹¹ «Б-ка для чтения», 1850, № 1, с. 107.
- ¹¹² «Отеч. зап.», 1850, № 9, с. 57.
- ¹¹³ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1850, кн. 1, с. 26.
- ¹¹⁴ «Современник», 1855, № 12, с. 266.
- ¹¹⁵ «Москвитянин», 1851, № 11, с. 327.
- ¹¹⁶ «Рус. мысль», 1915, кн. 8, с. 129.
- ¹¹⁷ «Современник», 1851, № 5, с. 5.
- ¹¹⁸ Добролюбов Н. А., т. 7, с. 266.
- ¹¹⁹ Тургенев И. С. Письма, т. 1, с. 319. Тургенев явно имеет в виду мотивировку цензурного запрещения «Нахлебника»: «Пьеса равно оскорбляет и нравственность и дворянское сословие» (ЦГИАЛ, ф. драматической цензуры, № 780, ед. хр. 26).
- ¹²⁰ «Современник», 1849, № 10, с. 289.
- ¹²¹ «Отеч. зап.», 1849, № 11, с. 157—158.
- ¹²² Добролюбов Н. А., т. 7, с. 275.
- ¹²³ Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность.— «Рус. слово», 1859, № 5, с. 24—25.
- ¹²⁴ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Спб., 1879, с. 42.

- ¹²⁵ Куликов Н. И. Дневник режиссера.— «Б-ка театра и искусства», 1913, кн. 4, с. 25. В этой публикации запись ошибочно датирована 1852 годом.
- ¹²⁶ Тургенев И. С. Письма, т. 2, с. 51.
- ¹²⁷ «Современник», 1855, № 1, с. 29.
- ¹²⁸ Тургенев И. С. Письма, т. 7, с. 201.
- ¹²⁹ Там же, т. 1, с. 420—421.
- ¹³⁰ Там же, т. 2, с. 392—393.
- ¹³¹ Там же, с. 24.
- ¹³² Там же, с. 51.
- ¹³³ Там же, т. 1, с. 420; т. 2, с. 393.
- ¹³⁴ Там же, т. 2, с. 551.
- ¹³⁵ «Современник», 1849, № 11, с. 139. См. также: Некрасов Н. А., т. 9, с. 543.
- ¹³⁶ «Сев. пчела», 1849, 22 дек.
- ¹³⁷ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 2, с. 23.
- ¹³⁸ «Отеч. зап.», 1852, № 1, с. 60.
- ¹³⁹ «Сын отечества», 1862, № 2, с. 273.
- ¹⁴⁰ Баженов А. Н. Соч. и переводы в 2-х т., т. 1. М., 1869, с. 202.
- ¹⁴¹ Гоголь Н. В., т. 8, с. 186.
- ¹⁴² О творчестве А. Н. Островского см.: Островский в русской критике. М., 1953; Долгов Н. Н. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М.—Пг., 1923; Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949; Линин А. М. Творчество А. Н. Островского. Ростов-на-Дону, 1937; Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961; Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963; Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М., 1973; А. Н. Островский. Новые материалы и исследования.— «Лит. наследство», т. 88, кн. 1, 2; Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974; А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков. Л., 1974.
- ¹⁴³ Островский А. Н., т. 12, с. 8.
- ¹⁴⁴ Белинский В. Г., т. 8, с. 407.
- ¹⁴⁵ Добролюбов Н. А., т. 6, с. 321.
- ¹⁴⁶ Там же, т. 5, с. 38.
- ¹⁴⁷ Рукопис. отд. б-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 216, ед. хр. 3243, л. 39.
- ¹⁴⁸ Островский А. Н., т. 13, с. 43.
- ¹⁴⁹ См. в кн.: Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. М.—Л., 1924, с. 34.
- ¹⁵⁰ Добролюбов Н. А., т. 6, с. 317.
- ¹⁵¹ Ленин В. И., т. 2, с. 519.
- ¹⁵² Неизданные письма к А. Н. Островскому, с. 336.
- ¹⁵³ Чернышевский Н. Г., т. 11, с. 232.
- ¹⁵⁴ Цит. по кн.: Дризен Н. В., с. 89.
- ¹⁵⁵ Островский А. Н., т. 16, с. 179.
- ¹⁵⁶ Тургенев И. С. Соч., т. 5, с. 396.
- ¹⁵⁷ Островский А. Н., т. 13, с. 14.
- ¹⁵⁸ Там же, т. 14, с. 39.
- ¹⁵⁹ Там же, с. 36.
- ¹⁶⁰ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 1. М., 1973, с. 563.
- ¹⁶¹ Чернышевский Н. Г., т. 2, с. 240, 250.
- ¹⁶² Добролюбов Н. А., т. 5, с. 25, 16.
- ¹⁶³ Григорьев А. А. Искусство и нравственность.— «Светоч», 1861, № 1, с. 18—19.
- ¹⁶⁴ «Санкт-Петербург. ведомости», 1856, 29 янв.
- ¹⁶⁵ «Современник», 1856, № 2, с. 186.
- ¹⁶⁶ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 14, с. 59.
- ¹⁶⁷ Некрасов Н. А., т. 10, с. 282.
- ¹⁶⁸ Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Архив С. А. Черневского.
- ¹⁶⁹ Добролюбов Н. А., т. 5, с. 26.

- 170 Там же, с. 119.
- 171 Отчет о четвертом присуждении наград графа Уварова. Спб., 1860, с. 38.
- 172 Добролюбов Н. А., т. 6, с. 334.
- 173 Там же, с. 109, 108, 337.
- 174 Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 136.
- 175 Островский А. Н., т. 12, с. 151.
- 176 Там же, с. 168.
- 177 Там же, с. 66.
- 178 Там же, с. 123.
- 179 О творчестве А. В. Сухова-Кобылина см.: Гроссман Л. П. Театр Сухова-Кобылина. М.—Л., 1940; Рудницкий К. Л. А. В. Сухова-Кобылин. М., 1957; Клейнер И. М. Драматургия Сухова-Кобылина. М., 1961.
- 180 Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. М., 1966, с. 148.
- 181 Гоголь Н. В., т. 5, с. 142.
- 182 См.: Рудницкий К. Л., с. 118—136.
- 183 См.: Сухово-Кобылин А. В., с. 11.
- 184 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 14, с. 327.
- 185 Цит. по кн.: Рудницкий К. Л., с. 81.
- 186 «Современник», 1856, № 6, с. 190.
- 187 О драматургии М. Е. Салтыкова-Щедрина см.: Брянский А. М. М. Е. Салтыков-Щедрин.— В кн.: Классики русской драмы. Л.—М., 1940; Соболев Ю. В. Щедрин на сцене.— «Лит. наследство», т. 13/14; Золотницкий Д. И. Щедрин-драматург. Л.—М., 1961.
- 188 «Лит. наследство», т. 13/14, с. 117.
- 189 См.: Золотницкий Д. И. М. Е. Салтыков-Щедрин.— В кн.: Русские драматурги, т. 3. М.—Л., 1969, с. 191.
- 190 Добролюбов Н. А., т. 4, с. 105.
- 191 Цит. по кн.: Скабичевский А. М., с. 493.
- 192 Добролюбов Н. А., т. 2, с. 122.
- 193 Чернышевский Н. Г., т. 3, с. 661.
- 194 Павлов Н. Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновник». М., 1857, с. 65—66.
- 195 «Современник», 1856, № 6, с. 235, 240—241.
- 196 Чернышевский Н. Г., т. 4, с. 735.
- 197 «Современник», 1857, № 12, с. 269.
- 198 Добролюбов Н. А., т. 3, с. 170, 175.
- 199 Чернышевский Н. Г., т. 14, с. 343.
- 200 Там же, т. 4, с. 736.
- 201 «Современник», 1857, № 12, с. 269.
- 202 Добролюбов Н. А., т. 3, с. 175.
- 203 Там же, с. 191.
- 204 Там же, с. 218.
- 205 Там же, т. 5, с. 26—27.
- 206 О творчестве А. А. Потехина см.: Боборыкин П. Д. Алексей Потехин.— «Изв. отд-ния рус. яз. и словесности Акад. наук», 1902, т. 7, кн. 1.; Морозов П. О. А. А. Потехин.— В кн.: Минувший век. Спб., 1902; Касторский С. А. В. Писатель-драматург А. А. Потехин.— В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.—Л., 1959; Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961.
- 207 Незданные письма к А. Н. Островскому, с. 457.
- 208 Вольф А. И., ч. 1, с. 175.
- 209 Чернышевский Н. Г., т. 2, с. 234.
- 210 Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1955, с. 146.
- 211 «Рус. мир», 1860, № 11, с. 44.
- 212 Материалы для биографии А. А. Григорьева. Пг., 1917, с. 202.
- 213 Добролюбов Н. А., т. 6, с. 49, 51.
- 214 Чернышевский Н. Г., т. 2, с. 261.

- ²¹⁵ См.: Касторский С. В. Писатель-драматург А. А. Потехин.— В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков, с. 81.
- ²¹⁶ Добролюбов Н. А., т. 6, с. 52.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- ¹ Цит. по кн.: Павел Степанович Мочалов. М., 1953, с. 343.
- ² Белинский В. Г., т. 10, с. 392.
- ³ Цит. по кн.: Павел Степанович Мочалов, с. 305.
- ⁴ О творчестве Л. Л. Леонидова см.: Записки Леонида Львовича Леонидова.— «Рус. старина», 1886, кн. 6; Воспоминания Леонида Львовича Леонидова.— «Рус. старина», 1888, кн. 4.
- ⁵ «Москвитянин», 1851, № 18, с. 136.
- ⁶ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1850, кн. 3, с. 12—13.
- ⁷ «Ежегодник имп. театров», сезон 1896/97 г. Прил., кн. 2, с. 51.
- ⁸ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 10/11, с. 83.
- ⁹ «Современник», 1849, № 10, с. 325.
- ¹⁰ Цит. по кн.: Рогачевский М. Л. Самарин. М.—Л., 1948, с. 36.
- ¹¹ «Отеч. зап.», 1849, № 11, с. 169.
- ¹² «Москвитянин», 1852, № 18, с. 47.
- ¹³ Станкевич Н. В. Письма братьям и кузинам.— Рукопис. отд. б-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 178, № 8421, ед. хр. 30, л. 7—8.
- ¹⁴ Михаил Семенович Щепкин. М., 1952, с. 203.
- ¹⁵ Тургенев И. С. Письма, т. 1, с. 420.
- ¹⁶ «Пантеон», 1853, кн. 3, с. 10.
- ¹⁷ О творчестве П. М. Садовского см.: Шаповалов Н. Н. Пров Михайлович Садовский.— Драматический альбом. М., 1890; Родиславский В. И. Пров Михайлович Садовский.— «Рус. вестн.», 1872, № 7; Коропчевский Д. А. Пров Михайлович Садовский.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил., кн. 2; Эфрос Н. Е. Пров Михайлович Садовский. Пг., 1920; Семья Садовских. М.—Л., 1939.
- ¹⁸ «Репертуар рус. и Пантеон всех иностр. театров», 1843, кн. 8, с. 147.
- ¹⁹ «Москвитянин», 1841, № 2, с. 601.
- ²⁰ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 8/9, с. 44.
- ²¹ «Современник», 1857, № 6, с. 292.
- ²² Гоголь Н. В., т. 4, с. 112—113.
- ²³ Стахович А. А. Ключки воспоминаний. М., 1904, с. 85.
- ²⁴ «Современник», 1849, № 6, с. 199.
- ²⁵ «Москвитянин», 1852, № 8, с. 151.
- ²⁶ «Санкт-Петербург. ведомости», 1858, 14 мая.
- ²⁷ Там же, 1857, 7 мая.
- ²⁸ «Рус. старина», 1877, кн. 3, с. 528.
- ²⁹ «Современник», 1857, № 6, с. 286.
- ³⁰ «Муз. и театр. вестн.», 1857, № 19, с. 307.
- ³¹ «Современник», 1857, № 6, с. 287, 288.
- ³² «Рус. вестн.», 1872, № 7, с. 453—454.
- ³³ «Искусство», 1860, № 2, с. 48.
- ³⁴ «Рус. вестн.», 1856, № 1, с. 63.
- ³⁵ «Санкт-Петербург. ведомости», 1857, 19 мая.
- ³⁶ Письма А. Н. Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур. Спб., 1896, с. 205—206.
- ³⁷ «Русская речь и Моск. вестн.», 1861, 7 дек.
- ³⁸ «Москвитянин», 1852, № 6, с. 286.
- ³⁹ Ермолова М. Н. Письма. Из литературного наследия. М., 1955, с. 285.
- ⁴⁰ Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 91.
- ⁴¹ О творчестве С. В. Васильева см.: Коропчевский Д. А. Сергей Васильевич Васильев.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 3; Родиславский В. И. Сергей Васильевич Васильев (материал для биографии).— «Моск. ведомости», 1862, 15, 17 июня.

- 42 Соловьев С. П. Из воспоминаний старого режиссера московского театра.— «Рус. архив», 1873, № 10, с. 2049.
- 43 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7, с. 25.
- 44 «Отеч. зап.», 1850, № 4, с. 289.
- 45 «Москвитянин», 1851, № 18, с. 128.
- 46 «Театр. и муз. вестн.», 1859, № 18, с. 183.
- 47 Черневский С. А. Отрывки из воспоминаний о театре.— ГЦТМ, ф. 299, ед. хр. 1955, № 247532.
- 48 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 3, с. 18.
- 49 Островский А. Н., т. 12, с. 11.
- 50 «Моск. ведомости», 1882, 15 июня.
- 51 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 3, с. 8.
- 52 О творчестве С. В. Шумского см.: Театрал. Сергей Васильевич Шумский (биографический этюд).— «Искусство», 1883, № 43, 44; Коропчевский Д. А. Сергей Васильевич Шумский.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 3.
- 53 «Москвитянин», 1851, № 18, с. 128.
- 54 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1850, кн. 8, с. 5.
- 55 «Москвитянин», 1851, № 13, с. 55.
- 56 Там же, с. 30.
- 57 Там же, с. 50.
- 58 О творчестве А. А. Рассказова см.: Рассказов А. А. Из прошлого.— «Театрал», 1896, № 70; Александр Александрович Рассказов.— «Сезон», 1887, вып. 1. Перед загл.: Н. К.
- 59 «Муз. и театр. вестн.», 1860, № 1, с. 5.
- 60 «Моск. ведомости», 1861, 28 янв.
- 61 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 10/11, с. 74.
- 62 О творчестве Л. П. Никулиной-Косицкой см.: Воспоминания М. Г. Васильевой (Соболевой 2-й) о Л. П. Никулиной-Косицкой.— В кн.: Театральное наследство. М., 1956; Куликова К. Ф. Никулина-Косицкая. Л., 1970.
- 63 Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 1, с. 149.
- 64 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 10/11, с. 70.
- 65 «Современник», 1849, № 10, с. 327.
- 66 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 8/9, с. 39, 40.
- 67 «Москвитянин», 1851, № 18, с. 138.
- 68 «Современник», 1850, № 4, с. 904.
- 69 О творчестве Е. Н. Васильевой см.: Родиславский В. И. Биографический очерк артистки императорского театра. Екатерина Николаевна Васильева, урожденная Лаврова. М., 1878; Карнеев М. В. Екатерина Николаевна Васильева в оценке своих ближайших современников.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1899/1900 г. Прил., кн. 3; Тансеев П. И. Екатерина Николаевна Васильева и московский театр конца 60-х годов. СПб., 1905.
- 70 Островский А. Н., т. 12, с. 336—337.
- 71 Боборыкин П. Д. За полвека. М.— Л., 1929, с. 198—199.
- 72 «Отеч. зап.», 1850, № 3, с. 80.
- 73 Островский А. Н., т. 12, с. 337.
- 74 «Оберточный листок», 1860, 28 мая.
- 75 О творчестве Н. М. Медведевой см.: «Ежегодник имп. театров», сезон 1907/08 г., ч. 1; Кара-Мурза С. Г. Малый театр. Очерки и впечатления. М., 1924, с. 29—38.
- 76 Урусов А. И. Статьи. Письма. Воспоминания о нем в 3-х т., т. 1, М., 1907, с. 188.
- 77 «Театр. и муз. вестн.», 1859, № 18, с. 184.
- 78 Там же, 1859, № 51, с. 512.
- 79 «Моск. вестн.», 1860, № 2, с. 36.
- 80 «Моск. ведомости», 1862, 11 февр.
- 81 Островский А. Н., т. 12, с. 337—338.

- 82 «Муз. и театр. вестн.», 1857, № 7, с. 402.
 83 Шуберт А. И. Моя жизнь. Л., 1929, с. 218.
 84 «Моск. ведомости», 1861, 5 февр.
 85 Там же, 1861, 20 мая.
 86 Белинский В. Г., т. 8, с. 528.
 87 Там же.
 88 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9, с. 73—74.
 89 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 3, с. 11, 12, 13.
 90 О творчестве А. М. Максимова см.: Карнеев М. В. Алексей Михайлович Максимов 1-й.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1900/01 г. Прил., кн. 1; Россиев П. А. А. М. Максимов 1-й.— «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. 5.
 91 «Сын отечества», 1849, № 3, с. 55—56.
 92 «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 8, с. 35.
 93 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 1, с. 5.
 94 «Пантеон», 1853, кн. 12, с. 12.
 95 Белинский В. Г., т. 4, с. 283.
 96 «Санкт-Петербург. ведомости», 1849, 17 февр.
 97 «Отеч. зап.», 1849, № 12, с. 315.
 98 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 2, с. 40.
 99 «Современник», 1859, № 10, с. 476.
 100 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12, с. 104.
 101 «Одес. вестн.», 1860, № 112.
 102 См.: Альтшуллер А. Я. Александр Евстафьевич Мартынов, с. 136.
 103 «Современник», 1856, № 2, с. 190, 191.
 104 «Оберточный листок», 1860, 21 мая.
 105 Островский А. Н., т. 14, с. 86.
 106 «Муз. и театр. вестн.», 1860, № 18, с. 145.
 107 «Современник», 1859, № 2, с. 408.
 108 Там же, 1860, № 9, с. 118.
 109 «Пантеон», 1852, кн. 2, с. 15.
 110 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 2, с. 24.
 111 Там же, 1850, кн. 10, с. 5.
 112 «Моск. ведомости», 1862, 26 мая.
 113 «Современник», 1856, № 6, с. 188.
 114 «Моск. ведомости», 1862, 2 июня.
 115 «Театр. и муз. вестн.», 1858, № 46, с. 546.
 116 «Сев. пчела», 1859, 21 окт.
 117 Вольф А. И., ч. 1, с. 161.
 118 Там же, с. 175.
 119 О творчестве И. Ф. Горбунова см.: Кузнецов Е. М. Иван Федорович Горбунов. Л., 1947.
 120 «Муз. и театр. вестн.», 1856, № 9, с. 170.
 121 Белинский В. Г., т. 8, с. 534.
 122 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 1, с. 43.
 123 «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 1, с. 24.
 124 «Сев. пчела», 1850, 14 февр.
 125 О творчестве В. В. Самойловой см.: Крылов В. А. Сестры Самойловы (из театральных воспоминаний).— «Ист. вестн.», 1898, № 1—2.
 126 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 3, с. 2.
 127 «Москвитянин», 1851, № 13, с. 44.
 128 «Пантеон», 1852, кн. 2, с. 8—9.
 129 Белинский В. Г., т. 8, с. 328—329.
 130 «Пантеон», 1852, кн. 2, с. 8—9.
 131 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1851, кн. 3, с. 486.
 132 «Москвитянин», 1851, № 13, с. 55.
 133 Цит. по кн.: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968, с. 53.
 134 «Пантеон», 1852, кн. 2, с. 5.
 135 Белинский В. Г., т. 8, с. 533.

- 136 «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12, с. 102.
 137 «Современник», 1851, № 10, с. 47.
 138 Вольф А. И., ч. 1, с. 152.
 139 «Муз. и театр. вестн.», 1856, № 13, с. 247.
 140 О творчестве Е. Н. Жулевой см.: Кони Ф. А. Е. Н. Жулева, актриса русской сцены.— «Пантеон», 1852, кн. 3; Селиванов Н. А. Е. Н. Жулева (по поводу 50-летия ее сценической деятельности).— «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г.
 141 «Театр. и муз. вестн.», 1858, № 46, с. 546.
 142 «Пантеон», 1853, кн. 4, с. 38.
 143 Там же, 1854, кн. 1, с. 42.
 144 Боборыкин П. Д. Три любимицы.— «Артист», 1890, № 11, с. 36—37.
 145 О творчестве Н. В. Самойловой см.: «Театр и искусство», 1899, № 13. Некролог.
 146 Белинский В. Г., т. 8, с. 534.
 147 Крылов В. А. Сестры Самойловы.— «Ист. вестн.», 1898, № 1, с. 142, 144.
 148 «Современник», 1851, № 2, с. 270.
 149 «Москвитянин», 1851, № 21, с. 46.
 150 «Отеч. зап.», 1849, № 11, с. 132.
 151 Белинский В. Г., т. 8, с. 534.
 152 О творчестве Ю. Н. Линской см.: Селиванов Н. А. Ю. Н. Линская.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил., кн. 1; Гнедич П. П. Линская.— «Культура театра», 1921, № 5; Альтшуллер А. Я. Юлия Линская, Л., 1973.
 153 «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1850, кн. 5, с. 17.
 154 Некрасов Н. А., т. 9, с. 546.
 155 «Муз. и театр. вестн.», 1856, № 41, с. 737—738.
 156 Гнедич П. П. Линская.— «Культура театра», 1921, № 5, с. 24.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- ¹ Подробнее о театре в Ярославле в этот период см.: Любомудров М. Н. Старейший в России. М., 1964.
² «Пантеон», 1852, кн. 8, с. 12—13.
³ Там же.
⁴ Там же, 1853, кн. 1, с. 6.
⁵ Медведев П. М. Воспоминания. Л., 1929, с. 123.
⁶ Литературно-художественный сборник. Астрахань, 1958, с. 527—541.
⁷ «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 3, с. 152.
⁸ «Пантеон», 1854, кн. 3, с. 18.
⁹ Медведев П. М., с. 154.
¹⁰ Цит. по кн.: Крути И. А. Русский театр в Казани. М., 1956, с. 100.
¹¹ «Пантеон», 1854, кн. 4, с. 2.
¹² См.: Крути И. А., с. 101.
¹³ «Пантеон», 1854, кн. 4, с. 1.
¹⁴ «Муз. и театр. вестн.», 1856, № 15, с. 292.
¹⁵ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.— М., 1959, с. 140.
¹⁶ Подробнее об орловском театре этого периода см.: Афонин Л. Н. Повесть об Орловском театре. Тула, 1965.
¹⁷ «Репертуар рус. и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 13, с. 23—28.
¹⁸ «Рус. сцена», 1864, № 1, с. 29.
¹⁹ Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898, с. 36.
²⁰ Там же, с. 42.
²¹ Розен Е. Ф. Записки правоведа. Тетр. 16.— ГЦТМ, ф. 229, № 146127.

- 22 Там же.
- 23 Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и в столице. 1830—1876. М., 1889, с. 116.
- 24 Там же.
- 25 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил., кн. 1, с. 78.
- 26 «Одес. вестн.», 1843, 9 июня.
- 27 См.: Гриц Т. С., с. 315.
- 28 Михаил Семенович Щепкин, с. 256.
- 29 Надимов П. П. Воспоминания актера.— ГЦТМ. Коллекция воспоминаний, № 13, (151521).
- 30 Шуберт А. И., с. 139—140.
- 31 См.: Михаил Семенович Щепкин, с. 243—245, 250—251.
- 32 Надимов П. П. Воспоминания актера.
- 33 «Москвитянин», 1852, № 1, с. 27—28.
- 34 Надимов П. П. Воспоминания актера. Упоминание об этом вечере имеется также в кн.: Шуберт А. И., с. 146—149.
- 35 Голченов А. П. Гоголь в Одессе (1850—1851). Из воспоминаний провинциального актера.— В кн.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 417—419.
- 36 Там же, с. 420—421.
- 37 «Одес. вестн.», 1854, № 73.
- 38 «Кавказ», Тифлис, 1846, № 4, с. 166.
- 39 «Пантеон рус. и всех европейских театров», 1840, кн. 7, с. 103.
- 40 «Воронеж. губерн. ведомости», 1840, № 50. Прибавл.
- 41 Там же, № 51. Прибавл.
- 42 «Муз. и театр. вестн.», 1860, № 24, с. 195.
- 43 Стахович А. А., с. 235, 240.
- 44 Более подробно о театрах Урала и Сибири см.: Курочкин Ю. М. Из театрального прошлого Урала. Свердловск, 1957; Маляревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
- 45 Цит. по кн.: Курочкин Ю. М., с. 85.
- 46 Там же, с. 84.
- 47 Там же, с. 94.
- 48 «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 4, с. 29.
- 49 См.: «Сев. пчела», 1843, 29 июня; 1844, 7 февр.
- 50 Казачков Г. П. Из начальной истории иркутского театра.— «Сиб. архив», 1912, № 9, с. 711.
- 51 Рассказов А. А. Из прошлого.— «Театрал», 1896, № 74, с. 24—25.
- 52 Маляревский П. Г., с. 49.
- 53 Там же, с. 53—54.
- 54 «Пантеон», 1854, кн. 4, с. 2.
- 55 См.: Гриц Т. С., с. 697.
- 56 «Эпоха», 1864, № 12, с. 27—28.
- 57 «Б-ка для чтения», 1853, № 4, с. 123.
- 58 «Пантеон», 1854, кн. 3, с. 16.
- 59 «Муз. и театр. вестн.», 1856, № 15, с. 292.
- 60 Лавров И. И., с. 94.
- 61 Островский А. Н., т. 12, с. 216—217.
- 62 «Пантеон», 1852, кн. 5, с. 2.
- 63 «Радуга», 1884, № 38/41, с. 818.
- 64 «Рус. старина», 1916, кн. 7, с. 33—34.
- 65 «Рус. старина», 1884, кн. 10, с. 61.
- 66 «Харьков. губерн. ведомости», 1860, № 44. Прибавл.
- 67 Там же, № 86. Прибавл.
- 68 Вольф А. И., ч. 1, с. 63.
- 69 «Театр. и муз. вестн.», 1858, № 40, с. 472.
- 70 Храмовский Н. Краткий очерк истории и описание Нижнего Новгорода, ч. 2. Нижний Новгород, 1857, с. 181.
- 71 Цит. по кн.: Гацицкий А. С. Нижегородский театр. Нижний Новгород, 1867, с. 38.

- ⁷² Неизданные письма к А. Н. Островскому, с. 571.
⁷³ «Пантеон», 1852, кн. 5, с. 10.
⁷⁴ «Театр. и муз. вестн.», 1858, № 6, с. 48.
⁷⁵ Гацисский А. С., с. 38.
⁷⁶ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. Л.— М., 1962, с. 125.
⁷⁷ Самсонов Л. Н. Пережитое. Спб., 1880, с. 29—30.
⁷⁸ «Пантеон и Репертуар рус. сцены», 1848, кн. 11, с. 42.
⁷⁹ Лавров И. И., с. 127.
⁸⁰ «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 1, с. 29.
⁸¹ См. там же, 1845, кн. 5, с. 81.
⁸² Лавров И. И., с. 138.
⁸³ См.: «Б-ка для чтения», 1853, № 4, с. 124.
⁸⁴ «Казан. губерн. ведомости», 1854, № 25.
⁸⁵ Цит. по ст.: Филиппова Е. В. П. В. Васильев 2-й. Жизнь и творчество.— Труды ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. М.— Л., 1941, с. 9.
⁸⁶ «Харьков. губерн. ведомости», 1860, № 41. Прибавл.
⁸⁷ См.: Медведев П. М., с. 284.
⁸⁸ Там же, с. 285.
⁸⁹ «Харьков. губерн. ведомости», 1860, № 41. Прибавл.
⁹⁰ Цит. по кн.: Крути И. А., с. 132.
⁹¹ Медведев П. М., с. 56.
⁹² Цит. по кн.: Крути И. А., с. 130—131.
⁹³ Шевченко Т. Г. Бенефис г-жи Пиуновой января 21 1858 г.— «Нижегород. губерн. ведомости», 1858, 1 февр.
⁹⁴ Ярон С. Г. Воспоминания о театре (1867—1897). Киев, 1898, с. 40.
⁹⁵ «Пантеон», 1852, кн. 4, с. 24.
⁹⁶ Там же, 1853, кн. 9, с. 12.
⁹⁷ «Театр. и муз. вестн.», 1857, № 42, с. 574.
⁹⁸ См.: Савина М. Г. Горести и скитания. Л.— М., 1961, с. 23.
⁹⁹ «Репертуар рус. и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 13, с. 28.
¹⁰⁰ «Репертуар рус. и Пантеон иностр. театров», 1843, кн. 5, с. 263.
¹⁰¹ Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 1. М., 1965, с. 104.
¹⁰² Цит. по кн.: П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 142.
¹⁰³ Медведев П. М., с. 231.
¹⁰⁴ Ярон С. Г., с. 158.
¹⁰⁵ «Муз. и театр. вестн.», 1860, № 32, с. 255.
¹⁰⁶ Там же, с. 256.
¹⁰⁷ Там же.
¹⁰⁸ См.: Стахович А. А., с. 237.
¹⁰⁹ См.: Медведев П. М., с. 239.
¹¹⁰ «Репертуар рус. и Пантеон иностр. театров», 1843, кн. 10, с. 13.
¹¹¹ Медведев П. М., с. 190—191.
¹¹² Там же, с. 191.
¹¹³ «Нижегород. губерн. ведомости», 1858, 1 февр.
¹¹⁴ «Пантеон», 1852, кн. 5, с. 3.
¹¹⁵ Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.— М., 1938, с. 17—18.
¹¹⁶ «Муз. и театр. вестн.», 1857, № 8, с. 125.

РЕПЕРТУАР ПЕТЕРБУРГСКОГО АЛЕКСАНДРИНСКОГО
И МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРОВ

1846—1861

Перечень пьес, представленных в 1846—1861 годы труппами Александринского и Малого театров, составлен на основании подневного репертуара этих трупп. Репертуар петербургской труппы извлечен из принадлежащего Ленинградскому театральному музею рукописного подневного перечня спектаклей петербургских театров (1832—1917), составленного по афишам и книгам сборов. Репертуар московской труппы установлен по афишам, ведомостям сборов и книгам поспектакльной платы авторам. Московские афиши периода 1846—1861 годов имеются в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде. В Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве есть московские афиши 1853, 1854, 1859 и 1861 годов, ведомости сборов московских театров за 1850—1858 годы и книги поспектакльной платы авторам. Нами использованы также афиши московских театров за 1857—1861 годы, принадлежащие Государственному центральному театральному музею имени А. А. Бахрушина, и хранящаяся в музее рукопись режиссера Малого театра С. А. Черневского, содержащая подневный репертуар московской драматической труппы с апреля 1853 года по февраль 1862 года.

В основу имеющейся в репертуарной сводке информации о пьесах положены сведения, публиковавшиеся в афишах и театральных объявлениях. Они сопоставлены со сведениями, содержащимися в изданных пьесах, русских и иностранных справочных изданиях, рукописных экземплярах пьес, в рецензиях на спектакли, в воспоминаниях современников и других источниках. Это позволило в ряде случаев дополнить данные афиш и уточнить сведения о представленных пьесах. В репертуарной сводке уточнены даты первых представлений пьес А. Н. Островского «Утро молодого человека» в Петербурге и «Картина семейного счастья» в Москве, неверно указанные в некоторых изданиях. Обоснование правильности дат, приведенных в репертуарной сводке, см. в «Литературном наследстве», т. 88, кн. 2, с. 49.

Драма «Кащей, или Пропавший перстень» издана в «Драматических сочинениях» Г. В. Кугушева (М., 1897), в связи с чем в каталогах библиотек, библиографических картотеках и пометках на библиотечных экземплярах пьесы встречаются указания на Г. В. Кугушева как на ее автора. Между тем «Кащей» был объявлен в афишах как «сочинение автора драмы «Отставной музыкант и княгиня», то есть К. Д. Ефимовича. Те же сведения содержатся в заверенной копии цензурного экземпляра пьесы, хранящейся в библиотеке Малого театра. Авторство Ефимовича подтверждается многими свидетельствами и не подлежит сомнению. «Кащей» был издан С. Ф. Рассохиным в Сочинениях Кугушева, очевидно, потому, что эта пьеса ошибочно обозначена как принадлежащая Кугушеву в «Каталоге писам писателей, поручивших В. И. Родиславскому охрану их авторских прав», вышедшем в 1873 году, когда ни Ефимовича, ни Кугушева уже не было в живых, а затем в «Каталоге пьесам членов Общества русских драматических писателей», который издавался с 1874 года.

В некоторых случаях сведения об авторе или переводчике не удается установить даже при наличии на этот счет различных версий. Когда в 1849 году в бенефис Щепкина на московской сцене был поставлен «Лекарь поневоле», имя переводчика не было указано в афишах. Его нет и в сохранившихся рукописных экземплярах пьесы. В репертуаре С. А. Черневского отмечено, что перевод был сделан Барсовым и Грановским, под редакцией Гоголя. Эти сведения не входят подтверждения в других источниках, и можно предполагать, что Черневский спутал перевод «Лекаря поневоле» с переводом другой пьесы Мольера, «Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут женою». В репертуаре Ленинградского театрального музея перевод приписывается В. И. Родиславскому, однако текст рукописного экземпляра не соответствует переводу Родиславского, изданному в 1884 году. Наконец, Родиславский в статье «Мольер в России» («Русский вестник», 1872, № 3, с. 83) называет переводчиком «Лекаря поневоле», представленного в 1849 году, С. Т. Аксакова, имя которого в этой связи нигде больше не упоминается. Вопрос о том, кто выполнил этот перевод «Лекаря поневоле», изучен недостаточно, и имя переводчика остается неизвестным.

Сводка представляет собой перечень пьес, расположенных по алфавиту названий. 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 следуют даты всех других известных нам спектаклей, шедших в 1846—1861 годах. Все даты даны по старому стилю. Сведения об изданиях пьес сопровождаются ссылкой на место и год первой публикации. Литографированные издания датируются на основании цензурного разрешения.

Для установления сведений об отдельных изданиях использованы печатные каталоги книжных магазинов и издательства Смирдина, Базунова, Глазунова и др., а также каталоги библиотек. Разыскать публикации пьес в журналах в некоторых случаях помогают «Библиографический указатель» А. В. Мезьер (т. 2. Русская словесность XVIII и XIX ст. Спб., 1902) и библиографические картотеки ВТО и Ленинградской театральной библиотеки.

Если пьеса не была издана, но сохранилась рукопись, принадлежавшая театру, это указано в ссылке на Ленинградскую театральную библиотеку (ЛТБ) и на московский Малый театр (МТ).

А ведь я не уехал. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля), П.-А. Любиза и А.-О. Мейера (Pas jaloux). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.—Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1861.
Пб.: 1861 янв. 16, 18, февр. 3, 15.

А и Ф — см. *Аз и Ферг*.

А ларчик просто открывался. Комедия-водевиль в 1 д. Т. Баррьера (Midi à quatorze heures). Пер. с франц. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1851 дек. 10, 12, 16, 26; 1852 май 5, 7, окт. 6.
М.: 1852 май 5, 16, 26.

Авось попривыкнет. Водевиль в 1 д. Л. Буайе и Ш.-Л.-Э. Ньюитерра (Un fiancé à l'huile). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1861 февр. 20, 22, март 3 (утро).
М.: 1861 янв. 13, 17, 25, 30, февр. 6, 15, март 1, май 4, 25, сент. 7, ноябрь 16.

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; 1850 окт. 21.

Адриенна Лекуверр. Драма в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве (Adrienne Lecouvreur). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1858 ноябрь 19, 24, дек. 2, 26; 1861 окт. 10, 24.

М.: 1859 янв. 26, февр. 13.

Аз и Ферг. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Моро, П. Сиродена и А. Делакура (Е. Н.). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд. под назв. «А и Ф». — Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.

Пб.: 1849 окт. 19, 24, 27, ноябрь 7, 14, 18, 30, дек. 1, 7, 22, 29; 1850 янв. 2, 4, 6, 7, 12, 16, 19, февр. 1, 5, 19, 25, март 3, 5, июнь 23, июль 3, 24, авг. 21, окт. 18, ноябрь 1, 24, дек. 26; 1851 янв. 21, апр. 15, июнь 6, сент. 13, окт. 7, ноябрь 8, дек. 21; 1852 янв. 9, 27, апр. 27, сент. 9, дек. 12; 1853 янв. 11, ноябрь 27; 1854 янв. 19, февр. 21, май 24, июнь 4, сент. 20, окт. 17, ноябрь 10, дек. 6; 1855 сент. 25, окт. 13; 1856 апр. 26, июль 16, сент. 5, окт. 30; 1857 дек. 8, 30; 1858 янв. 8; 1859 янв. 8, авг. 24; 1861 июль 17, авг. 23.

М.: 1850 янв. 9, 16, 24, 27, февр. 6, 26, март 3, сент. 17, окт. 6, ноябрь 21; 1851 янв. 19, февр. 13, 18; 1852 авг. 19, окт. 14, ноябрь 23, дек. 11; 1853 янв. 4, февр. 22, ноябрь 13, дек. 22; 1854 янв. 6, февр. 18, май 5, сент. 17, окт. 17; 1855 февр. 3 (утро), сент. 21, дек. 16; 1856 янв. 17, февр. 20 (утро), июль 1, авг. 27, сент. 27, ноябрь 7; 1857 февр. 10, июнь 14, сент. 3, ноябрь 29; 1858 сент. 11, окт. 26, ноябрь 14, дек. 26; 1859, сент. 24, окт. 18, дек. 13; 1860 янв. 10, 13, май 6, авг. 19, сент. 8, 25, окт. 19, дек. 18, 27; 1861 февр. 20, март 2, май 5, авг. 24, ноябрь 7.

Ай да французский язык! Шутка в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд. — М., 1887.

Пб.: 1848 янв. 20, 22, 23, 26, 27, 30, февр. 1, 17 (утро), 19 (утро), 22, апр. 26, 30, июнь 13, 30, авг. 23, ноябрь 7, дек. 2; 1851 июнь 29; 1853 янв. 23, февр. 1; 1855 ноябрь 16, 23, дек. 1, 11; 1856 июль 9, сент. 19.

М.: 1848 июнь 22, сент. 1, 10, 21, окт. 25, дек. 30; 1849 янв. 26, июнь 15, сент. 12, 25; 1850 янв. 13, февр. 23, май 9, авг. 23, ноябрь 17; 1851 янв. 1, 29, авг. 24, ноябрь 19; 1852 сент. 4, ноябрь 3; 1853 янв. 27, февр. 19, апр. 27, июль 6; 1854 авг. 27; 1855 янв. 12, февр. 6 (утро); 1856 янв. 10, февр. 21, июнь 8, июль 26; 1860 янв. 15, апр. 24; 1861 июнь 29, окт. 22, ноябрь 2, дек. 26.

Актер. Водевиль в 1 д. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд. — «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 8. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1841 окт. 13; 1847 янв. 31 (утро), окт. 7; 1848 июль 16; 1849 янв. 3, 4, 6, май 4, 26, июнь 6, июль 3, 22, 27; 1850 февр. 26, авг. 21, ноябрь 10, дек. 4; 1851 янв. 19, апр. 26, июль 5, окт. 23; 1852 авг. 28, окт. 24, дек. 31; 1853 февр. 20; 1854 июнь 3, 23, окт. 26, дек. 17; 1857 окт. 18, 21; 1858 ноябрь 10, 13.

М.: 1842 июнь 26; 1849 май 20, июнь 1; 1852 апр. 25, май 9, 25.

Актер-антрепренер, или Проба талантов. Комедия в 1 д. Ф. Эльсгольца (Komme her! Geh hin!). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 дек. 17, 19, 22, 23, 31; 1847 янв. 13, февр. 2, июль 28.

Актер Яковлев. Театральная хроника в 4 д. с прологом Н. Крестовского (Н. И. Куликова), Литогр. изд. — М., 1890.

Пб.: Пролог под назв. «Алексей Семенович Яковлев»: 1848 сент. 3, 6, 7, 8. Сцена под назв. «Любовь трагика»: 1850 дек. 7, 11, 12, 13. 1859 сент. 18, 21, 23, окт. 5, 12, 21, ноябрь 12; 1860 янв. 31.

М.: 2-е д. под назв. «Дмитревский, Яковлев и Мочалов»: 1853 окт. 26, 28. 1859 дек. 14, 18, 27; 1860 янв. 1, 7, 13, 19, февр. 9, 11 (утро), окт. 2.

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.

М.: 1821 сент. 9; 1848 апр. 23, июнь 3, 13, сент. 9, окт. 12, дек. 14; 1850 окт. 30.

Актриса. Драма в 5 д., 7 карт. О. Анисе-Буржуа и Т. Баррьера (*La vie d'une comédienne*). Пер. с франц. А. А. Майкова и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1859 сент. 25, 29, окт. 16, 20, дек. 22; 1860 янв. 4, февр. 13 (утро), окт. 12, дек. 11; 1861 февр. 27.

Актриса и поэт. Драма в 4 д. с прологом Н. В. Имшенецкого. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1850 окт. 23, 26.

М.: 1851 ноябрь 23, 27.

Актриса и студент. Водевиль в 1 д. В. И. Родиславского. Рукопись МТ.

М.: 1855 ноябрь 4.

Актриса, или Небылица в лицах. Водевиль в 1 д. И. А. Анничкова. Сюжет заимствован из водевиля Т.-Ф. Вильнева и Ш. де Ливри «*Mademoiselle Dangeville*». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 июнь 15, 22, 27, июль 4, сент. 5, 11.

М.: 1849 апр. 27, май 2, июнь 6.

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.

М.: 1832 окт. 7; 1851 июнь 25.

Алексей Семенович Яковлев — см. *Актер Яковлев*.

Аллегри, или Взвзвись за гуж, не говори, что не дюж. Шутка-водевиль в 2 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1849 февр. 3, 5, 8 (утро), 9 (утро), 10 (утро), 12, апр. 10, 25, авг. 19, ноябрь 30, дек. 7; 1854 авг. 30, сент. 7, окт. 8, дек. 6; 1855 авг. 30, ноябрь 22.

М.: 1849 апр. 20, 24, май 6, июнь 3, июль 1, авг. 30, окт. 16; 1850 янв. 2, февр. 8, март 3 (утро), май 7, сент. 19, дек. 28; 1851 янв. 26; 1852 сент. 29, ноябрь 28; 1853 май 3, ноябрь 22; 1854 сент. 16; 1856 июнь 15; 1858 июль 11, ноябрь 5; 1859 янв. 18.

Алхимик, или Средство делать золото. Драма в 5 д. А. Дюма и Жерара де Нерваля (*L'alchimiste*). Пер. с франц. в стихах. Рукопись ЛТБ.

М.: 1851 окт. 3, 9.

Альбиноска и необыкновенный карлик. Фарс в 1 д. А. Н. Андреева. Изд.— Театр А. Н. Андреева, т. 2. Спб.— М., 1875.

Пб.: 1848 авг. 18, 20, 23, сент. 5, 13.

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. Номбре). Музыка В. М. Кажинского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 8.

Пб.: 1845 дек. 13; 1846 янв. 3.

Амишка. Комедия-водевиль в 1 д. О. Фейе и П. Бокажа (*Yorck, pot d'un chien*). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 янв. 26, 28, 30, февр. 1, 22, 28 (утро), июнь 5, окт. 28, ноябрь 22, дек. 21; 1854 май 2, июнь 1, июль 2, авг. 20, сент. 30; 1855 янв. 3, дек. 15; 1856 янв. 29, июнь 1, июль 11, 30, окт. 22, дек. 31; 1857 янв. 8, апр. 23; 1858 янв. 27, окт. 3; 1859 сент. 2, окт. 22; 1860 янв. 6, апр. 13, авг. 30; 1861 ноябрь 17.

М.: 1857 ноябрь 22, 26, дек. 17.

Англичане под Гамле-Карлебю. Современное драматическое представление в 2 д. Е. И. Воронова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 сент. 9, 12, 16, 22.

Андре Жерар. Драма в 5 д. В. Сежура (*André Gérard*). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись МТ.

М.: 1853 окт. 3, 14, ноябрь 4, 25; 1859 янв. 8.

Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке. Комедия-водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 2. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 окт. 27, дек. 1, 6, 10, 11, 14; 1848 янв. 3, 4, 8, 11, 19, 23, 29, февр. 4, 13, 16 (утро), 19 (утро), 22, апр. 21, май 7, 10, 17, июнь 18, 30, июль 5, 26, сент. 9, 21, окт. 7, ноябрь 28, дек. 26; 1849 янв. 2, 17, 27, февр. 7, 13, апр. 10, 20, июнь 29, июль 8, 20, авг. 17, окт. 25, ноябрь 14, 28, дек. 4, 21; 1850 февр. 1, март 5, июль 14, сент. 26, окт. 23, дек. 5; 1851 янв. 2, апр. 24, сент. 11, ноябрь 8; 1852 янв. 27; 1853 февр. 23, авг. 20, окт. 29; 1854 февр. 12, май 13, дек. 13; 1855 янв. 16, сент. 11, ноябрь 4, 15; 1856 янв. 12, июнь 22, июль 23, авг. 23, окт. 23; 1857 янв. 16, сент. 2, ноябрь 25, дек. 29; 1858 янв. 20; 1859 февр. 17 (утро); 1860 май 24, июнь 20, сент. 5, дек. 1; 1861 июль 3, сент. 4.

М.: 1848 янв. 26, февр. 13, апр. 30, сент. 28, дек. 13; 1849 янв. 13, 20, авг. 19, сент. 6, 22, окт. 6, ноябрь 27; 1850 май 2, июль 9, дек. 11; 1851 май 20; 1852 июль 14, ноябрь 27; 1854 ноябрь 4; 1856 янв. 3 июнь 5, июль 30; 1857 июнь 25; 1858 май 19; 1860 май 6.

Анжело. Драма в 3 д., 4 карт. В. Гюго (*Angelo, tyran de Padoue*). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Рукопись МТ.
М.: 1858 май 2.

Антверпенские сироты. Драматическое представление в 6 отд. Ж. Бушарди (*Les orphelines d'Anvers*). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.
М.: 1847 сент. 22, 29.

Антикварий, или Живая мумия. Комедия-водевиль в 2 д. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1849 дек. 2, 5, 6, 14, 16.

Антон Антонович Петушков. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.
Пб.: 1851 дек. 10, 12, 16, 26; 1852 янв. 29, февр. 5 (утро).
М.: 1851 сент. 17, 23, окт. 18, ноябрь 11; 1852 янв. 22, июнь 16; 1853 янв. 8; 1861 июнь 14, 23, окт. 23, ноябрь 15.

Антрепренер-аферист. Шутка-водевиль в 3 отд. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1854 февр. 11, 15 (утро), 16 (утро), 17 (утро).

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; 1849 ноябрь 2, 4.

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; 1848 сент. 23, окт. 5, 11, 17, ноябрь 7; 1849 янв. 2, май 16, июнь 13, июль 18, ноябрь 30; 1851 янв. 9, февр. 18 (утро), апр. 19; 1853 авг. 18; 1854 июнь 16.
М.: 1835 сент. 27; 1846 июнь 4, июль 28; 1847 янв. 16; 1856 апр. 27, май 2, июль 1.

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; 1849 июнь 3.

Архивариус. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Спб., 1838.
Пб.: 1837 июль 19; 1848 сент. 13, дек. 2; 1851 янв. 25, февр. 8, 14 (утро); 1854 авг. 25, 30, ноябрь 7; 1857 май 16, 24, сент. 1; 1858 янв. 14; 1859 янв. 4; 1860 сент. 12, 26; 1861 янв. 17, ноябрь 30.

М.: 1840 окт. 4; 1846 янв. 24, апр. 16, июль 22; 1848 июль 12; 1850 янв. 4, февр. 6, сент. 29, дек. 15; 1851 сент. 3, ноябрь 7; 1852 февр. 2; 1854 окт. 28, ноябрь 19; 1855 янв. 28; 1856 янв. 18, сент. 26.

Аферист. Комедия в 3 д. Г. Бабушкина. Сюжет заимствован из повести Ш. Бернара. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 8.
Пб.: 1852 июль 28, 30.

Бабушка и внучка, или Волшебный напиток Калиостро. Комедия-водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара и Э.-Л.-А. Бризбарра (La fiole de Cagliostro). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1837 июнь 21; 1853 авг. 16, сент. 8, 17, дек. 18; 1854 май 25, ноябрь 10; 1856 февр. 9, 24 (утро); 1857 янв. 16, 30.

Бабушка и внучек. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-О. Варнера (Le petit fils). Переделка с франц. А. Ф. Акимова. Рукопись МТ.
М.: 1848 дек. 8, 28; 1849 янв. 13, февр. 8.

Бабушкин внучек. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-О. Варнера (Le petit fils). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 1. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».
Пб.: 1848 окт. 13, 15, 19, 22, 27, ноябрь 2, дек. 28; 1849 февр. 13, май 9; 1858 авг. 22, сент. 4, окт. 24; 1859 янв. 14, авг. 26, ноябрь 27 (?); 1861 ноябрь 8, 20.

Бабушкин праздник. Водевиль в 1 д. А. Яковлева (А. Я. Ашеберга). Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1853 дек. 7, 9.
М.: 1861 янв. 13.

Бабушкина внучка. Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (La joie de la maison). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.
Пб.: 1855 ноябрь 25, 28, 30, дек. 6, 21, 30; 1856 февр. 20, окт. 10, 30; 1857 янв. 20, окт. 3; 1858 сент. 17; 1860 окт. 3.
М.: 1856 февр. 16, 17, 23, июль 27, сент. 27, окт. 25; 1857 янв. 8, сент. 2, 11; 1858 сент. 15, 24, ноябрь 5.

Бабушкины грешки. Комедия в 1 д. Ш. Оноре (Ш.-О. Реми) (Les petits péchés de la grand-maman). Переделка с франц. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1859.
Пб.: 1859 февр. 11, 17 (утро), дек. 4; 1860 февр. 4, апр. 13, 28, авг. 21, сент. 5.
М.: 1859 май 12, 18, сент. 16; 1861 янв. 31.

Бабушкины попугаи. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Хмельницким водевиля М. Теолона, Ф.-В.-А. и А. Дартуа «Les perroquets de la mère Philippe». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
М.: 1821 май 25; 1847 окт. 23; 1848 февр. 15, 22, сент. 3, окт. 26; 1849 июнь 8; 1850 февр. 14; 1851 дек. 27; 1854 май 28, июль 20.

Багдадские пирожники, или Волшебная лампа. Волшебное представление в 3 д. П. Г. Григорьева с хорами, куплетами, превращениями и танцами. Сюжет заимствован из арабских сказок. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1859 май 4, 7, 10, 18, 24, 29, окт. 4; 1860 май 15, 27, авг. 21, окт. 14, дек. 6; 1861 май 2, сент. 24, ноябрь 5.
М.: 1861 окт. 19, 22, 26, 29, ноябрь 2, 19, 26, дек. 10, 27.

Бал-маскарад для детей от 16 лет до трех месяцев. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери (Le bal d'enfants). Переделка с франц. П. С. Федорова, П. И. Григорьева и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1846 февр. 6, 8.
М.: 1846 дек. 18, 27.

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; 1852 апр. 13.

М.: 1837 дек. 10; 1850 май 18, июнь 29, авг. 16, дек. 18; 1851 февр. 2, июнь 17, дек. 6; 1852 янв. 1, июнь 5.

Бальный букет, или Вот до чего иногда доводят танцы. Комедия в 1 д. Ш. Девуайе (Le bouquet de bal). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

М.: 1850 февр. 22, 25.

Банкрот. Драма в 5 д. А. Б. (Александра Бернова). Сюжет отчасти заимствован из романа К. Шпиндлера «Иезуит». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1859 апр. 19, 22, 28, май 5, 18.

Барабаничик. 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; 1846 сент. 2; 1850 ноябрь 19, 23, дек. 15, 27; 1851 февр. 4.

Барская спесь и Анютины глазки. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (La marquise de Grétintaille). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 7.

Пб.: 1842 май 4; 1849 июль 3, 15; 1850 янв. 1; 1853 февр. 17, март. 1, май 24; 1854 июнь 2, июль 14, авг. 24, окт. 10, дек. 30; 1855 янв. 11, окт. 18, дек. 1; 1856 июнь 29, сент. 26; 1858 июнь 13; 1859 май 29, июнь 8.

М.: 1842 янв. 16; 1846 февр. 15 (утро), июнь 11, сент. 10, 30; 1847 февр. 2, сент. 25, дек. 30; 1848 февр. 6, авг. 22, 31, сент. 21, окт. 4, 6, 11, 22, 29, ноябрь 22, дек. 26; 1849 янв. 2, февр. 10, апр. 13, июнь 19, авг. 25, окт. 13, дек. 2; 1850 янв. 1, февр. 9, март 5, сент. 5, дек. 13; 1851 окт. 10; 1852 янв. 7, сент. 12; 1853 янв. 19, сент. 27; 1854 дек. 26; 1856 май 15, сент. 7; 1857 янв. 18, 21, февр. 3; 1858 июль 22, ноябрь 16; 1859 янв. 12, июль 22; 1860 май 27, июль 8, дек. 6; 1861 янв. 26, авг. 21.

Бархатная шляпка. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 5. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 янв. 11, 13, 17; 1853 ноябрь 25; 1861 окт. 6, 11, 31, ноябрь 28.

М.: 1852 окт. 3; 1853 янв. 11; 1861 сент. 15, 19, окт. 19, 30.

Барыне скучно. Сцены из светской жизни в 1 д. Е. П. Ростопчиной. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 ноябрь 22, 26, 28.

Барыня-служанка, или Страсть к горничным. Комедия в 3 д. Пер. с нем. Альбини. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 май 21, 24.

Барышня-крестьянка. Водевиль в 2 д. Н. А. Коровкина. Содержание заимствовано из повести А. С. Пушкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 6.

М.: 1839 окт. 27; 1858 сент. 29, окт. 5, ноябрь 19.

Басурман. Драматическое представление в 4 д. с прологом в прозе и стихах А. А. Григорьева. Сюжет взят из одноименного романа И. И. Лажечникова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 май 5, 10.

М.: 1849 янв. 17.

Багистовый платок. Комедия в 1 д. в стихах К. Ушакова. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1860.

Пб.: 1861 дек. 8, 12.

Батюшка. Сцена в 1 д. А. Мельяка (Le copiste). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 сент. 29, окт. 4, 14.

М.: 1861 ноябрь 3, 6.

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; 1850 янв. 9, 11, 30; 1860 сент. 23, 27, окт. 16.

Беда быть таким. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (*Un monsieur qui prend la mouche*). Пер. с франц. П. Н. Баташева и В. И. Родиславского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 10. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1855 окт. 10, 12.

М.: 1854 дек. 10; 1855 янв. 9.

Беда от нежного сердца. Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— «Отчетственные записки», 1850, № 3.

Пб.: 1850 февр. 6, 8, 10, 13, 21, 23, 25; 1853 дек. 11, 18, 29; 1854 май 17, окт. 28, ноябрь 19; 1855 ноябрь 30, дек. 13; 1856 июнь 20, сент. 11, окт. 31, дек. 2; 1860 окт. 5, 14, дек. 27; 1861 янв. 11, 24, июнь 13, окт. 24, дек. 15.

М.: 1850 май 5, 10, 22, авг. 18, сент. 1; 1851 февр. 5, 17 (утро), апр. 20, июль 8, ноябрь 16, дек. 31; 1852 июнь 9; 1853 май 18, 21, авг. 18, сент. 3, окт. 29; 1854 окт. 6; 1856 янв. 6, июнь 15; 1857 окт. 10; 1858 авг. 25; 1859 янв. 16, май 27; 1860 май 10, 20, июнь 12, июль 27, авг. 17; 1861 янв. 2, март 2 (утро), май 23, июнь 21, сент. 22.

Беда от сердца и горе от ума. Комедия-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 1. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 сент. 19, 21, 24, 27, окт. 4, 21, 31, ноябрь 14, 22; 1852 янв. 16, июнь 23, июль 23, ноябрь 23; 1853 май 17; 1854 февр. 17, апр. 28, май 26, окт. 13; 1855 янв. 25, ноябрь 4, 20; 1856 июнь 7, 29.

М.: 1852 янв. 9, 11, 14, 24, февр. 7, апр. 11, 13, май 4, июнь 9, июль 31, ноябрь 27; 1853 янв. 1, февр. 24, май 22, 31, июль 30, окт. 22; 1854 июнь 21, авг. 22, сент. 28; 1855 янв. 21, сент. 4, дек. 30; 1856 июнь 12, дек. 21; 1857 февр. 6, апр. 16, июль 22, сент. 1, окт. 13, ноябрь 6, дек. 30; 1858 июль 29, авг. 25, окт. 10, дек. 19; 1859 май 18, июль 13, сент. 27, дек. 29; 1860 апр. 19, авг. 16, сент. 6; 1861 янв. 10, май 8, 29.

Бедная Мария, или Брат и сестра. Драма в 3 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (*Marie Rémond*). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 ноябрь 16.

М.: 1849 апр. 27, авг. 25, сент. 13.

Бедная невеста. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1852, № 4.

Пб.: 1853 окт. 12, 14, 16, 21, ноябрь 4, 12, 23; 1854 сент. 29; 1857 сент. 3, 10; 1858 янв. 30, апр. 3, июнь 2; 1860 май 3.

М.: 1853 авг. 20, 21, 23, 28, сент. 4, 9, 30, ноябрь 6, дек. 20; 1854 февр. 7, июнь 18, окт. 12; 1856 окт. 21, ноябрь 8; 1857 февр. 10; 1858 окт. 6; 1860 окт. 3, 11.

Бедненький ох! А над бедненьким бог. Историческая быль в 2 д. А. П. Славина. Изд. под назв. «Павел Павлович Никитин, русский художник». Спб., 1846.

Пб.: 1851 май 10, 14.

Бедность не порок. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— М., 1854.

Пб.: 1854 сент. 9, 20, 22, 23, окт. 10, 17, 28, ноябрь 10, 23, дек. 10; 1855 янв. 3, 13, февр. 5 (утро), сент. 2, окт. 24; 1856 янв. 8, февр. 8, сент. 27, дек. 26; 1857 февр. 4, апр. 23, 28, май 12, окт. 4; 1858 янв. 2, 31 (утро), апр. 13, май 25, сент. 15, 23, ноябрь 12; 1859 дек. 17; 1860 янв. 3, июль 8, авг. 19, сент. 19, окт. 14; 1861 янв. 6, 15, март 5, сент. 11, окт. 15, ноябрь 12, дек. 27.

М.: 1854 янв. 25, 26, 27, 28, 29, февр. 1, 4, 8, 10, 12, 18, 20 (утро), 21, апр. 29, май 9, 28, июль 8, авг. 17, сент. 17, окт. 20, ноябрь 7 дек. 29; 1855 февр. 4 (утро), сент. 11, окт. 30, дек. 2, 18; 1856 янв. 29, май 16, июль 12, сент. 5, ноябрь 15; 1857 май 28, сент. 12; 1858 янв. 2, февр. 1 (утро), июнь 3, июль 4, окт. 2, 15, ноябрь 20, дек. 30; 1859 янв. 15, февр. 1, 22, апр. 24,

июль 10, окт. 4; 1860 янв. 12, февр. 14, май 2, июнь 21, сент. 5, дек. 26;
1861 янв. 15, март 5, авг. 22, ноябрь 27.

Бедный богач, или Честного имени деньгами не купишь. Комедия в 5 д. Пер. с франц. Н. Шпилевской комедии в 3 д. Э. Ожье и Э. Фуссье «Ceinture dorée». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1856 ноябрь 7, 13.

Бедовая бабушка. Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова. Изд.—Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.

Пб.: 1857 окт. 18, 21, ноябрь 7.

М.: 1857 ноябрь 22, 26, дек. 1, 30; 1858 янв. 12, 27, 30, окт. 20, 30, дек. 16; 1859 янв. 27, июнь 19, дек. 16; 1860 янв. 19, май 20, сент. 22; 1861 май 18.

Бедовая девушка. Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание водевилю Э. Делинья «Une fille terrible». Изд.—М., 1873.

Пб.: 1850 янв. 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, февр. 2, 3, 5, 7, 9, 12, 14, 15, 17, 22, 23, 25, март 2, 3 (утро и вечер), 4, 5, май 4, 10, июнь 25, окт. 18, 24, ноябрь 1, 6, 22, дек. 21, 30; 1851 янв. 22 (сцена), 24 (сцена), 31 (сцена), февр. 2 (сцена), 16 (утро, сцена), 18 (утро, сцена), окт. 10, 25, ноябрь 8, 22, дек. 6; 1852 февр. 1, 10, май 6, авг. 19, окт. 10; 1853 февр. 23, авг. 17, ноябрь 27; 1854 февр. 19, май 27, июль 30, ноябрь 4, 19.

М.: 1851 февр. 6, 12, 16 (утро), июнь 10, авг. 16, сент. 16, 19, 21 (сцена), 23, 24 (сцена), 30 (сцена); 1852 янв. 10, апр. 15, июль 21; 1853 янв. 11, февр. 15, апр. 28, авг. 19, 31, сент. 6, окт. 1, ноябрь 18; 1854 янв. 27, май 12, ноябрь 21; 1855 авг. 31; 1859 февр. 5.

Бедовая гетушка. Водевиль в 1 д. Н. С. Курочкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 дек. 1, 3, 8, 12, 14.

Бедовый мальчик, или Мать семейства. Оперетта в 1 д. (La mère de famille). Текст А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана. Переделка с франц. П. С. Федорова. Музыка аранжирована Н. Ф. Вителаро. Изд.—«Репертуар русской сцены», 1850, № 12. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 окт. 16, 17, 19.

Безденежье. Сцены в 1 д. из петербургской жизни молодого дворянина, И. С. Тургенева. Изд.—«Отечественные записки», 1846, № 10.

Пб.: 1852 янв. 7, 11.

Бездна удовольствий, или Путешествие в Лондон по суше, по воде и по воздуху. Современный водевиль с большим спектаклем в 4 д., 10 карт. Л.-Ф. Клервиля и Ж. Кордые (Э.-Т. Волабелля) (Les trains de plaisir, ou Une semaine à Londres). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1855 дек. 2, 5, 7, 9, 11, 13, 18, 30; 1856 янв. 29.
М.: 1856 дек. 14, 20, 28; 1857 янв. 3; 1858 окт. 23; 1860 сент. 19, 30.

Беззаботная. Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто Дефоржа и Сент-Ива (Э. Деадде) (Flâneuse). Переделка с франц. А. А. Зубовой. Музыка В. М. Кажинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 февр. 17, 20 (утро), 22 (утро), 26, май 28, июль 4, сент. 16, окт. 25, ноябрь 20; 1857 янв. 14, окт. 11, 25, дек. 30; 1859 май 25, июнь 3, авг. 18, сент. 24.

М.: 1856 окт. 8, 11, 17; 1857 янв. 16, апр. 15.

Безумная. Драматическое происшествие в 1 д., взятое Д. А. Шепелевым из повести И. И. Козлова с сохранением стихов подлинника. Рукопись ЛТБ.

М.: 1841 ноябрь 28; 1848 май 5.

Безумная. Драма в 3 д. Пер. с польского С. Победоносцева.

М.: 1850 ноябрь 16, 29.

Белая камелия, или Маскарад в дворянском собрании. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа. Изд.—Корф Ф. Сцены из обыкновенной жизни. Спб., 1851.
Пб.: 1851 февр. 5, 7, 8, 9, 10, 16, 18 (утро), май 31, авг. 21, сент. 27, окт. 10, 26,

дек. 26; 1852 май 21; 1853 янв. 20, февр. 17; 1854 июнь 9, июль 4, окт. 1; 1861 июль 24, дек. 31.

М.: 1851 май 4, 7, 13, 15.

Белое пальто, или Вот так пассаж! Водевиль в 1 д. К. Тепфера (Die weisse Pekesche). Пер. с нем. А. Вентцеля. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 окт. 4, 6.

Белокурая брюнетка. Фарс-водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракаллакова). Изд.— М., 1858.

Пб.: 1850 окт. 16, 17, 19.

М.: 1851 май 4, 7, 15, июль 8, авг. 20, 24, сент. 18, 30; 1852 янв. 4, февр. 4, апр. 18, май 26, ноябрь 21; 1853 янв. 2, 23 февр. 17, авг. 26, сент. 11, окт. 30; 1854 янв. 22, апр. 27, авг. 20; 1855 окт. 16; 1856 янв. 10, февр. 14, июнь 22, окт. 25; 1858 янв. 2; 1859 февр. 22 (утро); 1861 авг. 18, сент. 11.

Бенвенуто Челлини. Драма в 5 д., 7 карт. П. Мериса (Benvenuto Cellini). Пер. с франц. В. П. Василько-Петрова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 янв. 19, 21, 22, 27, февр. 11, 16; 1854 апр. 18, май 2, сент. 5, дек. 12; 1855 февр. 3; 1856 окт. 7, 18; 1857 февр. 11, окт. 1; 1860 сент. 6.

М.: 1853 май 15, 19, июнь 19, июль 13, сент. 8, окт. 7; 1854 янв. 10; 1856 дек. 27; 1861 дек. 8.

Бенефициант. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона и Этьена (Э. Кретю) (Le bénéficiaire). Пер. с франц. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1826 ноябрь 11; 1850 июнь 26, 28; 1852 июль 9.

Беспокойная ночь, или Суматоха в женском сердце. Комедия в 1 д., для одного лица, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (La nuit d'attente). Переделка с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 11.

Пб.: 1853 окт. 27, 30, ноябрь 2.

М.: 1860 окт. 3, 13, 19.

Беспокойный муж. Водевиль в 1 д. П. Авенеля (Un homme sur le gril). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1856, № 4. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1856 май 14, 16.

М.: 1856 ноябрь 26, 29.

Бешенство. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. А. Рассказова и Н. А. Ермолова. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1851 авг. 27, 31, сент. 18; 1852 май 26, 28.

М.: 1851 янв. 12; 1857 янв. 15.

Битва жизни. Комедия с куплетами в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и А. Гои (La bataille de la vie). Сюжет заимствован из повести Ч. Диккенса. Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 авг. 31, сент. 5.

М.: 1855 янв. 10, 19, 27, февр. 3 (утро), сент. 6; 1856 февр. 12, ноябрь 21; 1857 янв. 2; 1860 дек. 2; 1861 янв. 11.

Благородный театр. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1828. Пб.: 1829 янв. 1; 1847 окт. 7; 1851 ноябрь 11; 1852 янв. 29.

М.: 1827 дек. 28; 1846 июль 29; 1847 дек. 15 (сцена); 1850 февр. 14; 1852 дек. 21.

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.

Пб.: 1849 ноябрь 9, 11.

М.: 1843 окт. 8; 1847 июнь 19; 1850 сент. 18, окт. 20, дек. 8; 1851 янв. 10.

Блокада Ахты. Военный эпизод в 3 карт. П. К. Мердера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 сент. 28, окт. 1, 6, 8, 13, 15, 21, 26, 29, ноябрь 5, 12, 19, 26, дек. 6, 10, 30; 1851 янв. 3, 17, 25, 30, февр. 9, 13 (утро), 15 (утро); 1853 февр. 5, 13, 20, 27.

М.: 1854 янв. 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 31, февр. 2, 3, 5, 7, 18, 19, 20, 21.

Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году. Драматические сцены в 3 карт. А. П. Славина, с пением, танцами, взрывом и разрушением крепости. Изд.— Спб., 1856.

Пб.: 1851 ноябрь 26, 30, дек. 4.

М.: 1852 апр. 14, 20.

Бобыль. Комедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1792.

М.: 1793 май 19; 1852 ноябрь 30, дек. 16; 1853 февр. 27.

Бобыль. Интермедия из русского быта с пением и плясками в 2 д. Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1860.

Пб.: 1860 дек. 12, 14, 30; 1861 янв. 22.

Богатая невеста. Комедия в 3 д. А. Б. [А. П. Белавенской (Львовой)]. Изд.— Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1858 авг. 18, 22, сент. 10, 29, ноябрь 11; 1859 дек. 18.

Богатая старушка и родственники ее. Комедия в 2 д. И. Анца. Изд.— Библиотека избранных театральнх пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.

Пб.: 1849 окт. 26, 28, ноябрь 1, 7, 15; 1851 июнь 15, 20; 1855 окт. 20, 23, ноябрь 4; 1858 март 30, апр. 9, май 14, июнь 11; 1859 янв. 29; 1860 янв. 22, сент. 11, окт. 7; 1861 сент. 4, окт. 12.

М.: 1850 янв. 25, февр. 1; 1852 май 20, июнь 2; 1861 май 5, июнь 5.

Богатый холостяк и двое женатых. Комедия в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1848.

Пб.: 1851 ноябрь 5, 9, 14, 25; 1852 ноябрь 27, дек. 30.

М.: 1852 сент. 22, 30.

Боги Олимпа в Париже. Фантастический водевиль в 5 д. Ж. Кордые (Э.-Т. Волабелля) и Л.-Ф. Клервиля (Les dieux de l'Olympe à Paris). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— Театр А. Н. Андреева, т. 1. Спб.— М., 1875.

Пб.: 1847 май 16, 19, 21.

М.: 1848 ноябрь 15, 19.

Бой-жизнка. Опера-водевиль в 1 д. Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Изд.— Харьков, 1893.

Пб.: 1847 дек. 19, 21, 22, 23, 28.

М.: 1852 янв. 6, 13.

Бойкая барыня. Полковые сцены в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 5.

Пб.: 1857 окт. 28, 30, 31, ноябрь 4, 19, дек. 10; 1858 янв. 10, март 30, апр. 10, 28, май 13, июнь 30, сент. 24; 1859 февр. 20; 1860 янв. 15, 20.

М.: 1857 ноябрь 11, 15, 19, 24, 28, дек. 22; 1858 янв. 9, 27, 30, апр. 3, 24, июль 22, авг. 20, 25, сент. 11, окт. 8, 14, ноябрь 24, дек. 3; 1859 янв. 4, 21, февр. 8, 19, май 3, июнь 17, авг. 19, ноябрь 5; 1860 февр. 4, авг. 16, сент. 4, окт. 18, дек. 18; 1861 янв. 8, 29, март 2, май 5, 30, авг. 25, окт. 24, дек. 29.

Большой орел. Комедия в 3 д. Н. Боголюбова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1855 янв. 19, 21, 24.

Бот, или Англинской купец. Комедия в 3 д. Эрнеста (Ж.-Э. Клонара) и Ж. Сервьера (Monsieur Botte, ou Le négociant anglais) по роману Ш.-А.-Г. Пиго-Лебрена. Пер. с франц. П. Долгорукого. Изд.— М., 1804.

М.: 1804 февр. 5; 1848 окт. 8, 12.

Боцман. Комедия в 1 д. А.-Ф. Деннери и А. Декурселя (Le petit Pierre). Пер. с франц. К. А. Тарновского.

М.: 1851 ноябрь 2, 5, 26; 1852 янв. 1.

Боярин Федор Васильевич Басенок. Трагедия в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 4.

М.: 1844 апр. 3; 1846 сент. 6; 1847 янв. 13, авг. 28; 1850 сент. 17, окт. 1; 1851 янв. 28; 1854 дек. 30; 1855 янв. 16.

Боярское слово, или Ярославская кружевница. Драма в 2 д. П. Г. Ободовского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 5.

Пб.: 1841 апр. 14; 1849 июнь 12; 1858 май 5, 7, 9.

Брак при Петре Великом. Драматическое представление в 4 д., 5 карт. в стихах Н. Кроля. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 4. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 ноябрь 26, 29, дек. 1.

Браслет и прочее. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа. Изд.— «Сын отечества», 1851, кн. 10.

Пб.: 1851 дек. 3, 5, 7; 1852 янв. 16, февр. 9 (утро), сент. 10, окт. 31; 1853 февр. 28, апр. 26; 1855 дек. 2, 5; 1856 янв. 2, авг. 27, окт. 14, ноябрь 21; 1858 июль 14, 30; 1861 янв. 30, февр. 2.

М.: 1852 апр. 25; 1858 июль 11, 29.

Братья. Драма в 5 д. П. П. Каменского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1843, № 8.

Пб.: 1847 июль 7, 10, 20, окт. 5.

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. П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1846 сент. 27, окт. 15.

Бригадир. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— «Российский театр», ч. 33. Спб., 1790.

Пб.: 1772 авг. 19 (в 1-й раз?); 1859 сент. 11, 15, окт. 4.

М.: 1784 июль 31 (не в 1-й раз); 1859 ноябрь 9, 17, 20; 1860 апр. 26, окт. 18, дек. 6; 1861 янв. 18.

Бродяги. Водевиль в 4 д., 6 карт. Г. Редера (Robert und Bertram, oder Die lustige Vagabunden). Пер. с нем. С. О. Бойкова. Изд.— Драматический сборник, кн. 11. Спб., 1862.

Пб.: 1861 сент. 27, 29, окт. 2, 4, 12, 15, ноябрь 12, 23.

Бродяги. Драма в 2 д. Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта (L'auberge des Adrets). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1857 ноябрь 11, 15, 19, 24; 1858 ноябрь 16, дек. 14.

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.

М.: 1844 окт. 11; 1847 авг. 26; 1848 окт. 13, дек. 21; 1849 июль 18; 1851 янв. 19, февр. 9, сент. 30; 1853 февр. 5, июнь 9; 1854 янв. 26.

Букеты, или Петербургское цветобесие. Шутка в 1 д. с куплетами, В. А. Соллогуба. Изд.— Спб., 1845.

М.: 1845 ноябрь 5; 1846 янв. 1, 14, февр. 8, апр. 25, май 7, июль 15, сент. 13, ноябрь 1; 1847 янв. 23, апр. 6; 1848 авг. 18, дек. 3.

Булочная, или Петербургский немец. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1843.

Пб.: 1843 окт. 26; 1846 янв. 22, февр. 16, май 14, сент. 11, ноябрь 9, дек. 27; 1847 янв. 28 (утро), май 15, июль 30, авг. 31, дек. 4; 1848 февр. 22, май 2, окт. 8, ноябрь 14; 1849 июль 10; 1850 февр. 10, сент. 7, 22, дек. 6; 1851 янв. 29, февр. 13, май 7, окт. 7; 1852 февр. 8 (утро); 1853 окт. 9; 1854 февр. 19, июнь 16; 1856 авг. 21, ноябрь 21, дек. 6, 31; 1857 янв. 16, июль 8, дек. 27; 1858 авг. 25; 1860 июнь 3.

М.: 1843 дек. 3; 1846 февр. 5, апр. 21, июнь 3, июль 15, дек. 20; 1847 янв. 30, июль 17, окт. 22; 1848 янв. 8, июнь 18, июль 2, авг. 16, окт. 12, дек. 26;

1849 янв. 25, апр. 25, июль 26, дек. 4; 1850 янв. 26, февр. 24, окт. 27; 1851 янв. 3; 1852 окт. 17, ноябрь 25; 1853 февр. 18, 27; 1854 окт. 1; 1855 дек. 8; 1856 янв. 23, июль 31; 1857 авг. 18; 1858 апр. 24, сент. 26, ноябрь 4, дек. 22; 1859 июнь 8, сент. 1, ноябрь 24; 1860 янв. 11, февр. 10 (утро), апр. 15, июль 27, сент. 20, дек. 4; 1861 май 10.

Бумагомания, или Страсть к тязбам. Шутка-водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 окт. 8, 12.

М.: 1854 май 14, июнь 1, 21, июль 22, авг. 16, сент. 1, окт. 3, 15; 1855 янв. 26, сент. 1, окт. 2, дек. 22; 1856 янв. 26, февр. 20 (утро), май 25.

Бумажник. Драма в 3 д. Пер. с франц. С. П. Ушаковым мелодрамы Г. Монто «La forêt de Sénart, ou Les billets de banque tachés de sang». Рукопись ЛТБ. М.: 1855 окт. 3, 18.

Буря. Волшебнo-романтическое зрелище в 3 д. в стихах и прозе с музыкальным прологом «Кораблекрушение», взятое из творений Шекспира А. А. Шаховским. Переделка драмы В. Шекспира «The Tempest». Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— Памятник отечественных муз на 1828 год. Спб., 1828.

Пб.: 1821 сент. 28; 1858 сент. 12, 15, 17, 26, окт. 5.

Буря в стакане воды. Комедия в 1 д. Л. Гозлана (Une tempête dans un verre d'eau). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 8.

Пб.: 1851 июль 27, 29, авг. 19, окт. 4, ноябрь 1; 1861 ноябрь 10, 13, 22, 27, дек. 10.

М.: 1852 окт. 3.

Было или не было? Во сне или наяву? Шутка-водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервила и Ж. Кордье (Э.-Т. Волабелля) (C'en était un!). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

Пб.: 1851 авг. 20, 23, 24, сент. 4, 23, ноябрь 20; 1852 янв. 8; 1853 янв. 18, февр. 15.

М.: 1851 ноябрь 23, 27; 1852 янв. 10, 23.

Быль молодцу не укор. Комедия в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Отечественные записки», 1861, № 7.

Пб.: 1861 февр. 24, 27 (утро), март 1 (утро), 3 (утро).

М.: 1861 дек. 15, 19.

В людях ангел — не жена! Дома с мужем — сатана! Комедия в 3 д. Ф. де Курсы 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; 1846 июнь 3, окт. 1; 1847 апр. 7, июнь 29, авг. 22, сент. 10; 1849 сент. 1; 1850 янв. 7; 1851 янв. 9; 1852 сент. 5; 1853 май 12, июль 3; 1854 июль 5, 16, окт. 25, ноябрь 21; 1855 окт. 9; 1856 ноябрь 27; 1857 февр. 14 (утро); 1858 янв. 22; 1859 ноябрь 9, 20, дек. 28; 1860 янв. 24.

М.: 1841 янв. 3; 1846 янв. 1, май 5; 1848 февр. 6, сент. 20, окт. 14, дек. 20; 1849 апр. 18, окт. 27, дек. 6; 1851 сент. 3; 1852 июль 11; 1853 июль 30, сент. 16, дек. 4; 1856 июль 2; 1857 февр. 3; 1859 июнь 8.

В семье не без урода. Комедия в 3 д. М. П. Цветкова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».

М.: 1854 окт. 4, 8.

В тихом омуте черти водятся. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варнера «Madame de Sainte Agnès». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1835 янв. 14; 1847 апр. 4; 1853 май 11, 20; 1854 июнь 13, сент. 10, ноябрь 1, дек. 5; 1858 апр. 6, 13, июнь 4, ноябрь 30, дек. 31; 1860 янв. 19; 1861 май 4, 7, дек. 7.

М.: 1834 сент. 28; 1846 янв. 31; 1848 окт. 15, ноябрь 21, дек. 14; 1860 сент. 23, 27.

В чужом глазу сучок мы видим, в своем не видим и бревна. Шутка-водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, П. Сиродена и Э. Лемуана-Моро (La société du doigt dans l'oeil). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 5. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1851 февр. 13 (утро), 14 (утро), 15 (утро), 16, 17 (утро), 18, апр. 16, 27, май 22, июнь 4, июль 18, 23, окт. 10; 1852 янв. 24, февр. 9, июль 9, сент. 11, 15, ноябрь 6, дек. 27; 1853 февр. 27 (утро), апр. 27, дек. 28; 1854 май 27, авг. 27, окт. 25, дек. 29; 1855 ноябрь 9; 1856 июль 11, сент. 26; 1857 февр. 3, июнь 7, сент. 3; 1858 апр. 23; 1859 окт. 2, ноябрь 1, 25, дек. 21, 27; 1861 июль 3, окт. 11.

М.: 1851 апр. 27, 30.

В чужом пиру похмелье. Комедия в 2 д. А. Н. Островского. Изд.— «Русский вестник», 1856, № 2.

Пб.: 1856 янв. 18, 20, 23, 26, февр. 5, 15; 1857 май 7, 16, ноябрь 5, дек. 8; 1858 окт. 1, 21, дек. 4; 1859 авг. 30; 1860 апр. 24, окт. 9; 1861 дек. 11.

М.: 1856 янв. 9, 12, 25, февр. 24, апр. 30, авг. 24, окт. 16; 1857 февр. 15, авг. 21; 1859 апр. 21; 1861 июль 23.

Варвара, ярославская кружевница. Оперетта в 1 д. Текст П. Г. Ободовского. Музыка А. Ф. Львова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 ноябрь 23, 25, 26, 29, 30, дек. 20.

М.: 1849 ноябрь 16.

Вдвоём поехали, втроем воротились. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 янв. 21, 22, 24.

Вдова Сатанилова, или Я разорву этот брак. Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 июнь 2, 5.

М.: 1849 сент. 21, 26, 30, дек. 15.

Вдовушка. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 11. Спб., 1860.

Пб.: 1860 дек. 12, 19.

М.: 1861 янв. 18, 20, 31, февр. 20.

Ведь вот подумаешь, как кстати вдруг подвернулись тут печати. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, П. Мерсье и А. Жалле (Le gardien des scellés). Переделка с франц. П. Г. Акилова. Изд. под назв. «Параграф 255».— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

М.: 1858 сент. 29, окт. 5.

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; 1846 янв. 13, сент. 20, дек. 1; 1847 авг. 24, окт. 19; 1848 янв. 6, февр. 18, апр. 25, окт. 31, дек. 19; 1849 окт. 30; 1850 янв. 6; 1851 янв. 1; 1852 июль 14, окт. 1; 1854 окт. 13; 1855 янв. 9, февр. 1, сент. 25, ноябрь 27; 1856 окт. 12, 28; 1857 янв. 25, ноябрь 3, 17; 1858 окт. 15; 1860 янв. 10.

М.: 1841 апр. 11; 1846 февр. 12 (утро); 1847 май 4; 1848 ноябрь 15 (сцены).

Великан из Америки. Картина из «Ералаша» в 1 д. с куплетами, составленная М. Л. Неваховичем и К^о. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 дек. 20, 22, 31.

Великодушие, или Рекрутской набор. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1804.

Пб.: 1803 ноябрь 13; 1846 июль 5; 1850 окт. 22, 29, ноябрь 5, 26; 1851 янв. 3, февр. 13 (утро); 1852 дек. 26; 1853 сент. 1, 6.

М.: 1804 февр. 28; 1852 окт. 15, 19, ноябрь 21, дек. 28; 1853 февр. 27, дек. 4.

Венецианская актриса. Драма в 3 сутках, 4 отд. В. Гюго (Angelo, tyran de Padoue). Пер. с франц. М. В. Самойловой. Изд.— Спб., 1835.

Пб.: 1835 ноябрь 11; 1851 окт. 5, 9, 31, ноябрь 7; 1853 авг. 16, 20, сент. 2, ноябрь 10; 1861 окт. 31.

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; 1855 дек. 9, 12.

Верочка. Комедия-водевиль в 1 д. М. П. Ячевича. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1849 янв. 3, 5, 8 (утро), 9 (утро).

Вертер, или Заблуждения чувствительного сердца. Водевиль в 1 д. Ж. Дювала и Э. Рошфора (Werther, ou Les égarements d'un coeur sensible). Пер. с франц. М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июнь 9; 1847 июнь 20, 23.

Вертер и Шарлотта, или Новая развязка старого романа. Драма в 3 д., 8 карт. с прологом Э. Сувестра и Э. Буржуа (Charlotte et Werther). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 июнь 18, 20, 23, июль 11, авг. 18, сент. 10.

М.: 1851 май 9, 13.

Веселый вечер из жизни великого государя, или Четверо часовых у одной будки. (Предст. в Петербурге под назв. «Четверо часовых у одной будки».) Драматическая шутка в 1 д. Переделка с итал. П. Г. Ободовского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 5.

Пб.: 1847 апр. 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, июнь 24.

М.: 1847 дек. 15; 1848 янв. 13.

Весною. Фантазия в 1 д. Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликовым комедия в 1 д. Л. Лалуэе «Au printemps». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 10. Прил. к журн. «Пантеон», кн. 11.

Пб.: 1854 ноябрь 12, 15, 17, дек. 6, 20; 1855 янв. 6, авг. 31, сент. 15, окт. 31, ноябрь 3, 20; 1856 окт. 25; 1857 апр. 17, июль 24, сент. 11; 1858 янв. 3, дек. 11; 1859 февр. 5, 12; 1860 янв. 7, февр. 8 (утро), апр. 17; 1861 май 17, авг. 22, дек. 19.

М.: 1855 янв. 17, 20; 1856 июль 23, сент. 21, окт. 3, ноябрь 2; 1860 май 17.

Вести, или Убитый живой. Комедия в 1 д. Ф. В. Ростопчина. Изд.— М., 1808.

Пб.: 1852 май 12, 16.

М.: 1808 янв. 27; 1852 янв. 9, 11, 14, февр. 4.

Весть о победах, или Гость с Кавказа. Драматическое представление в 2 д., 3 карт. Вилламова, с куплетами, «из коих второй заимствован из сочинений А. А. Шаховского эпохи 1812 года, а солдатская песня сложена на Кавказе». Изд.— Спб., 1854.

Пб.: 1854 февр. 18, 19, 20, 21, апр. 20.

М.: 1854 май 14, июнь 1, июль 1, авг. 30.

Ветеран и новобранец. Драматический случай из 1854 года в 1 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Отечественные записки», 1854, № 9.

Пб.: 1854 дек. 15, 17, 20, 22, 28; 1855 янв. 11, февр. 1.

М.: 1854 ноябрь 3, 5, 17, 24; 1855 янв. 30, ноябрь 24.

Ветренник, или Все прогив мужа. Комедия-водевиль в 3 отд. Ж.-Ф.-А. Баяра и Л. Лайа (L'étourneau, ou Une lettre à la poste). Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 дек. 17, 19.

М.: 1846 окт. 9, 22, 29.

Вечер на хуторе близ Диканьки. Интермедия-водевиль в 1 д., взятая из повестей Н. В. Гоголя.

М.: 1833 май 19; 1852 ноябрь 5, 11.

Вечерний час — см. *Могильный склеп*.

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.

М.: 1843 июль 30; 1849 авг. 30.

Вечный жид в новом роде, или Свадебный бал с препятствиями. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами Л.-Ф. Клервиля и А. Брота (Les exploits de César). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд. под назв. «Вечный жид в новом роде, или Свадебный бал с препятствиями». — Драматический сборник, кн. 7. Спб., 1860.

Пб.: 1855 ноябрь 25, 28, дек. 1; 1856 февр. 7, 22, сент. 19, окт. 31, ноябрь 22, дек. 27; 1857 янв. 20, апр. 17, июнь 10, сент. 12, ноябрь 4, дек. 9; 1858 янв. 28 (утро), май 4, сент. 18; 1859 сент. 23, дек. 30; 1860 февр. 1, апр. 19, май 30, авг. 31.

М.: 1856 окт. 15, 18, 24, ноябрь 2, 18, дек. 2, 27; 1857 янв. 20, июнь 7, сент. 10, ноябрь 1, 13, дек. 22; 1858 янв. 19, февр. 1 (утро); 1859 февр. 13.

Взаимное обучение. Водевиль в 1 д. Т. Баррьера и А. Декурселя (L'enseignement mutuel). Пер. с франц. К. А. Гарновского и Ф. М. Руднева. Изд.— Сцена. Драматический сборник. Вып. 10. М., 1896.

Пб.: 1851 дек. 3, 5, 7, 31; 1852 февр. 1, 6, апр. 7, май 21, 27, июнь 18, сент. 24, окт. 19, ноябрь 21; 1853 янв. 16, февр. 24, сент. 15, 30; 1854 июнь 21; 1855 янв. 9, февр. 4, авг. 30, ноябрь 9; 1858 авг. 18; 1859 апр. 24, 27, май 5, сент. 8, дек. 16; 1860 апр. 24, май 16, авг. 16, дек. 28; 1861 янв. 20, февр. 9, 28 (утро), авг. 30, окт. 29, ноябрь 19, дек. 31.

М.: 1851 сент. 21, 24, 30, окт. 26, ноябрь 13, 22; 1852 июнь 5, июль 14, авг. 21, дек. 2; 1853 янв. 1, 22, февр. 6, 28 (утро), июль 24, авг. 24, окт. 13, дек. 15; 1854 янв. 26, апр. 22, май 16, июнь 11; 1855 февр. 1, дек. 4; 1856 май 17, окт. 23, ноябрь 21; 1857 янв. 16, 17, май 21, ноябрь 8; 1858 апр. 10, 15, сент. 7, 25, ноябрь 9; 1859 янв. 21, февр. 11, 17, апр. 23, май 29, июль 24, авг. 31, окт. 14, ноябрь 30; 1860 апр. 11, май 10, дек. 6, 15, 27; 1861 янв. 26, февр. 10, май 18, июнь 21, авг. 24, ноябрь 14.

Взгляд за кулисы, или Не все так делается, как кажется. Водевиль в 5 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 апр. 21, 24.

Взятие Казани. Драматическое представление в 5 д., 10 карт. в стихах Н. Лапина. Изд.— Спб., 1855.

Пб.: 1854 окт. 27, 29, ноябрь 1, 4, 28, дек. 6.

Вина. Драма в 2 д. Э. Скриба (Une faute). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1832 янв. 29; 1847 ноябрь 26, дек. 1, 10; 1848 янв. 2; 1849 июль 5, сент. 25; 1859 сент. 21, окт. 1; 1861 май 19, сент. 1.

Виц-мундир. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1845 ноябрь 15; 1846 янв. 1, 31, февр. 11, апр. 23, июнь 28, сент. 17; 1847 янв. 24, май 22; 1856 янв. 18, 20, февр. 21, 23 (утро), апр. 24, июнь 5, июль 13, авг. 26, ноябрь 12; 1857 июнь 10; 1861 июнь 19, июль 24, авг. 27, окт. 27, дек. 13.

М.: 1846 янв. 30, февр. 5, 11 (утро), апр. 26, июль 26, авг. 18, окт. 4; 1847 янв. 10, апр. 2, авг. 26; 1848 февр. 6, май 5; 1850 февр. 9, июль 20, сент. 4, дек. 18; 1851 февр. 9, июль 27; 1853 янв. 12, февр. 22, июль 23; 1854 янв. 25, май 2; 1856 февр. 6; 1858 июль 15.

Владимир Заревский. Драма в 3 д. с прологом и эпилогом Ивана Раянча [К. Д. Ефимовича (Яфимовича)]. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9.

Пб.: 1846 июль 7, 12, 17, 24, авг. 18, сент. 29, ноябрь 3, дек. 26; 1847 янв. 6, май 30, авг. 17, сент. 8, ноябрь 9; 1848 сент. 5; 1849 янв. 25, апр. 24, авг. 16, ноябрь 8; 1850 март 2; 1851 янв. 26; 1852 янв. 27, окт. 30; 1853 ноябрь 3

(эпilog); 1854 дек. 5; 1855 февр. 3, дек. 8; 1856 дек. 17, 28; 1857 май 31, сент. 6, дек. 27; 1861 май 21.
М.: 1847 май 20, июнь 2, сент. 21; 1850 авг. 27; 1851 апр. 22, май 13, 20 (2-е д.); 1856 дек. 21; 1857 янв. 4, 13, февр. 14, май 12.

Влюбленный брат. Драма в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Rodolphe, ou Frère et sœur). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 8.
М.: 1836 ноябрь 27; 1848 окт. 4, 10, 29, дек. 9; 1849 апр. 26.

Влюбленный, голодный и затейница-вдова. Шутка-водевиль в 1 д. Г. М. Максимова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 окт. 30, ноябрь 2, 19.

Влюбленный жид. Шутка-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1846 авг. 26, 28, сент. 2.
М.: 1851 окт. 10, 12, 15, 21, ноябрь 19; 1852 янв. 29, апр. 29, дек. 21; 1853 янв. 22.

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; 1846 ноябрь 22, 25; 1849 июнь 26.

Влюбленный Шекспир. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Shakespeare amoureux, ou La pîese à l'étude). Пер. с франц. Д. И. Языкова. Изд.— Спб., 1807.
Пб.: 1807 ноябрь 29; 1859 янв. 30, февр. 2, 4.

Водевиль с переодеванием. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Изд.— М., 1873.
Пб.: 1850 май 17, 19, 22, 26, июнь 16, июль 3, 26, сент. 21, окт. 15, 23, 27, ноябрь 23, дек. 1, 8, 20; 1851 янв. 7, 26, февр. 11, май 13, авг. 17, окт. 24, ноябрь 18, дек. 11; 1852 янв. 1, 20, февр. 1, 10, апр. 24, май 13, 21, июнь 23, сент. 18, окт. 14; 1853 февр. 19, 26, май 12, июнь 22, июль 15, сент. 2, дек. 3; 1854 янв. 7, май 9, июнь 14, июль 5, сент. 22; 1855 сент. 9, ноябрь 30; 1858 май 16, июнь 9; 1859 апр. 19, май 3; 1861 янв. 15, февр. 23, март 4 (утро), сент. 3, дек. 29.
М.: 1850 окт. 12, 17, 24, ноябрь 7, 19, 29; 1851 авг. 20, сент. 11, 18, 30, ноябрь 12, дек. 3; 1852 февр. 5, июнь 20, июль 28, авг. 19, окт. 30, ноябрь 16, дек. 26; 1853 янв. 27, авг. 19, окт. 7, дек. 2, 18; 1854 ноябрь 30; 1855 ноябрь 15; 1856 февр. 9, май 8, окт. 3, ноябрь 23; 1857 февр. 16 (утро), июнь 25, окт. 25; 1858 сент. 12; 1859 февр. 4, май 10, дек. 1; 1860 янв. 17, февр. 4 (утро), апр. 20, авг. 22, дек. 4; 1861 янв. 23, сент. 26, окт. 19.

Водовоз, или Двухдневное приключение. 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; 1850 ноябрь 12, 16, 26.
М.: 1804 май 22; 1846 дек. 11, 16; 1847 янв. 6; 1848 февр. 8.

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; 1854 апр. 19, сент. 21; 1855 сент. 21; 1859 сент. 18, 25.
М.: 1819 апр. 24; 1850 февр. 9, май 17; 1851 янв. 17.

Воздушный шар, или Хоть лопни, а леги! Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 сент. 10, 13, 16, 20, окт. 3.

Война в малом виде, но в большом свете. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Сюжет заимствован из франц. комической оперы «Un carpage de femme». Текст Р.-А. Шазе и Ж.-П.-Ф. Легийона. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1856 май 7, 10, 18, июнь 11.
М.: 1856 февр. 17, 22.

Война жен с мужьями, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Водевиль в 5 д. В. Демара и М. Теолона (*La gageure des trois commères*). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1851.

Пб.: 1849 сент. 23, 26, 27, 28, 30, ноябрь 7, 15, 22, дек. 4; 1850 янв. 10, март 2 (утро), 4 (утро); 1851 янв. 6, апр. 17; 1852 сент. 30, окт. 30; 1853 июль 15; 1854 июнь 3, июль 21; 1855 окт. 9, ноябрь 13, 30; 1856 янв. 2, 26, апр. 29, окт. 1, ноябрь 25, дек. 26; 1857 янв. 14, апр. 17, авг. 28, ноябрь 10, дек. 1, 22.

М.: 1849 июнь 15, 23, июль 8, сент. 11, окт. 3, 28, ноябрь 29, дек. 27; 1850 февр. 27 (утро), дек. 8; 1851 янв. 2, июнь 15; 1852 янв. 20, май 29, авг. 21; 1853 янв. 15, май 10; 1857 окт. 17, 19; 1858 ноябрь 13, 30; 1859 янв. 6; 1860 июль 8, 29, сент. 4, окт. 16; 1861 янв. 22, февр. 8, март 3, июнь 9.

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; 1846 май 14; 1855 ноябрь 16, 18, 22; 1860 апр. 14, 27.

М.: 1844 ноябрь 15; 1846 янв. 10, дек. 13; 1847 сент. 19; 1848 янв. 30; 1849 янв. 11; 1850 февр. 24, март 4 (утро), окт. 27; 1851 февр. 15; 1852 авг. 26; 1853 янв. 15; 1857 апр. 15, 18, май 7; 1860 апр. 11.

Волонгер. Водевиль в 3 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевия (Э. Денуайе) (*Un fils de famille*). Переделка с франц. М. Н. Лонгинова и К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 ноябрь 22.

Волос долог, ум короток. Комедия в 2 карт. М. Ф. Каменской. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 окт. 15, 17.

Волчий рот, лисий хвост. Комедия-водевиль в 2 д. Ш. Денуайе и Л. Бержерона (*Une jeune personne orageuse*). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 10. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 май 12, 14, 18, июль 21.

М.: 1846 ноябрь 15, 22, дек. 2; 1858 апр. 7, 10.

Волшебная ночь на Минеральных водах. Продолжение комедии «Дядюшкин фрак и тетюшкин капот». Шутка в 2 отд. Н. Я. Яковлевского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 сент. 27, 29, окт. 1, 4, 12, ноябрь 1.

М.: 1851 май 11, 14.

Волшебная роза, или Уездные честолюбцы. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 ноябрь 12, 15, 16, 19, 28, дек. 6; 1852 янв. 6, февр. 2, май 30, окт. 12; 1853 янв. 9; 1857 июль 24, сент. 2.

М.: 1852 янв. 21, 25.

Волшебная флейта, или Танцовщик поневоле. Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Сюжет взят из балета того же названия. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 янв. 9, 11, 13, 16, 22, 25, 31, февр. 10, 14, 17 (утро), апр. 18, сент. 6.

М.: 1856 июль 18, 24; 1857 июль 31.

Волшебное кокорыку, или Бабушкина курочка. Водевиль в 5 д. Т.-Ф. Вильнева, М. Массона и Сент-Ива (Э. Деадде) (*Coccorico, ou La poule à ma tante*). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (Н. 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; 1847 янв. 27; 1853 янв. 23, 25, февр. 25; 1861 окт. 6, 9, 13.

М.: 1842 дек. 4; 1858 апр. 25, 29.

Волшебный замок, или Неожиданная встреча. Шутка-водевиль в 1 д. Текст и музыка кн. Грузинской. Рукопись ЛТБ под назв. «Волшебный замок, или Нечаянная встреча».

Пб.: 1852 апр. 14.

Волшебный остров статуй, или Предвещание оракула. Представление в 1 д. с пением и танцами. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ. М.: 1858 апр. 21.

Ворожба. Комедия XVII века в 2 д., 4 карт. в стихах Д. Никифорова, из частной жизни наших предков со святочными и подблюдными песнями и старинными обрядами. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1859 янв. 7, 9, 14.

Ворона в павлиньих перьях. Водевиль в 3 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 1. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 окт. 19, 21, 26, ноябрь 9, 12, 24, дек. 15; 1854 янв. 4, февр. 5, 21 (утро), апр. 22, май 5, июнь 2, 20, авг. 31, окт. 1, 4, 24, дек. 6, 28; 1855 янв. 11, 31, сент. 15, ноябрь 3, дек. 8; 1856 февр. 15, май 24, июнь 5, сент. 16, ноябрь 2, 28, дек. 16, 30; 1857 янв. 27, февр. 17 (утро), апр. 15, июнь 5, сент. 17, окт. 15; 1858 февр. 1; 1859 янв. 25, июнь 3, 10, авг. 16; 1860 апр. 12, май 17, сент. 11, дек. 29; 1861 март 3, авг. 22, дек. 29.

М.: 1853 окт. 26, 28, ноябрь 1, 11, 24, 26, дек. 2, 10, 28; 1854 янв. 1, февр. 2, 14, 19, апр. 22, май 10, июнь 25, июль 26, авг. 19, окт. 15, ноябрь 15; 1855 янв. 23, 30, ноябрь 3; 1856 февр. 5, апр. 26, окт. 12, ноябрь 20, дек. 13; 1857 янв. 4, 28, май 5, июль 3, окт. 1, дек. 15; 1858 янв. 30 (утро), май 19, сент. 18, ноябрь 7, дек. 30; 1859 февр. 3, 5, 8, 18, ноябрь 22; 1860 янв. 27, апр. 17, авг. 23, окт. 6; 1861 янв. 8, май 17, июль 2, сент. 10, дек. 13.

Ворона в павлиньих перьях, или Слуга-граф, граф-слуга. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 11.

Пб.: 1846 май 10, 13, 20.

М.: 1846 окт. 2, 7, 17, дек. 20; 1847 янв. 22.

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; 1847 июль 25; 1852 ноябрь 27, дек. 7; 1853 март 1 (утро); 1858 апр. 14, 16.

М.: 1829 июль 5; 1859 май 19, 22, сент. 15.

Воспоминание о Персии. Ералаш в 2 д. Ф. Ф. Корфа. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 февр. 5, 7, 8.

Вот как летят ины в Гельсингфорсе. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Переделка с франц. водевиля Э. Скриба, Ф. де Курси и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) «Les eaux de Mont d'ог». Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 2.

Пб.: 1846 янв. 9, 14.

Вот так маменька! Комедия в 2 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра (Une mère). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1846 сент. 11, 16.

Вот так мы! или Будь стена, а не перегородка, был бы не водевиль, а трагедия, и вышел бы не анекдот, а история. Шутка в 1 д.

М.: 1850 окт. 25, 31, ноябрь 6; 1851 янв. 4.

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.

Пб.: 1847 окт. 31, ноябрь 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 17, 23, дек. 15, 17, 29; 1848 янв. 9, 12, 18, 28, февр. 18 (утро), 22 (утро), апр. 26, июнь 14, июль 21, окт. 20, 29, дек. 20; 1849 февр. 7 (утро); 1851 янв. 14, 16, 28, февр. 14, 17 (утро), 18; 1852 янв. 13, 20, февр. 8 (утро), 10; 1853 янв. 30, февр. 8, 19, 28; 1854 дек. 30; 1855 янв. 2, 6, 16, 20, 30, февр. 4, 5 (утро), 6 (утро); 1856 февр. 21, 23, 24, 25, 26; 1857 февр. 12, 14, 16, 17.

М.: 1842 янв. 30; 1850 ноябрь 30, дек. 4, 29; 1851 янв. 7, февр. 8, 16, окт. 14, дек. 2; 1852 февр. 3, 8 (утро); 1861 окт. 12, 15, 18, 25, ноябрь 1, 12, 23, дек. 31.

Вот так полковник! Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня (Le colonel). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 сент. 19, 21, 24, 27, окт. 21; 1852 май 11; 1853 май 15, июнь 17, авг. 22; 1857 сент. 11.

М.: 1856 июнь 8, 15, июль 31.

Вот так птицы! Комедия в 1 д. Э. Скриба, Ш.-Г. Делестра-Пуарсона и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (La volière de frère Philippe). Пер. с франц. М. Терехова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1857 май 24.

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; 1851 окт. 23, 26.

М.: 1842 янв. 9; 1847 апр. 18, 25; 1854 окт. 22, 24; 1856 июнь 29, июль 11, сент. 7.

Все для женщины, или Из огня да в полымя. Комедия в 1 д. с куплетами М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (Le chevalier de dames). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 апр. 29, май 4.

М.: 1853 дек. 14, 16, 21; 1854 февр. 3, 15, июль 8; 1861 авг. 22, окт. 16, дек. 10.

Все кончилось! Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1850 окт. 19, 24; 1853 окт. 15, 21; 1858 ноябрь 17.

Всемирная выставка. Комедия à propos в 1 д. с куплетами А. М. Красовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 май 5, 7, 11, ноябрь 14.

М.: 1852 окт. 15, 19, ноябрь 16, дек. 31; 1853 янв. 12, март 1, сент. 1, 29; 1854 сент. 29; 1855 февр. 2, дек. 26.

Всех цветочков боле розу я любил... Старая погудка на новый лад в 1 д. с куплетами и танцами, взятая К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым из франц. водевиля А. Монье и Э. Мартена «Ce que vivent les roses». Музыка В. М. Кажинского. Изд.— М., 1858.

Пб.: 1858 апр. 4, 7, 9, май 13, июнь 30, июль 27, сент. 23, ноябрь 21, дек. 28; 1859 янв. 28, февр. 18, июль 20, окт. 21, 27; 1860 июль 22, сент. 16, дек. 11; 1861 янв. 13, сент. 25.

М.: 1857 дек. 9, 11, 13, 17; 1858 янв. 9, 31, март 31, май 26, июнь 24, сент. 16, ноябрь 6; 1859 февр. 12, апр. 22, июль 6, авг. 17, ноябрь 20, дек. 17; 1860 сент. 5.

Встреча Ивана Ивановича с Шамилем в кавказских горах. Шутка в 1 д. Шпанова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 дек. 7, 11, 12, 13, 15, 18, 31; 1851 февр. 15.

М.: 1851 янв. 25, 31, февр. 13 (утро); 1859 сент. 28.

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.

М.: 1841 ноябрь 14; 1847 июнь 19, сент. 9; 1851 июль 13, 30, авг. 17, дек. 5; 1855 сент. 15.

Всякий шут Иван Иванович! Шутка-поговорка в 2 карт. с куплетами Ф. А. Кони. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 6. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 июль 17, 19, 21, авг. 16, сент. 7, 22, окт. 15; 1851 янв. 3.

М.: 1850 окт. 12, 17.

Выгодная женитьба — см. *Купец-лабазник, или Выгодная женитьба*.

Выгодная партия. Водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 2. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 8.

Пб.: 1858 янв. 13, 16.

М.: 1858 сент. 2.

Выдал дочку замуж. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и М. Мишеля (J'ai marié ma fille). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 10. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 окт. 13, 15, 24, ноябрь 18, дек. 10; 1853 февр. 25, апр. 29, дек. 30; 1857 июнь 3, авг. 28, сент. 25, ноябрь 1, дек. 4; 1858 июнь 2; 1859 янв. 4, дек. 28; 1861 ноябрь 10.

Габриэль, или Адьютанты. 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. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 5. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

М.: 1854 сент. 6, 9.

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; 1846 янв. 1.

М.: 1846 янв. 16, 21, февр. 5.

Гаврило Михайлович Будоражин, или Сват-прокурат, услужить очень рад. Комедия-водевиль в 2 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 окт. 14, 16, 17.

М.: 1848 июнь 8, авг. 16, 23, окт. 27; 1849 февр. 8; 1850 июль 23.

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; 1846 июль 26, сент. 13, 30; 1847 февр. 2, май 28, июль 18, авг. 20, окт. 15; 1848 янв. 2, февр. 2, апр. 29, авг. 19, дек. 17; 1849 февр. 6, май 3, окт. 16, дек. 18; 1850 февр. 27, май 17 (сцены), 19 (сцены), июнь 2 (сцены), 5 (сцены), сент. 18 (сцена Офелии), 21 (сцена Офелии); 1851 янв. 12, май 6 (3-е д.), 8, окт. 26; 1852 окт. 24; 1853 май 21 (4-е д.), июнь 12, авг. 24, сент. 10, окт. 2, 22, ноябрь 5, дек. 10; 1854 май 3, 25, сент. 8, ноябрь 14; 1855 сент. 2, ноябрь 17; 1856 янв. 4, февр. 15; 1857 янв. 15, февр. 4, сент. 19; 1858 авг. 17, окт. 30; 1859 февр. 3, окт. 8.

М.: 1837 янв. 22; 1846 янв. 14, сент. 1, дек. 1, 8; 1847 янв. 6, апр. 14, май 14, окт. 26; 1848 янв. 1; 1849 сент. 16 (4-е д.), 20; 1850 февр. 13, 21, сент. 24, окт. 29, дек. 21; 1851 май 25, авг. 27 (4-е д.), сент. 16 (сцена 3-го д.), дек. 18; 1852 янв. 24, сент. 28, ноябрь 18; 1853 янв. 1, февр. 24 (утро), май 26, сент. 20, дек. 13; 1854 ноябрь 22, 25, дек. 9; 1855 окт. 17; 1856 окт. 5; 1857 янв. 30; 1858 дек. 26; 1859 янв. 2, 29, февр. 15, авг. 28, сент. 9, окт. 14, 21, 27, ноябрь 1, дек. 20; 1860 янв. 27, февр. 12, сент. 11; 1861 февр. 26, сент. 17, окт. 17.

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; 1853 февр. 12, 17, июнь 4, июль 3; 1856 янв. 17.

М.: 1843 ноябрь 5; 1846 янв. 22, дек. 3; 1852 сент. 22.

Гаррик во Франции. Комедия в 2 д. А. Эленшлегера (Garrick in Frankreich). Переделка с нем. К. К. Павловой. Изд.— «Москвитянин», 1852, № 2.

Пб.: 1852 сент. 29, окт. 3.

М.: 1852 янв. 9, 11.

Где мед, там и мухи. Комедия в 5 д. С. Одинской. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 1.

Пб.: 1852 сент. 11, 12, 24, ноябрь 7.

Где тонко, там и рвется. Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Современник», 1848, № 11.

Пб.: 1851 дек. 10, 12, 16.

М.: 1852 ноябрь 5, 11.

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; 1856 сент. 12, 17, окт. 2, ноябрь 5; 1857 янв. 31, сент. 17, окт. 11, ноябрь 12; 1858 янв. 6.

М.: 1843 дек. 17; 1853 сент. 15.

Герой из Тысячи одной ночи. Водевиль в 1 д. А. П. Толченова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 11.

Пб.: 1847 сент. 9, 11, 16, окт. 1, 10, 22, 30, ноябрь 26.

М.: 1847 дек. 8, 11; 1848 июнь 15; 1851 янв. 3, 10.

Герой нашего времени. Случай из обыкновенной жизни в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 авг. 31; 1854 дек. 26; 1855 янв. 4.

М.: 1851 февр. 1, 5

Геройство семнадцатилетнего моряка. Водевиль в 2 д. Э. Сувестра (*Le pousse*). Пер. с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 дек. 3, 5, 8.

М.: 1848 дек. 8, 19; 1849 янв. 1.

Герцогиня де Шеврез. Драма в 3 д. Переделка с франц. К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1859 май 12, 15.

М.: 1858 окт. 17, 27, ноябрь 6.

Гибель фрегата Медуза. Драма в 4 д. с прологом, хорами, танцами, пением, сражением, маршами и великолепным спектаклем Ш. Денуайе (*Le naufrage de la Méduse*). Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 сент. 19, 22, 23, 24, 25, 26, 29, окт. 3, 8, 13, 28, дек. 30; 1848 янв. 25, окт. 3, дек. 1; 1852 июнь 17, 18, окт. 19, дек. 26; 1854 июнь 6; 1855 янв. 30; 1856 ноябрь 11, 21, дек. 31; 1857 сент. 15; 1858 окт. 19.

М.: 1846 окт. 16, 18, 24, 27; 1847 янв. 30 (утро), дек. 31.

Глухой всему виной. Водевиль в 1 д. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 1, 6, окт. 18; 1855 дек. 4; 1856 май 14, 16, июль 18.

М.: 1856 ноябрь 26, 29.

Говорун. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Л. Буасси «*Le babillard*». Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 май 7; 1846 сент. 19, 24, окт. 1, ноябрь 3.

Голубой капот. Комедия в 1 д. в стихах Г. В. Кугушева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 2. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 окт. 9, 12, 17.

Голь на выдумки хитра. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша, О. Лефрана и Э. Ниона (*En manches de chemise*). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 ноябрь 29, дек. 3, 6, 17; 1858 янв. 6, 21, 28 (утро), 30, февр. 2 (утро), май 14, 28, июнь 11, июль 14, авг. 17, сент. 8, 30, окт. 23, 24, ноябрь 17; 1859 февр. 10, май 27, окт. 29, ноябрь 13; 1860 май 9, июнь 8, июль 11, сент. 11; 1861 янв. 11, февр. 21, май 18, сент. 6.

М.: 1856 ноябрь 26, 29, дек. 3, 19; 1857 янв. 2, 23, февр. 12, 14, авг. 22, окт. 27, ноябрь 25; 1858 янв. 2, 17, 29 (утро), апр. 27, сент. 3, окт. 16, ноябрь 20;

1859 янв. 9, февр. 18 (утро), апр. 23, июнь 3, окт. 7; 1860 сент. 7, окт. 13, дек. 26; 1861 янв. 15, март 1, май 22, сент. 12, 25, ноябрь 14.

Гони любовь хоть в дверь, она войдет в окно. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Г. Лемуана (Une femme qui se jette par la fenêtrre). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 3. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 янв. 20, 22, 23, 26, 27, февр. 12, апр. 18, май 2, июнь 16, июль 4, сент. 1; 1849 авг. 28; 1850 май 25; 1852 окт. 8; 1853 окт. 5, 18; 1854 янв. 6, июнь 21; 1856 май 2, сент. 5, 25; 1857 сент. 23; 1858 янв. 15; 1859 июнь 3, 10; 1860 май 19, авг. 19.

Горбун, или Выбор невесты. Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба и Е. А. Вердеревского. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

Пб.: 1856 февр. 17, 20 (утро), 26, май 30, июнь 27, июль 18, окт. 16.
М.: 1856 сент. 10, сент. 1.

Горе и радость. Комедия в 1 д. Э. Жирарден (La joie fait peur). Переделка с франц. В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1858 окт. 29, 31, ноябрь 3, 20; 1859 февр. 15.
М.: 1856 ноябрь 26, 29.

Горе от денег. Комедия в 3 д., 4 карт. С. Н. Вечеслова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 апр. 21, май 5.
М.: 1859 янв. 20, 23.

Горе от тещи, или Женись да оглядывайся. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1835.

М.: 1835 апр. 26; 1849 июнь 21, 27, сент. 12; 1850 февр. 16.

Горе от ума. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова. Изд.— М., 1833.

Пб.: 1831 янв. 26; 1846 февр. 12, апр. 17, май 17, 22, июль 29, сент. 23; 1847 янв. 1, апр. 6, май 9, июнь 13, июль 16, сент. 3, окт. 29, дек. 28; 1848 февр. 14, авг. 16, окт. 5; 1849 авг. 25, сент. 8, окт. 6, 25, дек. 21; 1850 янв. 9, 16, апр. 30, июнь 22, ноябрь 22; 1851 май 23, июнь 4; 1852 февр. 7, авг. 20, сент. 3, дек. 27; 1853 сент. 3, окт. 15; 1854 окт. 20; 1855 янв. 31; 1857 янв. 28, 30, февр. 1, 6, 13 (утро), 17, май 20, июнь 5, авг. 22, сент. 24; 1858 февр. 2, апр. 23, авг. 25, окт. 22, дек. 9; 1859 янв. 27, апр. 21, авг. 16, ноябрь 4, дек. 4; 1860 янв. 4, февр. 11, апр. 12.

М.: 1831 ноябрь 27; 1846 янв. 11, ноябрь 12; 1847 янв. 7, 31 (утро), май 23, сент. 4, дек. 4; 1848 янв. 23, февр. 20 (утро), сент. 27, ноябрь 2, дек. 16; 1849 янв. 18, апр. 22, ноябрь 14, дек. 9; 1850 янв. 2, 22, февр. 27, окт. 5, ноябрь 14, дек. 28; 1851 февр. 12 (утро), апр. 20, июнь 22, окт. 18, ноябрь 29; 1852 янв. 8, 28, июнь 23, окт. 10, ноябрь 28; 1853 янв. 2, 27, февр. 26, июнь 15, сент. 18, окт. 13, ноябрь 3, дек. 21; 1854 февр. 19, июнь 4, авг. 24, окт. 29; 1855 янв. 4, сент. 20; 1856 янв. 2, февр. 25, июль 25, сент. 19, ноябрь 5, дек. 2, 30; 1857 февр. 1, 14 (утро), апр. 30, июнь 21, сент. 9, ноябрь 6; 1858 янв. 8, сент. 8, 12, 30, ноябрь 26; 1859 янв. 19, авг. 24, сент. 22, ноябрь 2, дек. 7; 1860 янв. 22, апр. 14; 1861 янв. 19, февр. 24, март 2 (утро), май 23, авг. 23.

Горемычная свадьба, или Возвращение с Нижегородской ярмарки. Интермедия в 1 д. с пением, танцами и плясками П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 ноябрь 25, 28, дек. 17.
М.: 1853 янв. 21, 23.

Горка на именинах, или Анекдот с четырьмя тузами. Русская картина в 1 д. с куплетами П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 дек. 9, 14, 18, 19, 22; 1861 дек. 1, 10, 27.
М.: 1847 окт. 20, ноябрь 5.

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.
М.: 1845 сент. 24; 1857 дек. 9, 13.

Госпожа-служанка. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабипа и М. Мишеля (Edgard et sa femme). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд. под назв. «Служанка-госпожа». — Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

Пб.: 1853 окт. 12, 14, 16.

М.: 1854 янв. 8, 12, 31, апр. 19, июль 20, окт. 15; 1855 янв. 16, сент. 6, дек. 6; 1856 февр. 12, май 13; 1857 сент. 9; 1858 сент. 22, дек. 3, 30; 1859 февр. 15, апр. 24, июль 1, авг. 19, окт. 4, дек. 7; 1860 окт. 19; 1861 февр. 16, март 1, май 2, 30, июль 23.

Гофолия. 3-е д. трагедии Ж. Расина «*Athalie*». Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 дек. 9, 12.

Граф Блесткин, или Зять любит взять, а тесть любит честь — см. *Зять любит взять, а тесть любит честь*.

Граф-литограф, или Честолюбивая штопальщица. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд. — «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 11/12. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 янв. 17; 1860 сент. 29, окт. 6, 18; 1861 май 4, окт. 8.

М.: 1839 ноябрь 10; 1852 апр. 10; 1856 июнь 1, 8, июль 16, авг. 17, сент. 26, ноябрь 14; 1857 февр. 11, июль 22, окт. 28, дек. 20; 1858 янв. 21, июнь 29, июль 31, авг. 21, ноябрь 4; 1859 янв. 1, февр. 11, сент. 3, окт. 9, дек. 15; 1860 авг. 19, сент. 16, дек. 30; 1861 янв. 30, февр. 28 (утро), май 18, авг. 18.

Граф Нулин. Комедия в 1 д., 2 карт. в стихах А. Реймерса. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина с сохранением его стихов. Изд. — Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1857 дек. 11, 13.

М.: 1858 апр. 25.

Графиня Клара д'Обервиль. Драма в 5 отд. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (La dame de Saint-Tropez). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Изд. — «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 10.

Пб.: 1846 янв. 23, 28, 29, февр. 2, 5, 8, апр. 25, июнь 21, июль 8, сент. 10, ноябрь 4; 1847 авг. 25, дек. 29; 1848 февр. 20; 1849 май 12; 1850 февр. 22, 28, май 5, ноябрь 7, дек. 18; 1851 февр. 14, окт. 22; 1852 февр. 4, окт. 5, дек. 19; 1854 ноябрь 10, дек. 31; 1855 февр. 6, сент. 21, окт. 14; 1859 февр. 13, 19 (утро), апр. 26.

М.: 1846 май 10, 13, авг. 21, 25, ноябрь 24; 1847 янв. 3, 28 (утро), апр. 7, авг. 24; 1848 янв. 27, окт. 20; 1849 янв. 23; 1850 ноябрь 3; 1851 янв. 1, 29, апр. 29; 1852 янв. 20; 1857 авг. 18, сент. 1; 1858 янв. 12, 31, сент. 7; 1859 авг. 25, сент. 6, ноябрь 12.

Греческий философ. Комедия в 5 д. с прологом Ф. Пиа (Diogène). Пер. с франц. В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 сент. 10, 11, 18, 25.

Григорий Григорьевич Носов. Фантастическое представление в 4 отд. с прологом и эпилогом П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 февр. 15, 16, 17, 19, 20, 24, 27 (утро), 28 (утро), март 1, 2 (утро), 3 (утро), 4 (утро), 5 (утро).

Гризельда и Парсиваль. Трагедия в 5 д. Ф. Гальма (Griseldis). Пер. с нем. в стихах П. Г. Ободовского. Изд. под назв. «Гризельда». — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 7.

М.: 1841 апр. 25; 1846 сент. 13; 1849 окт. 16, 21, 24, ноябрь 27, дек. 19; 1850 февр. 27 (утро), окт. 2, дек. 27; 1851 февр. 2, 13, 17, сент. 17, дек. 3; 1852 сент. 9; 1853 ноябрь 22; 1857 сент. 6, окт. 6; 1858 янв. 27; 1861 февр. 3 (1-е и 2-е д.).

Гроза. Драма в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1860, № 1.

Пб.: 1859 дек. 2, 7, 9; 1860 янв. 7, 28, февр. 3, 8 (утро), 10 (утро), 12 (утро), 14, апр. 11, сент. 22, окт. 3, дек. 2; 1861 янв. 11, февр. 7, март 4, май 14, 26, окт. 17, 29, ноябрь 14, дек. 5.

М.: 1859 ноябрь 16, 18, 19, 24, дек. 1, 7, 10, 21, 31; 1860 янв. 20, февр. 2, май 5, дек. 4; 1861 янв. 1, февр. 5, 16, июнь 2, авг. 30, дек. 17.

Губернские сплетни. Комедия в 2 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 февр. 6, 8, 10, 13, 21.

Гуляка, или Нынешние друзья. Комедия-водевиль в 3 д. А. Жуо (Le sacristan). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 июль 6, 10, 12.

М.: 1849 апр. 27; 1859 окт. 5.

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; 1847 окт. 2; 1850 июнь 19, 21, июль 5; 1851 апр. 17, июль 9, 16; 1852 янв. 24; 1854 дек. 26.

М.: 1837 май 14; 1846 февр. 14 (утро), июль 22; 1847 ноябрь 11; 1848 июнь 20, июль 2, авг. 20, сент. 16; 1849 янв. 18, 20, апр. 13, июнь 6, ноябрь 1, дек. 6; 1850 янв. 31, февр. 7; 1855 дек. 29; 1856 янв. 11, май 16; 1859 окт. 2.

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; 1849 май 5, 10, 11.

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; 1849 ноябрь 21, 24, 25, 29, дек. 20.

Да или нет, или Роковое письмо. Комедия в 1 д. А. Боплана и Ж. Араго (Oui ou non). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 3. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены». Пб.: 1849 дек. 9, 12, 14.

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; 1849 янв. 10, 13; 1851 дек. 7, 10; 1852 апр. 29; 1853 дек. 22; 1856 февр. 23; 1857 февр. 4.

Дазерротип, или Знакомые все лица. Шутка-водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба и П. А. Каратыгина. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

Пб.: 1850 ноябрь 9, 14, 15, 21, 28, дек. 1, 5, 21.

М.: 1851 янв. 18, 23, 30, февр. 13; 1852 окт. 8; 1854 окт. 14, 29; 1855 янв. 19; 1856 окт. 4.

Дайте мне старуху!! Шутка с пением и танцами в 1 д. В. И. Савинова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 8. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1851 июль 27, 29.

М.: 1851 сент. 26, окт. 5; 1852 дек. 9.

Далила. Драма в 3 д., 6 карт. О. Фейе (Dalila). Пер. с франц. Н. А. Долгорукова и Н. Н. Худекова. Изд.— Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.

Пб.: 1858 сент. 1, 3, 5, 9.

М.: 1858 янв. 7, 14, 16, 22, апр. 1, 13, сент. 3, ноябрь 7, дек. 21; 1859 окт. 8, дек. 16.

Дамская война. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Э. Легуве (La bataille de dames, ou Un duel en amour). Пер. с франц. В. П. Попова. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 12.

Пб.: 1852 окт. 13, 15, 16, 24, дек. 22; 1853 май 12.
М.: 1854 май 3, 6.

Дамский тайный советник — см. *Зеркало, или Дамский тайный советник*.

Дамы и гусары. Комедия в 2 д. А. Фредро (*Damy i huzary*). Переделка с польского Н. Акселя и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 дек. 19, 21, 22, 23.

М.: 1848 май 14, июнь 8, июль 26, авг. 17, окт. 14; 1849 июль 20.

Дачемания, или Разве мы хуже других — см. *Разве мы хуже других*.

Дачный случай, или Тегушка с хлопотами. Шутка в 1 д. В. С. Пенькова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 дек. 3.

Два брата. Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (*Les deux Philibert*). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1824 май 23; 1851 окт. 17.

Два брата с Арбата и третий к ним хват. Шутка-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Б. Лопеса (*Les frères Dondaine*). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—Театр Д. Т. Ленского, т. 3. Спб.—М., 1873.

Пб.: 1846 дек. 9, 14, 18.

М.: 1846 ноябрь 15, 22, 29, дек. 13, 30.

Два букета. Водевиль в 2 карт. с танцами С. П. Ушакова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1855 ноябрь 18, 25, 29.

Два замечания. Комедия в 1 д. А. Мюссе (*Il faiu qu'une porte soit ouverte ou fermée*). Пер. с франц.

М.: 1849 май 4, июнь 10, июль 1.

Два купца и два отца. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайи (*Moigroud et compagnie*). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—«Репертуар русского театра», 1839, кн. 7.

Пб.: 1837 июль 26; 1846 сент. 26; 1848 ноябрь 4; 1849 февр. 12, окт. 4; 1850 март 5; 1851 апр. 25, июль 19, ноябрь 8; 1852 сент. 17, дек. 28; 1853 июль 15; 1854 ноябрь 23; 1856 янв. 9, 11, 13, 23, февр. 5, сент. 20, окт. 24, ноябрь 28; 1857 июнь 12, окт. 11; 1858 янв. 1, июнь 16; 1860 май 17, июнь 20.

М.: 1837 янв. 15; 1846 апр. 23, июнь 6, 14; 1848 янв. 30, февр. 9, май 26, сент. 20, дек. 21; 1849 авг. 25, сент. 8, окт. 4; 1850 янв. 30, май 4, ноябрь 21; 1851 июнь 24; 1854 авг. 30; 1855 дек. 4; 1859 апр. 28; 1861 май 9, 22, окт. 16.

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; 1847 апр. 8, июль 13; 1848 сент. 19, 28, окт. 31, ноябрь 24, дек. 26; 1849 окт. 11, 18, ноябрь 24, 27, дек. 15, 26; 1850 янв. 12, 17 февр. 15, май 2, ноябрь 23; 1851 дек. 27; 1852 май 2; 1856 дек. 14.

М.: 1831 окт. 30; 1850 июль 27, сент. 5; 1851 янв. 16; 1858 окт. 13.

Два мужа и две жены. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. Н. Баташева и Кознова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 янв. 27, февр. 1, 10 (утро).

М.: 1853 ноябрь 30, дек. 3.

Два рода безумия. Драма в 2 д. А. П. Славина. Изд. в кн.: Григорьеве в П. И. Девица-отшельница. Славин А. П. Два рода безумия. Спб., 1846.

Пб.: 1846 янв. 16, 21.

Два с полтиной и больше ничего! Водевиль в 1 д. Н. Я. Яковлевского и А. И. Попова. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 сент. 23, 26.

М.: 1855 окт. 7, 21.

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. Далейрака. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1811 ноябрь 23; 1850 окт. 19, 31; 1857 авг. 20.

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; 1852 сент. 23, 25, окт. 7, ноябрь 3; 1856 сент. 4, окт. 4.

М.: 1821 сент. 2; 1853 янв. 14, 16.

Два Эдмонда. Водевиль в 1 д. П.-И. Барре, Ж.-Б. Раде и Ф.-Г. Дефонтона (Les deux Edmond). Переделка с франц. И. А. Аничкова. Изд.— М., 1837.

М.: 1837 февр. 5; 1847 апр. 11, 23.

Двадцатилетний опекун. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П. Вермона (Э. Гинно) (Un tuteur de vingt ans). Пер. с франц. И. А. Аничкова. Изд.— Драматический альбом для любителей театра. М., 1846.

Пб.: 1846 ноябрь 26, 28, 29, дек. 2, 4.

М.: 1845 ноябрь 5; 1846 май 7.

Двадцать восьмое января, или Кто во что горазд — см. *Кто во что горазд*.

Двадцать один и тридцать девять. Комедия в 4 д. М. И. Воскресенского. Рукопись. ЛТБ.

М.: 1855 сент. 1, 15.

Двадцать пять руб. серебр. награждения. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э. Лемуана-Моро (Montre perdue — récompense honnête!). Переделка с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 окт. 6, 8, 13, ноябрь 7, дек. 5, 22; 1859 февр. 19 (утро).

М.: 1858 апр. 11, 16, май 7, июнь 17, июль 11, 25, авг. 17, сент. 16, окт. 30, дек. 18; 1859 янв. 22, февр. 16, апр. 28, июнь 17, дек. 11, 27; 1860 февр. 4, апр. 26.

Двадцать третье ноября. Водевиль в 1 д.

М.: 1859 ноябрь 23.

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; 1850 май 7, 10, окт. 13; 1853 янв. 6, 11, 25, февр. 8, 23 (утро), сент. 3, окт. 17, дек. 28; 1856 сент. 20, окт. 10; 1857 янв. 24, ноябрь 4; 1858 янв. 1; 1859 май 24, июнь 8; 1861 дек. 6, 11.

М.: 1836 июль 17; 1850 май 15, июль 6, сент. 3; 1851 янв. 6; 1861 сент. 15, 19, 27, дек. 10.

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.

М.: 1827 янв. 27; 1846 апр. 16; 1848 июль 9, 20; 1849 июль 17.

Две камелии. Сцены, взятые из жизни, род комедии в 1 д. Г. В. Кугушева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 4. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 май 12, 16.

М.: 1852 ноябрь 26.

Две капли воды. Водевиль в 1 д. Ф. М. Руднева. Сюжет заимствован из франц. водевиля О. Анисе-Буржуа и Э.-М. Лабиша «Deux gouttes d'eau». Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1854 ноябрь 12, 15, 17, 19; 1855 янв. 3, 13, окт. 6.

М.: 1854 ноябрь 26, дек. 27; 1855 февр. 1 (утро), сент. 28, ноябрь 10, 29; 1856 июль 1, окт. 31; 1857 февр. 15 (утро), июль 5; 1858 янв. 8, окт. 21, ноябрь 24; 1859 ноябрь 1, дек. 4; 1860 янв. 14, апр. 21, сент. 7; 1861 март 2, май 22.

Две кибитки, или Любовь на проездной дороге. Комедия в 1 д. с куплетами В. А. Вонлярлярского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 дек. 14, 16.

Две сестры, или Нашла коса на камень. Комедия в 2 отд. Н. Э.

Пб.: 1848 окт. 25, 27.

Две сестры. Сцены из деревенской жизни в 2 д. Ф. М. Руднева. Рукопись МТ.

М.: 1854 сент. 27.

Две сиротки. Комедия в 1 д. с куплетами. Переделка с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 май 17, 19, 22, июнь 16, июль 3.

Две Терезы. Комедия в 4 д. Н. В. Имшенецкого. Рукопись ЛТБ под назв. «Две Терезы, или Проклятие».

Пб.: 1851 июль 9, 16.

Движущиеся столы. Пустячок в 1 д. Н. В. Сушкова. Изд.— М., 1853.

М.: 1853 ноябрь 9.

Движущийся стол. Сцены из современной московской жизни В. И. Родиславского. Изд.— М., 1853.

Пб.: 1853 июль 29, 30.

М.: 1853 июнь 19, 22, сент. 9.

Двое за четверых, или Ревность и шутка. Комедия в 1 д. М. Дьелафуа (Défiance et malice, ou Le grêté gendu). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1827.

Пб.: 1827 янв. 31; 1850 окт. 30, ноябрь 2, 20.

Двое кривых, или Доктор-шарлатан. Не драма и не трагедия, не комедия и не водевиль, не опера и не балет, но всего понемногу в 1 д. Переделка с франц. К. А. Тарновским водевиля бр. И. и Т. Коньяр «Les deux borgnes». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 апр. 28, 30, май 3.

М.: 1848 окт. 28.

Двоеженец, или Милорд и сапожник. Драма в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Polly). Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 авг. 23, 25, 27.

М.: 1850 февр. 7, 9, 16, 28 (утро).

Двойник. Драма в 3 д. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из рассказа П. Феваля. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 1.

Пб.: 1846 дек. 3, 5, 6, 10; 1847 янв. 3, 15.

Двумужница. Водевиль в 1 д. Поль де Кока и Л. Буайе (Une femme à deux maris). Переделка с франц. И. А. Аничкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 май 12, 16.

М.: 1850 февр. 23, 28 (утро).

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 хороводами, святочными играми и плясками. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1832 окт. 24; 1846 июнь 2, 16, июль 14; 1847 июль 27; 1848 янв. 21, февр. 8; 1849 янв. 11, 16, май 29, июль 24, ноябрь 13; 1850 июнь 30, июль 7, дек. 31; 1851 февр. 11, дек. 31; 1852 февр. 9; 1853 янв. 20, ноябрь 22; 1854 янв. 3, февр. 16, май 20, окт. 31, дек. 29; 1855 февр. 5; 1857 февр. 3, 15 (утро), авг. 25.

М.: 1833 янв. 20; 1846 янв. 13; 1847 янв. 20; 1849 авг. 21, 28, окт. 9, дек. 26; 1850 окт. 26; 1851 февр. 15 (утро); 1852 янв. 18; 1853 окт. 25; 1857 авг. 27.

Дебютант, или Страсть к театру. Комедия в 1 д. Ш. Денуайе (Je serais comédien). Пер. с франц. А. И. Булгакова. Изд.— Спб., 1836.

М.: 1846 дек. 31; 1847 янв. 10, июнь 12.

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; 1846 июль 5, 24, ноябрь 22, дек. 27; 1848 июль 12, сент. 1; 1849 апр. 12, окт. 18, 30; 1851 апр. 19, окт. 16; 1853 май 14; 1854 февр. 16, май 24, дек. 21; 1856 янв. 3, сент. 11; 1857 февр. 12; 1858 янв. 7, 9, сент. 8. М.: 1840 окт. 11; 1846 апр. 23; 1848 апр. 30, ноябрь 30, дек. 20; 1849 янв. 6, февр. 12, июль 17, ноябрь 24; 1850 дек. 7; 1852 апр. 8, дек. 5; 1858 апр. 18; 1860 май 10, сент. 22.

Девичьи клятвы, или Вся беда от романов. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Л. Куайяка (Un vœu de jeunes filles). Переделка с франц. С. П. Соловьёва. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1851 май 24, июнь 1.

М.: 1850 авг. 22, 24.

Девкалионов потоп, или Меркурий предъявитель. Водевиль-балет в 1 д. А. А. Шаховского в размерных и вольных стихах, с машинами, наводнением 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.

М.: 1829 янв. 31; 1850 сент. 6.

Девушка-гусар. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. водевиля Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Э. Монне «Le capitaine Roland». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1836 ноябрь 16; 1847 май 22, 26, июнь 29, июль 16, сент. 30; 1850 май 7, 10; 1857 сент. 6, 17, 26, окт. 17, ноябрь 13, дек. 6; 1858 авг. 20; 1860 апр. 14, май 9, сент. 8.

Девушка-моряк, или Сваха в новом роде. Шутка-водевиль в 1 д. Т. и Б. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 3. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1845 дек. 7; 1846 янв. 13, февр. 7, 12, 15, апр. 17, июнь 23, июль 7, авг. 22, сент. 18, окт. 8, ноябрь 22, дек. 26.

М.: 1846 сент. 27, окт. 15.

Девушка-рекрут. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. И. А. Аничкова. Изд.— М., 1837.

Пб.: 1847 ноябрь 11, 13.

М.: 1837 окт. 29; 1848 янв. 21, 23, 27, февр. 5.

900 000 злотых, или Тот, да не тот. Интермедия-водевиль в 2 карт. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1840.

М.: 1840 ноябрь 22; 1860 сент. 23.

Дедушка Назар Андреич. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le bon papa, ou La proposition de mariage). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9.

Пб.: 1842 июнь 9; 1846 янв. 1; 1848 июль 23; 1853 июнь 2; 1854 июль 1, авг. 19, окт. 20; 1858 окт. 1, ноябрь 18; 1859 янв. 15.

М.: 1842 ноябрь 23; 1846 май 3, 9, июнь 25.

Дедушка русского флота. Историческая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 ноябрь 9; 1846 авг. 30, ноябрь 20; 1847 сент. 18, окт. 5, дек. 6; 1848 июль 1, авг. 22; 1849 ноябрь 20, дек. 6; 1852 дек. 15; 1853 ноябрь 6.

М.: 1839 янв. 13; 1846 июнь 25, ноябрь 20; 1847 ноябрь 20; 1848 июнь 25, авг. 22, дек. 6; 1849 апр. 21, июль 1, авг. 30, ноябрь 20; 1851 июнь 25, авг. 22, дек. 6; 1852 июль 1, авг. 22; 1853 июнь 25, авг. 22, 30; 1854 июнь 25.

Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр. Драма в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с франц. И. И. Папаева. Изд. под назв. «Отелло, венецианский мавр». Спб., 1836.

Пб.: 1836 дек. 21; 1847 авг. 28, сент. 4, ноябрь 16; 1849 окт. 7 (сцены), 10 (сцены), ноябрь 6 (сцены).

М.: 1837 май 14; 1846 янв. 7, дек. 15; 1851 окт. 11, ноябрь 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 Brienty). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 3. М., 1836.

Пб.: 1832 окт. 3; 1848 сент. 17, 20, 29; 1849 сент. 29; 1850 ноябрь 19; 1853 ноябрь 24; 1859 июнь 5.

М.: 1832 май 12; 1847 июль 7, 21, сент. 11; 1848 июнь 18; 1849 окт. 28, ноябрь 17; 1850 янв. 3, авг. 21.

Дело в шляпе. Комедия в 1 д. Э. Жирарден (Le chapeau d'un horloger). Переделка с франц. И. Н. Лашкевича. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1860.

Пб.: 1855 сент. 23, 26, 29, окт. 23, ноябрь 21, дек. 4, 26; 1856 июль 23, сент. 28, ноябрь 12; 1857 май 31, июнь 10, июль 24; 1859 июнь 3.

М.: 1855 ноябрь 11, 16, дек. 27; 1856 янв. 27, февр. 22 (утро), окт. 25, ноябрь 23; 1858 сент. 22.

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; 1847 ноябрь 12, 17, дек. 21; 1853 авг. 21, 23, 25; 1854 февр. 9, июнь 13, авг. 23, ноябрь 19; 1855 окт. 6; 1856 дек. 3; 1858 ноябрь 11.

М.: 1840 окт. 4; 1846 май 7, 17, 31, июнь 14, сент. 5; 1850 май 25, сент. 20, окт. 23, дек. 12, 29; 1851 янв. 22, май 29, дек. 30; 1860 май 15.

Демон. Драма в 5 д. А. Делакура и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Le diable). Пер. с франц. И. А. Нордстрема. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 окт. 15, 18, 26, ноябрь 16; 1855 февр. 2; 1856 янв. 13, ноябрь 8, 18; 1857 янв. 14, февр. 16, апр. 16, ноябрь 10; 1858 янв. 29, сент. 28, ноябрь 16; 1859 янв. 2, ноябрь 1, дек. 11; 1860 окт. 9; 1861 янв. 1, март 3, окт. 29.

М.: 1858 янв. 24, 27 (утро), март 31.

Демон, или Потерянный договор. Комедия в 4 д. с прологом и эпилогом Л.-Ф. Клервиля и Э. Дамарена (Satan, ou Le diable à Paris). Переделка с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 май 2, 4.

Демьянова уха, или Нечаянный сговор в Ямской слободе. Интермедия-водевиль П. Н. Арапова по басне И. А. Крылова. Рукопись МТ.

Пб.: 1823 ноябрь 15; 1849 ноябрь 21, 24, 25, 29.

М.: 1824 янв. 3; 1853 февр. 4, 6

Денщик. Историческая драма в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— «Сын отечества», 1852, № 1/2.

Пб.: 1851 дек. 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21; 1852 янв. 2, 3, 4, 8, 9, 12, 15, 19, 21, 24, 31, февр. 2, 5 (утро), 7 (утро), 10 (утро), апр. 6, 20, авг. 31, ноябрь 2, дек. 12; 1853 февр. 27; 1858 окт. 17, 20, 28, ноябрь 7, 30; 1859 янв. 18.

М.: 1852 янв. 15, 17, 23, 29, 31, февр. 2, 6, 9 (утро), апр. 9, май 2, авг. 18, ноябрь 25; 1858 май 9, 14, окт. 10.

День домашнего квартета. Водевиль в 1 д. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 ноябрь 11, 13, дек. 6, 16, 26; 1848 янв. 2, 11, 30, февр. 10, 16 (утро), 20 (утро), апр. 18, май 5, 10, июнь 21, авг. 22, ноябрь 2, дек. 26; 1849 февр. 8, апр. 25, ноябрь 10; 1850 янв. 2, 6, окт. 27.

День из жизни художника. Драма в 1 д. Ш. Лафона (Le chef-d'œuvre inconnu). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1847 дек. 12, 18; 1855 янв. 26; 1859 окт. 2, 6.

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.
М.: 1829 февр. 14; 1852 май 12.

Деньги. Трагедия в 5 д. П. П. Сухонина. Изд.— Спб., 1855.
Пб.: 1856 янв. 6, 10, 12, 17.

Деньги, мать, отец и невеста, или Откуда что берется. Комедия в 2 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Prosper et Vincent). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 янв. 20, 22, 23, 26, 27.

Деревенская простота. Комедия в 4 д. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1838 февр. 1; 1846 июнь 28; 1858 май 8, 20.
М.: 1843 февр. 13; 1846 июль 12; 1858 сент. 19, 23.

Деревенский поэт, или Любовь хитра на выдумки. Комедия в 3 д. Ф. Детуша (La fausse Agnès, ou Le poète samragnard). Вольный пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1823 дек. 13; 1849 май 20.

Детский доктор. Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (Le médecin des enfants). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Изд.— М., 1858.

Пб.: 1856 ноябрь 16, 19, 22; 1857 янв. 16.
М.: 1857 янв. 22, 24, 31, февр. 7, 11 (утро), 15 (утро), 16 (утро), 17, апр. 16, 24, июнь 7, июль 5, сент. 2, 11, окт. 8, дек. 3; 1858 янв. 6, апр. 14, 29, сент. 9, окт. 20, ноябрь 12, 27, дек. 22; 1859 янв. 1, февр. 19 (утро), май 14, сент. 4, 8, ноябрь 8, дек. 31; 1860 янв. 31, сент. 21; 1861 февр. 2, март 4 (утро), май 8, окт. 23.

Дилетант 5-го яруса. Шутка в 1 д. с куплетами М. А. Сомина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 май 12, 16, сент. 19; 1853 янв. 3, февр. 13, 27, май 26, июнь 12, дек. 29; 1854 февр. 12, 20 (утро), май 26, июль 16, ноябрь 4, 25; 1855 февр. 5, сент. 5, 21, ноябрь 4; 1856 янв. 4, 12, май 13, сент. 2, 24, окт. 7, ноябрь 13, дек. 3; 1857 янв. 15, февр. 4, май 20, июль 3, сент. 19, окт. 22, ноябрь 13, 17, дек. 20; 1858 янв. 17, март 31, апр. 20, май 30, сент. 7, ноябрь 6, дек. 4; 1859 янв. 22, авг. 18, ноябрь 25, дек. 4; 1860 февр. 11 (утро), апр. 13, сент. 28, окт. 14; 1861 янв. 24, июнь 26, окт. 31, ноябрь 17, дек. 18.
М.: 1852 ноябрь 5, 11, дек. 3.

Димитрий Донской. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.
Пб.: 1807 янв. 14; 1851 май 17 (сцены), 21 (сцены).
М.: 1807 дек. 6; 1847 апр. 11 (сцена), 1855 сент. 19, ноябрь 24 (1-е и 5-е д.).

Диоклетиан. Историческая драма в 5 д. в стихах М. Маркова. Рукопись ЛТБ под назв. «Диоклетиан Иовий, или Последнее гонение христиан».
Пб.: 1854 сент. 1, 3, 7, окт. 11, дек. 16.

Дипломат и наборщик, или С больной головы на здоровую. Комедия в 1 д. П. Р. Фурмана. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 2.
Пб.: 1846 дек. 9, 14, 18.

Дипломатия жены, или Рецепт для исправления мужей. Комедия-водевиль в 1 д. К. Бергон (La diplomatie du ménage). Переделка с франц. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1853 февр. 3, 5, 6, 9, 20, 28; 1856 сент. 25, окт. 12, 25, ноябрь 21, дек. 13;

1857 окт. 14; 1858 ноябрь 14; 1859 окт. 23, дек. 11; 1860 сент. 15; 1861 янв. 3, февр. 23.

М.: 1853 май 4, 13, 24, авг. 24.

Дитя тайны. Фарс-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Бьевиля (Э. Денуайе) (Phénomène, ou L'enfant du mystère). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 окт. 27, 29, ноябрь 5, 16, 24; 1852 янв. 6; 1853 февр. 16.

М.: 1852 ноябрь 14, 18, дек. 8.

Дмитревский, Яковлев и Мочалов — см. *Актёр Яковлев*.

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; 1849 авг. 24, 26.

Довольно! Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.

Пб.: 1849 май 20, 24, 25, 27, июнь 1, 6, 13, 27, июль 4, 13, сент. 21, окт. 16, 18, ноябрь 23, дек. 7, 22, 29; 1850 янв. 6, февр. 28 (утро), июль 5; 1851 янв. 28; 1853 окт. 26; 1854 янв. 11, апр. 26, май 27.

М.: 1849 ноябрь 23, дек. 8; 1850 февр. 21.

Дока на доку нашел. Комедия в 4 д. Э. Ожье и Ж. Сандо (Le gendre de monsieur Poirier). Переделка с франц. Н. А. Потехина. Изд. под назв. «Кто лучше?» — «Отечественные записки», 1860, № 12.

Пб.: 1860 дек. 7, 9, 14, 19, 26, 30; 1861 янв. 4, 13, февр. 1, 16, март 2 (утро), сент. 1, ноябрь 20.

М.: 1861 янв. 23, 26, 29, февр. 13, 19, май 3.

Докторское предписание, или Муж и налбник. Комедия-водевиль в 1 д. Ж. Премаре (L'ordonnance du médecin). Переделка с франц. А. Ф. Акимова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 июнь 26, 28.

М.: 1849 сент. 21, окт. 3, ноябрь 7.

Долг красен платежом. Комедия в 4 д. А. С. Кислова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 май 18, 22.

Долг платежом красен. Водевиль в 1 д. Ж. Шабо де Буэна и П.-Э. Кормона (L'hospitalité). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1859 сент. 28, 30.

М.: 1857 окт. 7, ноябрь 8; 1860 сент. 9, окт. 5; 1861 сент. 1.

Дом на Петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру. Водевиль 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; 1846 июнь 10, сент. 20; 1847 янв. 8, 24, июнь 19, окт. 3; 1848 июль 2; 1850 май 23; 1851 май 31, сент. 30; 1856 янв. 23, февр. 2, окт. 30.

М.: 1839 окт. 13; 1846 апр. 30; 1849 июль 31; 1850 янв. 20; 1859 сент. 21, окт. 1, 8.

Дом сумасшедших, или Странная свадьба. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Н. Верстовским комедии-водевила М.-А. Дезожье и А.-З. Валори «Le mariage extravagant». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1822 окт. 16; 1847 сент. 5, 8, 28, окт. 19; 1848 июнь 16.

М.: 1823 февр. 22; 1848 июнь 2, 11, июль 30, авг. 31, окт. 18, ноябрь 21; 1849 янв. 1, 14, 23, февр. 11, апр. 26, сент. 9; 1850 февр. 17.

Домашнее уложение. Комедия в 1 д. Е. П. Ростопчиной. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 3.

Пб.: 1852 янв. 23, 26, 28, 30, февр. 4 (утро), апр. 13.

М.: 1852 апр. 14, 20, май 23.

Домашняя история. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 10.

Пб.: 1850 окт. 23, 26, ноябрь 1, 5, 28, дек. 1; 1851 февр. 9, 18 (утро), июнь 11, окт. 19; 1853 ноябрь 6; 1854 июнь 1; 1856 апр. 25, июнь 25; 1858 ноябрь 9, дек. 26; 1860 окт. 16.

М.: 1851 сент. 16, 19.

Домашняя комедия маленьких людей. Комедия в 1 д., 2 карт. В. В. Самойлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 дек. 3, 5, 7.

Домашняя язва. Комедия в 4 д. Я. И. Дементьева. Изд.— «Сын отечества», 1851, № 1.

Пб.: 1849 май 20, 24, 25, 27, июнь 13, июль 18; 1854 апр. 20.

М.: 1849 сент. 21, 26.

Домовой. Комедия в 1 д. Переделка испанской комедии П. Кальдерона «Дама-невидимка» (*La dama duende*). Пер. с франц. в стихах Ознобишина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 апр. 24, 28.

Домовой, или Людские желания. Фантасмагория в 1 д., 2 отд. К. Д. Ефимовича [Яфимовича]. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 авг. 26, 28.

Домовой на Петербургской стороне. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. Вегина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 окт. 27, дек. 1, 2.

М.: 1848 май 17, 28.

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; 1849 дек. 2 (сцены), 5 (сцены), 6 (сцены); 1855 дек. 12, 14.

М.: 1830 янв. 3; 1847 апр. 18 (1е- и 5-е д.); 1859 ноябрь 27.

Дон Кихот Ламанхский, рыцарь печального образа, и Санхо-Панса. Комедия-водевиль в 2 д., 5 карт., взятая П. А. Каратыгиным из романа М. Сервантеса. Изд.— Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 3. Спб., 1880.

Пб.: 1847 ноябрь 18, 20, 21, 24, 25, 26, 28, дек. 2, 7, 16, 27; 1848 янв. 12, 18, 21 (утро), июнь 24, окт. 20, 29; 1849 май 6; 1852 окт. 17; 1853 сент. 21, 27, ноябрь 13, 29; 1854 февр. 18 (утро); 1855 февр. 6 (утро), ноябрь 11, дек. 6; 1856 янв. 8, февр. 12, окт. 21; 1858 сент. 28, дек. 30; 1859 дек. 3.

М.: 1847 ноябрь 19, 25, 27, 30; 1848 янв. 2, февр. 9; 1858 ноябрь 28, дек. 7; 1859 янв. 11.

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; 1860 янв. 8, 11.

М.: 1834 февр. 16; 1859 ноябрь 27.

Дочерняя любовь. Комедия-водевиль в 2 д. А.-Ф. Деннери и Клемана (Noémie). Пер. с франц. В. Д. Ленского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1854 дек. 20.

Дочка его благородия. Шутка-водевиль в 1 д. Мартынова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7.

Пб.: 1846 янв. 16, 21.

М.: 1846 сент. 4, 9, 17, 25, окт. 1, ноябрь 4, дек. 15; 1858 май 9.

Дочь адвоката, или Любовь отца и долг гражданина. Драма в 2 д. М. Ансело (Clémence, ou La fille de l'avocat). Переделка с франц. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 3.

Пб.: 1840 окт. 16; 1857 ноябрь 29, дек. 3, 26.

Дочь волшебного мира, или Ветошник миллионщик. Волшебнo-романтичeское 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; 1856 февр. 10, 13, 14, 16, 22 (утро), 25 (утро).

Дочь второго полка. Комедия с куплетами в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж.-А. Сен-Жоржа (La fille du régiment). Пер. с франц. Музыка Г. Доницетти. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 4.

Пб.: 1846 ноябрь 26, 28, 29, дек. 2, 4, 15, 20, 23, 27, 28, 30; 1847 янв. 22, 31, февр. 2 (утро), март 31, апр. 2, 29, май 9, 14, 18, 26, июнь 1, 15, 25, июль 28, авг. 18, 26, сент. 1, 6, 18, окт. 9, 12, 16, 26, 29, ноябрь 9, 30, дек. 7; 1848 янв. 28, февр. 17 (утро), 21 (утро), апр. 21, май 7, июнь 2, 18, июль 1, 26, сент. 21, 30, дек. 12; 1849 янв. 4, 7, 17, февр. 1, 7, 12 (утро), апр. 20, май 6, авг. 17, окт. 31, ноябрь 28, дек. 30; 1850 окт. 23, ноябрь 21, дек. 5; 1851 янв. 2, февр. 11, апр. 25, авг. 19, окт. 3, 19, ноябрь 21; 1852 янв. 1, февр. 8 (утро), май 30, авг. 24, окт. 31; 1853 март 1 (утро), май 8, сент. 4, дек. 1; 1854 окт. 14; 1855 окт. 20, дек. 30; 1858 окт. 23, 27; 1859 февр. 11 (1-е д.); 1860 янв. 3.

М.: 1847 окт. 10, 16, 28; 1851 авг. 20, 31, сент. 10, 27; 1852 апр. 10, сент. 19.

Дочь дворника, или Страсть к театру. Комедия-водевиль в 3 д. Пер. с франц. А. Ф. Акимова.

М.: 1848 май 7, июнь 3; 1849 янв. 6, февр. 12.

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; 2-е д. драмы: 1851 февр. 5, 7, 8, 10, 18 (утро), июль 5.
М.: 1844 апр. 12; 1847 окт. 2, ноябрь 16; 1850 февр. 23, март 2; 1851 янв. 3, 26, апр. 18 (2-е д.), 25 (2-е д.); 1853 окт. 11; 1857 май 5; 1861 февр. 12.

Дочь короля Рене. Драма в 1 д. Г. Гертца. Переделка с датского в стихах В. Р. Зотова. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 4.

Пб.: 1849 апр. 27, 29, май 2.

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); 1846 янв. 1, 10, 31, февр. 11, 17, апр. 28, июнь 9, сент. 4, 19, окт. 28, ноябрь 25, дек. 23; 1847 дек. 18, 27; 1848 янв. 16, 25, 29, май 7, июль 23, сент. 21, окт. 27; 1849 июль 11, 20, сент. 1, окт. 11, дек. 30; 1851 февр. 9, апр. 19, окт. 22, дек. 2, 20; 1852 янв. 13, 21, май 14, окт. 8; 1853 июль 16, ноябрь 1; 1854 июнь 1, июль 1; 1855 сент. 30, ноябрь 6; 1861 февр. 24, 27 (утро), март 5 (утро), июль 3, окт. 3.

М.: 1844 окт. 4; 1846 май 5, 21, июнь 6, 21; 1847 янв. 15, 20, июнь 26, сент. 30, ноябрь 20, дек. 28; 1848 февр. 21, май 26, сент. 5, дек. 12; 1849 июнь 15; 1850 февр. 8, 27, май 13, авг. 30, ноябрь 10; 1851 февр. 8, май 22, июль 1, 30, авг. 17, окт. 30, дек. 6; 1852 июль 4, авг. 17, ноябрь 20; 1853 янв. 3, 20, июнь 22, сент. 13, 30; 1854 янв. 10, 17, июнь 25; 1855 ноябрь 23, дек. 22; 1856 янв. 19, февр. 21 (утро), май 6, сент. 24, окт. 28; 1857 июль 3; 1858 май 14; 1859 май 11, дек. 21; 1860 май 17, дек. 26; 1861 янв. 29.

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.

М.: 1838 июль 15 (во 2-й раз); 1857 сент. 20, 24.

Других спасай, а сам хоть в петлю полезай. Шутка-водевиль в 1 д. А. Декурселя и Т. Баррьера (Un vilain monsieur). Переделка с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1849 ноябрь 9, 11.

Дружеская лотерея с угощением, или Необыкновенное происшествие в уездном городе. Фарс-водевиль в 2 отд. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

М.: 1845 авг. 20; 1846 янв. 4, февр. 17 (утро), июнь 17, июль 14, сент. 3, ноябрь 10; 1847 янв. 13, апр. 7, авг. 24; 1848 янв. 12, дек. 20; 1849 июль 24,

ноябрь 15; 1850 янв. 29, март 5 (утро); 1851 янв. 17, 26, апр. 22, июль 20; 1852 окт. 5, ноябрь 30; 1853 янв. 18; 1854 сент. 12; 1855 ноябрь 24; 1856 янв. 6, февр. 12, июнь 19, окт. 12; 1857 дек. 27.

Дуглас Черный. Драма в 5 д. Ивана Раянча [К. Д. Ефимовича (Яфимовича)]. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7.

Пб.: 1846 апр. 19, 22.

М.: 1846 апр. 24, 29, май 19.

Дурочка. Драма в 1 д. с пением Н. И. Филимонова и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 окт. 9, 12.

М.: 1851 февр. 6, 12.

Дуэль на жаворонках, или Ужасный яд. Водевиль в 1 д. Ксавье Септина (К. Бонифаса) и Ш. Варена (Le duel aux mauviettes). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— М., 1894.

М.: 1853 окт. 5, 9, 14, ноябрь 8.

Дядька в затруднительном положении. Комедия в 3 д. Дж. Жиро (L'ajo nell'imbarazzo). Пер. с итал. под ред. Н. В. Гоголя. Изд.— «Известия Нежинского историко-филологического института», 1882, т. 7.

М.: 1853 янв. 9, 13, 18, 22, февр. 10.

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; 1846 янв. 17, 24, февр. 10, 14 (утро), июль 19, 22, авг. 30, сент. 11, 17, 29, окт. 16, ноябрь 17, 27; 1847 янв. 2, 6, 13, 19, 28, март 30, май 13, июль 14, сент. 17, окт. 21, 30, дек. 15; 1848 янв. 16, февр. 1, июнь 24, июль 21; 1849 янв. 1, 10, февр. 11 (утро), апр. 21, авг. 23, сент. 7; 1850 февр. 1, авг. 18, окт. 19; 1851 февр. 4, май 18, окт. 21; 1853 янв. 11, 25, сент. 28; 1854 февр. 7, июнь 2; 1855 ноябрь 1, 15; 1856 ноябрь 1, дек. 5; 1857 окт. 22; 1858 дек. 26; 1859 авг. 21, окт. 28.

М.: 1845 авг. 20; 1846 янв. 7, апр. 18, май 2, 31, июнь 18, 21; 1847 июнь 5, 30, сент. 2; 1848 июнь 18, 28, авг. 26, окт. 8, 24, дек. 2; 1849 янв. 1, дек. 26; 1850 дек. 18; 1851 янв. 8; 1860 апр. 22.

Дядюшка на трех ногах, или Хотели солгать, а сказали правду. Комедия в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1853, № 12.

Пб.: 1853 окт. 23, 29, ноябрь 4, 24, дек. 8; 1854 февр. 19 (утро), май 5, июль 5; 1855 янв. 25.

М.: 1854 сент. 15, 24, окт. 5.

Дядюшка Федор Иванович Русаков. Комедия в 1 д. И. Карелина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 ноябрь 10, 12, 23, дек. 9, 30; 1853 февр. 6, 25 (утро).

М.: 1853 май 18, 21, авг. 18, окт. 1.

Дядюшка-хлопотун. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 февр. 10, 14.

Дядюшкин фрак и тетюшкин капот. Комедия в 2 д. с куплетами Н. Я. Яковлевского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 2. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 янв. 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, февр. 2, 3, 7, 9, 12, 14, 22, 23, март 1 (утро), 3, июль 14, сент. 11, 26, дек. 8; 1851 янв. 12, май 3, июнь 29, сент. 13, окт. 4, дек. 11; 1852 янв. 19, февр. 8, апр. 21, сент. 28, дек. 22; 1854 июнь 7; 1858 апр. 6, май 2.

М.: 1850 авг. 25, 28, сент. 11, окт. 23, ноябрь 20; 1851 янв. 24, февр. 17 (утро), июль 1, сент. 10, окт. 23, ноябрь 29; 1852 янв. 10, февр. 7, июнь 20, ноябрь 9, дек. 31; 1853 янв. 25, февр. 27 (утро), май 5, июнь 22, сент. 24, ноябрь 3, дек. 27; 1854 май 12, авг. 31; 1855 янв. 31 (утро), окт. 11; 1856

апр. 25, май 16, июль 12, ноябрь 25; 1857 февр. 5, сент. 5, ноябрь 24; 1858 февр. 2, июнь 3, сент. 9, ноябрь 2, дек. 29; 1859 февр. 21, июнь 2, сент. 23, окт. 22; 1860 февр. 9, сент. 15; 1861 февр. 27 (утро), май 16, сент. 20, ноябрь 8, дек. 11.

Дядюшкины затеи, или Женитьба на скорую руку — см. *Женитьба на скорую руку, или Дурной жених сватается* — хорошему дорожку прокладывает.

Дядя в хлопотах, или Кто на ком женат. Комедия-водевиль в 1 д. Н. В. Самойловой. Сюжет заимствован из старинной комедии. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 8.

Пб.: 1848 ноябрь 23, 25, 26, 29, 30, дек. 28; 1849 февр. 5, май 4, авг. 23; 1850 янв. 12, февр. 20, ноябрь 24; 1853 май 31.

М.: 1851 сент. 16, 19.

Дядя Мартын — носильщик. Драма в 3 д. П.-Э. Кормона и Э. Гранже (Les crochet du père Martin). Пер. с франц. Н. А. Потехина. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1861 май 19, 22, июнь 2, авг. 18, сент. 12, ноябрь 23.

Дядя напраот. Комедия-водевиль в 1 д. А. И. Писарева. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX в. М.—Л., 1964.

М.: 1827 янв. 7; 1848 ноябрь 4, 18, дек. 9.

Евгений Онегин. Драматическое представление в 3 д., 4 отд. в стихах. Переделка Г. В. Кугушевым романа А. С. Пушкина с сохранением его стихов. Изд.— К у г у ш е в Г. В. Драматические сочинения, т. 1. М., 1897.

Пб.: 1846 апр. 24, 26, 29, 30, май 2, 6, 8, 12, 16, 23; сцены: 1848 авг. 25, 27, сент. 9, 15; 1849 ноябрь 14, 23, дек. 2, 5, 31; 1850 янв. 12, февр. 1, май 26; 1851 июль 2, авг. 27, 30, ноябрь 23; 1852 дек. 1, 3, 4, 5; 1853 янв. 20; 1859 янв. 19, 21.

М.: 1846 сент. 4, 9, 17; 1851 апр. 18 (сцена), май 15 (сцена).

Еврей, или Слава и позор. Трагедия в 4 д. В. Сежура (Diègarías). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1845 май 18; 1846 ноябрь 28.

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; 1853 ноябрь 26, дек. 2; 1854 янв. 8, февр. 10, дек. 27; 1855 авг. 31; 1856 янв. 2; 1858 авг. 18, сент. 19, окт. 14; 1861 сент. 19.

М.: 1840 янв. 12; 1846 май 10, 13; 1860 окт. 10, 13, 18, дек. 4, 20; 1861 март 5, май 28, июнь 25, окт. 24, ноябрь 9, дек. 6.

Елена Глинская. Драматическое представление в 5 д. в стихах Н. А. Пелевого. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 2.

Пб.: 1842 февр. 12; 1847 янв. 27 (утро), 29 (утро), 31; 1850 ноябрь 30 (сцены); 1851 авг. 16, 26, ноябрь 27; 1852 июль 3; 1857 окт. 13, 24.

М.: 1842 май 22; 1846 авг. 27, сент. 20; 1854 май 7 (3-е и 4-е д.).

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; 1853 июнь 15; 1854 дек. 10; 1857 окт. 9, 14.

Елка. Драматическая быль в 2 д. Ф. Ф. Корфа. Содержание взято из повести его же сочинения. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 янв. 22, 24, 31, февр. 17 (утро).

Емелюшка-дурачок. Комедия-водевиль в 1 д. Г. В. Кугушева. Изд.— К у г у ш е в Г. В. Драматические сочинения, т. 2. М., 1897.

Пб.: 1847 сент. 19, 22, 23, 24, 25, 26, окт. 5, 27, ноябрь 23; 1848 янв. 3, май 10, июнь 21.

М.: 1848 июль 12, 30.

Ермак. Трагедия в 5 д. в стихах А. С. Хомякова. Изд.— М., 1832.

Пб.: 1829 авг. 27; сцены: 1847 июль 30, 31; 1848 авг. 25, 27; 1852 сент. 10, 17; 1853 ноябрь 18, 20.

М.: 1835 апр. 15; сцены: 1847 апр. 18, 23.

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; 1849 янв. 18, 19, 20, 30, февр. 11; 1851 окт. 8 (сцена 2-го д.), 12 (сцена 2-го д.); 1852 дек. 8, 10; 1856 окт. 26, 29, ноябрь 2, 14, 23, дек. 9, 30; 1857 февр. 14 (утро), сент. 8, дек. 8; 1858 янв. 3, май 4.

М.: 1845 сент. 10; 1846 янв. 1, февр. 14; 1847 янв. 19; 1848 сент. 19; 1849 май 15; 1850 дек. 31; 1858 дек. 8, 11, 21, 28; 1859 февр. 18; 1860 янв. 24.

Ермил Иванович Костров. Драма в 5 д., 6 карт. в стихах Н. В. Кукольника с включением подлинных стихов А. В. Суворова и Е. И. Кострова. Изд.— Сочинения Нестора Кукольника. Сочинения драматические, т. 3. Спб., 1852.

Пб.: 1853 янв. 2, 3, 7, 8, 9, 12, 13, 16, 23, февр. 10, 13, 24, 26 (утро), дек. 22, 31; 1855 ноябрь 2; 1857 янв. 29, февр. 13, окт. 16, дек. 30.

М.: 1853 февр. 12, 13, 16, 17, 26 (утро), июль 17.

Если женщина захочет! Комедия в 1 д. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 янв. 13, 16.

М.: 1857 дек. 9, 11.

Ехал, да не доехал. Водевиль в 1 д. Ашиля (А. Дартуа) и Жюля (Ж.-А. Сен-Жоржа) (*La prima donna*). Переделка с франц. И. А. Аничкова. Рукопись ЛТБ, МТ. Орывок изд.— Сто один куплет из разных пьес, иггранных на московской сцене. М., 1846.

М.: 1840 февр. 9; 1853 февр. 10, 25 (утро).

Еще комедия с дядюшкой, или Водевиль с племянником. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 2.

Пб.: 1846 дек. 9, 14, 18, 20, 28; 1847 янв. 3, 15, 24, март 30, апр. 23, май 18, июнь 19, окт. 3, ноябрь 9, дек. 18; 1848 февр. 4, июль 2; 1849 февр. 12, апр. 22, авг. 23, ноябрь 22; 1850 янв. 1, май 25, окт. 3; 1851 апр. 23, сент. 9; 1852 окт. 10; 1853 февр. 12; 1854 дек. 15; 1855 сент. 22; 1857 дек. 10, 26.

М.: 1847 июнь 5, 12, июль 7, сент. 5, 30, ноябрь 11, дек. 30; 1848 февр. 17, май 10; 1852 июль 18; 1861 авг. 16.

Еще купцы 3-й гильдии — см. *Купцы*.

Еще Марта, или Многое для воспоминания. Водевиль в 2 д. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 сент. 16.

Еще пуганица. Водевиль в 2 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из франц. комедии Л.-Б. Пикара, А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «*Les deux ménages*». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 май 19, 21, июнь 2, авг. 18.

Еще Роберт. Водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Ксавье Септина (К. Бонифаса) (*Encore un Robert*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1837 сент. 7; 1849 янв. 18; 1853 ноябрь 29; 1854 янв. 3, май 7, авг. 18, окт. 11; 1856 окт. 10.

М.: 1838 янв. 7; 1846 февр. 4; 1847 июль 21; 1848 июнь 28, июль 30, окт. 22; 1849 апр. 18, сент. 6; 1850 ноябрь 10, дек. 30; 1851 февр. 15.

Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших. Шутка-водевиль в 1 д. Н. Акселя. Сюжет заимствован с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1845 окт. 15; 1847 янв. 3.

Еще три сердца. Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова. Рукопись МТ.

М.: 1857 апр. 22.

Жакар, или Жакардов станок. Комедия в 2 д. Н. Фурнье (Jacquart, ou Le métier à la Jacquart). Пер. с франц. Н. П. Чернышева и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1858 янв. 13, 15.

Железная дорога между Петербургом и Москвой. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Новая редакция водевиля «Несколько лет вперед, или Железная дорога между С.-Петербургом и Москвою». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 ноябрь 12, 15, 16, 19, 28.
М.: 1851 ноябрь 28, дек. 4.

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. Отрывок изд.—Сто один куплет из разных пьес, играних на московской сцене. М., 1846.
Пб.: 1836 апр. 27; 1853 июль 29, авг. 16, сент. 25; 1857 апр. 21, 30.
М.: 1836 янв. 3; 1856 июнь 19, июль 9, 13, ноябрь 22.

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.
М.: 1839 окт. 13; 1850 сент. 5, 11.

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. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».
М.: 1839 дек. 15; 1856 ноябрь 9, 12.

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; 1852 сент. 2, 12, ноябрь 24, дек. 22; 1853 янв. 9, ноябрь 10; 1854 янв. 1; 1861 февр. 6, 10, 23, июнь 26, окт. 17.
М.: 1836 июль 17; 1848 апр. 23, июнь 13.

Жена или карты. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд. в кн.: Каратыгин П. А. Нечего делать. Григорьев П. И. Жена или карты. Спб., 1846.
Пб.: 1846 янв. 23, 28, 29, февр. 3, 8, 10, 14 (утро), 17, авг. 19, сент. 1, 6, 24, окт. 4, 15, ноябрь 3, 22, дек. 8; 1847 янв. 29, апр. 4, май 5, 13, июнь 19, июль 21, сент. 12, окт. 1, 24; 1848 янв. 7, 30, февр. 11, 19 (утро), 20 (утро), апр. 23, май 10, 23, 26, авг. 23, окт. 8, 27, дек. 30; 1849 янв. 10, февр. 8, апр. 15, май 16, июль 6, 20, авг. 16, сент. 2, дек. 1; 1850 янв. 2, окт. 27; 1851 февр. 1, 14, окт. 26, дек. 31; 1852 февр. 5, сент. 10; 1853 май 5, авг. 22, сент. 25, дек. 11; 1854 февр. 18, окт. 21; 1855 янв. 27, сент. 2, ноябрь 1; 1856 янв. 6, дек. 13; 1857 янв. 16; 1858 дек. 26; 1859 янв. 22; 1860 май 30; 1861 июль 17, сент. 24.
М.: 1846 май 14, 20, 24, июнь 7, 18, 30, ноябрь 19; 1848 май 3, июнь 4, 11, июль 26, сент. 6, окт. 10, 22, ноябрь 30, дек. 14; 1849 янв. 4, 25, апр. 26, сент. 6; 1850 февр. 3, март 1 (утро), сент. 20, дек. 26; 1851 янв. 10, февр. 15, апр. 16, май 3; 1852 янв. 3, июнь 5, ноябрь 21; 1853 янв. 13, апр. 30, май 25, июль 27, ноябрь 26; 1854 янв. 18; 1855 февр. 6, дек. 5; 1856 апр. 24, дек. 26; 1858 июль 8; 1859 июль 13.

Жена кавалериста, или Четверо против одного. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (L'oncle rival). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд.—Спб., 1836.
Пб.: 1836 сент. 16; 1846 сент. 11, 23; 1847 апр. 1; 1848 янв. 8; 1849 янв. 3, авг. 25, ноябрь 14; 1850 янв. 9, июль 24, авг. 21; 1852 июнь 9, 13; 1854 янв. 14, июнь 1, окт. 1, ноябрь 9; 1857 февр. 11, авг. 27; 1858 янв. 2, 17, сент. 26; 1859 ноябрь 16; 1860 сент. 19; 1861 янв. 19, ноябрь 15.
М.: 1836 ноябрь 17; 1846 янв. 17, апр. 30, июнь 7, 18, ноябрь 20; 1847 май 29,

июль 28, сент. 1; 1848 янв. 13, февр. 19 (утро), июль 9, авг. 26, окт. 29, дек. 6; 1849 май 9, ноябрь 7, дек. 9; 1850 окт. 18, ноябрь 29; 1851 янв. 30; 1852 янв. 4, май 11; 1856 дек. 28; 1859 авг. 21; 1860 май 27.

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; 1853 май 11, авг. 29; 1854 май 4; 1855 ноябрь 1, 24, дек. 20; 1856 ноябрь 8; 1857 янв. 17; 1858 сент. 18, окт. 22, ноябрь 25; 1859 ноябрь 5, 27; 1860 апр. 22, авг. 30; 1861 сент. 11.

М.: 1833 дек. 15; 1846 февр. 7; 1847 июнь 26; 1848 янв. 20, февр. 16 (утро); 1849 дек. 13; 1853 июнь 1; 1857 ноябрь 13; 1861 сент. 1, 10, ноябрь 2.

Жена модница. Водевиль в 2 д. П.-Э. Кормона и Ж. Маллиана (La femme au salon et le mari à l'atelier). Пер. с франц. С. П. Ушакова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 янв. 13, 16, 20.

М.: 1857 сент. 20, 24.

Жена ой! ой! А муж увы! Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 авг. 25, 27.

М.: 1841 ноябрь 28; 1854 сент. 6, 9.

Жена под замком, или Исправленный ревнивец. Водевиль в 1 д. В. Ширкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 янв. 22, 24, 31.

Женатые женихи. Комедия в 1 д. Ф. Пономарева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 сент. 10.

Женатые повесы, или Дядюшка ищет, а племянничек рыщет. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 6.

Пб.: 1847 май 16, 19, 21, 23, июнь 6, 16, 22, июль 4, 28, сент. 1, 17, окт. 21; 1848 янв. 16, июнь 21, июль 23; 1849 апр. 14, окт. 12, ноябрь 29, дек. 30; 1850 янв. 15, февр. 22, май 23, июнь 30; 1851 апр. 24, окт. 30, ноябрь 20; 1852 февр. 10 (утро), апр. 20, авг. 21, ноябрь 30, дек. 19; 1853 февр. 13, сент. 15, дек. 13; 1854 июнь 9; 1855 янв. 4, сент. 21, 30, дек. 8; 1856 июнь 27, июль 23, сент. 28, ноябрь 20, дек. 28; 1857 апр. 25, дек. 16; 1858 янв. 6; 1859 сент. 16, дек. 9; 1860 февр. 9 (утро); 1861 янв. 6, март 1 (утро), авг. 31, окт. 29.

М.: 1848 апр. 30, май 24, окт. 15; 1849 июль 26; 1861 сент. 15, 19, 27, окт. 17.

Женатый жених. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1851, № 1/2.

М.: 1850 дек. 30; 1851 янв. 17.

Женатый проказник, или Рискнул, да и закалялся. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Ш. Дюверье (Oscar, ou Le mari qui trompe sa femme). Пер. с франц. П. П. Беккера. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 24.

Пб.: 1842 ноябрь 2; 1853 июнь 2, авг. 18.

М.: 1843 авг. 16; 1847 июль 3; 1861 май 2, 12, июль 2, окт. 25.

Женидьба. Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1842 дек. 9; 1849 сент. 22, окт. 18; 1851 окт. 21; 1852 сент. 15; 1854 июнь 3, 16, авг. 16, сент. 16, ноябрь 7, дек. 27; 1855 янв. 26, окт. 14; 1856 янв. 2, февр. 16, июнь 13, июль 6, окт. 14, ноябрь 21; 1857 февр. 15, апр. 25, окт. 23; 1858 янв. 28, май 21, сент. 8; 1859 февр. 8, сент. 10, окт. 1, ноябрь 15, дек. 30; 1860 май 27, июнь 14, сент. 1, окт. 13.

М.: 1843 февр. 5; 1846 февр. 17 (утро), апр. 30, май 31, июль 14, сент. 10; 1847 янв. 2, февр. 1 (утро), июнь 5, июль 17, дек. 28; 1848 февр. 21, авг. 18, окт. 26, ноябрь 28; 1849 янв. 14, февр. 4, май 18, июнь 17, сент. 1,

дек. 1; 1850 янв. 10, февр. 2, 28, май 13, окт. 24, дек. 5; 1851 янв. 15, февр. 17 (утро), июнь 1, ноябрь 15, дек. 30; 1852 янв. 22, февр. 9, июнь 27, ноябрь 23, дек. 29; 1853 янв. 26, февр. 24, май 7, окт. 20; 1854 янв. 1, февр. 17, июнь 14, сент. 8, ноябрь 1; 1855 янв. 31 (утро), окт. 19, дек. 29; 1856 июль 11, авг. 22; 1857 февр. 8, 15, июль 3; 1858 февр. 2, июнь 20, окт. 7; 1859 янв. 13, февр. 8, апр. 21, авг. 17, окт. 22; 1860 апр. 13, июнь 24, авг. 17; 1861 янв. 4, май 28.

Женитьба на скорую руку, или Дурной жених сватается — хорошему дорогу прокладывает. (Предст. в Москве под назв. «Дядюшкины затеи, или Женитьба на скорую руку».) Комедия-водевиль в 1 д. А. Птрвча. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1846 дек. 3, 5, 6, 10.

М.: 1847 сент. 10, 15.

Женитьба по приказу. Комедия с куплетами в 1 д. О. Анисе-Буржуа (En pénitence). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1855 ноябрь 11, 16.

Жених. Водевиль в 1 д. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ. Пб.: 1852 янв. 23, 26, 28, 30.

Жених без фрака, или Вот каковы друзья. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевили (Э. Денуайе) (Mérovée, ou Brune et blonde). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1848 сент. 3, 6, 7, 8, 9, окт. 11; 1849 сент. 5.

М.: 1848 янв. 3, 30, дек. 29; 1849 янв. 3, 27, февр. 13, апр. 15, окт. 21, дек. 9; 1850 янв. 17, февр. 26, ноябрь 26; 1851 янв. 11, февр. 12 (утро); 1852 авг. 28, окт. 26; 1853 февр. 25.

Жених в закладе, а невеста в накладе, или По усам текло, а в рот не попало. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Содержание заимствовано из франц. повести. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 авг. 23, 25, 27, сент. 1.

М.: 1850 май 5, 10, 18.

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.

М.: 1855 сент. 23, 30, ноябрь 7.

Жених двух невест, или Невеста двух женихов. Комедия в 1 д. Переделка с нем. П. А. Каратыгина (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1829 дек. 16; 1850 сент. 24, 28, ноябрь 7.

Жених из долгового отделения. Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

Пб.: 1858 сент. 25, 29, окт. 2, 7, 10, 16, 21, ноябрь 5, 17; 1859 янв. 4, февр. 9, авг. 18, ноябрь 6, дек. 17; 1860 янв. 13, окт. 7, 18; 1861 янв. 10, июнь 26.

М.: 1859 апр. 30, май 4, окт. 12, 15, ноябрь 15; 1860 апр. 22, май 9, июль 18, сент. 26, дек. 14, 28; 1861 авг. 24.

Жених из Ножовой линии. Комедия в 5 д. А. М. Красовского. Изд.— «Отечественные записки», 1854. № 3.

Пб.: 1853 дек. 4, 8, 13, 17; 1854 янв. 1, май 11, окт. 12, дек. 26; 1855 янв. 18, окт. 2; 1856 янв. 1, февр. 12, май 13, июнь 27, окт. 21, дек. 2, 28; 1857 янв. 23, апр. 30, июль 15, сент. 4, ноябрь 24; 1858 янв. 30; 1859 дек. 27; 1860 авг. 17, 31, сент. 16; 1861 март 3, дек. 29.

М.: 1853 ноябрь 2, 5, 8, 10, 12, 29, дек. 31; 1854 февр. 2, 14, июнь 7, июль 12, сент. 26; 1855 янв. 6, февр. 2, окт. 23; 1856 янв. 6, июль 29, окт. 7, ноябрь 25; 1857 янв. 20, февр. 17 (утро), июнь 27, авг. 19, ноябрь 8; 1858 янв. 30 (утро), июнь 10, сент. 28; 1859 апр. 26; 1860 янв. 27, апр. 27, июль 1, дек. 19; 1861 июль 30.

Жених каких мало и невеста каких много. Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Narzeczony). Переделка с польского С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 июнь 25.

Жених на паре, или С чем подъехал, с тем и отъехал. Комедия в 2 отд. В. С. Пенькова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 сент. 27, 29, окт. 1, 4, ноябрь 16; 1851 янв. 28.

М.: 1852 май 12.

Жених нарасхват. Шуточный водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленским текста комической оперы Ш.-С. Фавара «Le coq du village». Изд.— М., 1837.

М.: 1837 янв. 29; 1846 янв. 18; 1847 янв. 16, авг. 17, сент. 9, ноябрь 23; 1849 май 15, дек. 4, 19, 29; 1852 февр. 5; 1853 янв. 27, ноябрь 26; 1856 май 15, 20, июнь 12, окт. 14; 1857 май 6; 1858 ноябрь 3, дек. 1.

Жених по газетам, или Еще дом на две улицы. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. Стрешнева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 ноябрь 18.

Жених по доверенности. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Ф. А. Конн. Изд.— М., 1833.

Пб.: 1834 окт. 3; 1849 июнь 10, 12, 24.

Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Водевиль в 1 д. Шильдкнехт. Музыка аранжирована К. Н. Лядовым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 февр. 3, 5, 9, 25.

М.: 1853 май 4, 10, июль 10, авг. 20.

Жених по протекции, или У страха глаза велики. Комедия-водевиль в 1 д. А. И. Булгакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 окт. 30, ноябрь 2.

Жених с лондонской выставки. Фарс à propos в 1 д. М. В-ва. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 авг. 27, 31.

М.: 1852 май 12.

Жених, чемодан и невеста. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 2.

Пб.: 1845 янв. 9; 1847 май 22, сент. 17; 1848 апр. 23, июль 16; 1852 июнь 9, дек. 16; 1856 июль 20, 27, авг. 17, сент. 2, 23, ноябрь 9; 1857 май 30, окт. 16; 1858 апр. 27; 1859 июнь 5, сент. 8.

Женихи, или Век живи и век учись. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

М.: 1808 янв. 16; 1848 янв. 26 (сцена); 1854 сент. 27, 30; 1861 сент. 15 (сцена), 19 (сцена).

Женихи, или Седина в бороду, а бес в ребро. Комедия в 1 д. Н. Е. Вильде. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 1, Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 окт. 15, 18, 24, 26, ноябрь 4, дек. 9; 1855 янв. 26, дек. 26; 1856 янв. 12, 26, июнь 25, июль 11, сент. 16, ноябрь 16, 20; 1857 февр. 3; 1858 май 13; 1859 февр. 9, июнь 5, окт. 1, дек. 9; 1860 февр. 9 (утро), окт. 5; 1861 янв. 4, март 1, окт. 3, ноябрь 29.

М.: 1855 ноябрь 11, 16, дек. 12; 1856 окт. 8, 11, дек. 5; 1858 окт. 3; 1861 февр. 8, авг. 21.

Женихи-милашки, или Любовь свое возьмет. Водевиль в 1 д. Д. Дудкина (Д. И. Озерова). Рукопись МТ.

М.: 1856 янв. 9, 12.

Женихи Фаншетты, или Трактирщик в хлопотах. Водевиль в 1 д. П. Дандре (Э.-М. Лабиша, О. Лефрана и М. Мишеля) и Ш. Матареля де Фиенна (Les grétendus de Gimblette). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 июль 9, 14, авг. 26; 1853 февр. 1.

Женишок хоть куда, или Комнатка от жильцов. Водевиль в 1 д. С. Руничя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 ноябрь 18, 20.

Женская дружба, или Молодые вдовушки. Комедия в 3 д. Э. Мазера (L'amitié des femmes). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 11.

Пб.: 1850 ноябрь 9, 14, 15, дек. 8.

М.: 1857 сент. 27, окт. 16.

Женский ум лучше всяких дум. Драматическая поговорка в 1 д. А. Мюссе (Un cargise). Пер. с франц. А. Н. Очкина. Изд.— «Библиотека для чтения». 1837. № 7/8.

Пб.: 1837 дек. 8; 1851 июль 19; 1852 июль 9; 1853 июль 27, авг. 25; 1857 окт. 7, 14; 1861 окт. 16.

М.: 1838 апр. 27; 1848 сент. 28, ноябрь 16, дек. 21; 1849 янв. 3, апр. 11, июнь 21, сент. 26; 1850 янв. 31, сент. 28, дек. 27; 1853 янв. 23; 1854 окт. 22, 24; 1856 окт. 12; 1857 янв. 27.

Женский эгоизм, или Не шути огнем — обожжешься. Водевиль в 1 д. И.-Н.-Ж. Оже (Un moyen dangeereux). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд. в кн.: Аксель Н. Дядюшка-болтушка. Каратыгин П. Женский эгоизм. Спб., 1846.

Пб.: 1845 ноябрь 15; 1846 фев. 14.

Женщина-кошка, или Странное превращение. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Бушара (La chatte metamorphosée en femme). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 ноябрь 16; 1855 окт. 26, 28, 31.

Женщина-лунатик. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Переделка комедии-водевиля в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня «La somnambule». Рукопись ЛТБ.

М.: 1821 окт. 10; 1847 ноябрь 3; 1852 апр. 11, сент. 2.

Женщина-писательница — см. *Писательница*.

Женщины-арестанты. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 янв. 18, 27.

М.: 1860 окт. 3.

Женщины-гвардейцы. Шутка-водевиль в 1 д. П.-Э. Кормона, Э. Гранже и А. Делакюра (Les gardes du roi de Siam). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1872.

Пб.: 1859 янв. 7, 9, 13, 23, фев. 15, 21.

М.: 1859 апр. 27, 29.

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; 1851 сент. 12, 20, 23; 1852 фев. 9 (утро), май 27, ноябрь 21, дек. 30; 1853 янв. 20, фев. 28, июнь 3, ноябрь 8; 1861 май 19, 22.

М.: 1843 май 10; 1846 июнь 7, 24, сент. 5.

Жермен. Драма в 5 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и Э. Кремье (Germaine). Пер. с франц. Решетникова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 ноябрь 17, дек. 16, 19; 1859 фев. 9.

Жертва за жертву. Драма в 3 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 1. М., 1873.

Пб.: 1861 окт. 6, 9, 11, 13, 18, 23, ноябрь 8, 13, дек. 13.

Жертва мщениа. Драма в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Бьевилия (Э. Денуайе) (Juliette). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1856, № 6. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1847 май 16, 19, 21, 23, авг. 19.

М.: 1846 ноябрь 15, 22, дек. 2; 1847 дек. 2; 1848 ноябрь 25; 1858 окт. 13; 1861 сент. 20, 24, окт. 16, ноябрь 8.

Жерва отчизне. Драматический эпизод из современной жизни в 1 д. в стихах и прозе Рончевского и Владимирова. Изд.— Спб., 1854.
Пб.: 1855 ноябрь 7, 10.

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; 1852 ноябрь 17, 19.

Живчик. Водевиль в 1 д. О. Леффрана, Э.-М. Лабиша и А. Монжуа (Piscollet). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Изд.— Сцена. Драматический сборник. Вып. 7. М., 1896.

Пб.: 1853 ноябрь 11, 16, 19, 26, дек. 15; 1854 февр. 5, май 27, авг. 19, дек. 31; 1855 дек. 19; 1856 июнь 25; 1859 окт. 18.

М.: 1853 ноябрь 2, 10, 29, дек. 8, 18, 31; 1854 февр. 9, ноябрь 29; 1855 янв. 11, сент. 9; 1856 февр. 17; 1859 май 3, авг. 27, сент. 20, дек. 8; 1860 февр. 7; 1861 авг. 17, сент. 1, 17, ноябрь 20, дек. 29.

Живые картины, или Наше дурно, чужое хорошо. Драматическая пословица-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1821 дек. 14; 1857 ноябрь 22, 26.

Жид за печатью. Шутка в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского), заимствованная с польского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 февр. 3, 5, 6, 9, 19, 23; 1857 янв. 9.

М.: 1853 май 4, 13, 24.

Жид Шева. Драма в 5 д. Р. Камберленда (The Jew). Пер. с англ. А. А. Краевского.

М.: 1846 янв. 30, февр. 5.

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; 1846 ноябрь 1, 8; 1853 окт. 20; 1854 янв. 8.

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; 1847 май 2, 4.

М.: 1835 янв. 18; 5-е д.: 1846 янв. 23, 28.

Жилец и жилица в одной квартире. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и А. Леффрана (Frissette). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 ноябрь 17, 19.

М.: 1853 май 18, 21, окт. 18.

Жилец с громбоном. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Un monsieur qui ne veut pas s'en aller). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1861.

Пб.: 1855 сент. 6, 8, 18, 27, дек. 16; 1856 янв. 13, июнь 20, сент. 27, дек. 5.

М.: 1855 окт. 7, 21.

Житейская школа. Комедия в 4 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1849.

Пб.: 1850 окт. 2, 5, 6, 10, 11, 13, 20, 25, 31, ноябрь 3, 6, 10, 13, дек. 4, 20; 1851 янв. 4, 16, 23, февр. 12 (утро), 14 (утро), июнь 8, сент. 4, окт. 1, ноябрь 5; 1852 февр. 6, апр. 7, 24, 29 (сцена), сент. 9; 1853 февр. 26, май 15; 1856 авг. 22, окт. 9.

М.: 1851 апр. 24, 26, май 2, 6; сцены: сент. 21, 24; 1853 май 15, 19.

Житейская школа. Часть вторая. Комедия в 4 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— Сборник литературных статей, посвященных... памяти А. Ф. Смирдина, т. 5. Спб., 1859.

Пб.: 1854 ноябрь 22, 24, 25, 26, 29, дек. 2, 7, 13; 1855 янв. 4, февр. 6; 1856 янв. 22, февр. 23, июнь 18.

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; 1848 дек. 10, 13, 14, 15; 1850 сент. 8, 10, окт. 19, ноябрь 16.

Жорж Данден. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (George Dandin, ou Le mari confondu). Пер. с франц. П. П. Барсова.

М.: 1851 янв. 18, 28, 30, февр. 9.

Жорж де Лагард, или Двойник. Драма в 5 д., 6 карт. Т. Баррьера и А. Декока (La maison du pont Notre-Dame). Переделка с франц. С. П. Ушакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 февр. 13.

Жорж Тревор, защитник бедных. Драма в 5 д. П. Мериса (L'avocat des pauvres). Пер. с франц. В. А. Д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 янв. 9, 17, февр. 12, март 4 (утро).

Жоржетта. Комедия-водевиль в 1 д. (Georgette). Пер. с франц. П. И. Григорьева.

М.: 1851 сент. 12, 17, окт. 7.

Жребий на жизнь и смерть. Драма-водевиль в 3 д. бр. И. и Т. Коньяр (La courte paille). Пер. с франц.

М.: 1850 окт. 12, 17; 1851 янв. 16; 1852 янв. 7.

Жутков и К^о. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Сюжет заимствован из франц. комедии. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 апр. 29, май 4.

М.: 1851 ноябрь 23, 27, 30; 1852 янв. 1, февр. 1, июль 7.

За богом молитва, за царем служба не пропадает. Драматическое представление с танцами в 3 д., 5 карт. Н. Е. Дельфина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 дек. 29; 1852 янв. 15.

За веру, царя и отечество. Народное драматическое представление в прозе и стихах в 3 карт. с русскими национальными песнями, плясками и военными куплетами П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1854.

Пб.: 1854 июнь 27, 29, июль 2, 4, 9, 16, 21, 26, 30, авг. 16, 24, 30, сент. 10, 28, окт. 25.

М.: 1854 сент. 20, 22, 23, окт. 3, ноябрь 24; 1855 авг. 30.

За золотом! в Калифорнию! или Ярославцы в Бремене. Шутка-водевиль в 1 д. А. Толлера и П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 июнь 9, 14, 18, окт. 4, 8, 24, ноябрь 23.

М.: 1850 окт. 4, 10, 16; 1851 апр. 19, май 13, сент. 27.

За короля. Драма в 4 д. с эпилогом по роману «Оллен Камерон». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 окт. 2.

Забитый. Драма в 4 д. Н. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 сент. 27, 29, окт. 2, 4, 19.

Заблуждение, или Свой своему поневоле друг. Комедия в 2 д. С. Брянцева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 окт. 17, 19.

Заблуждение молодости. Комедия в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ш. Варена и Л. Дюмустье (Les erreurs du bel âge). Переделка с франц. А. Николаева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 сент. 15, 19.

Завтрак у предводителя, или Полюбовный дележ. Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд. под назв. «Завтрак у предводителя».— «Современник», 1856, № 8.

Пб.: 1849 дек. 9, 12, 14, 16, 19; 1850 янв. 4, 12, февр. 2, ноябрь 12, дек. 17; 1851 июнь 18; 1855 окт. 26, 28, ноябрь 21; 1856 янв. 20, окт. 14, ноябрь 16, 19, дек. 16; 1857 февр. 17 (утро); 1858 февр. 2, июль 7; 1860 окт. 2, 10, 18.
М.: 1849 ноябрь 23, 28; 1850 янв. 1; 1857 янв. 7, 10, 16, февр. 4; 1859 апр. 30, май 4, 13, июль 3, авг. 20; 1860 сент. 7; 1861 май 9, 21, июнь 21.

Заговорило ретивое, или Урок бедовой девушке. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— «Библиотека для чтения», 1851, № 1/2.
Пб.: 1851 янв. 8, 10, 12, 19, февр. 2, 13, май 18, 29, окт. 3; 1856 февр. 26, июль 23; 1861 дек. 1, 4, 15.

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; 1846 май 23, 31, июль 5, сент. 12; 1849 окт. 21, 23; 1851 апр. 23, 27, май 4; 1852 май 27, авг. 31, окт. 17; 1853 янв. 18, май 3; 1854 февр. 5, апр. 18; 1855 янв. 2, окт. 3, дек. 29; 1856 июнь 22, июль 25; 1857 май 20, окт. 4; 1858 сент. 26; 1859 ноябрь 1; 1860 май 19; 1861 янв. 22.
М.: 1834 май 11; 1849 авг. 19; 1850 окт. 11; 1852 авг. 24, сент. 19; 1859 май 19, дек. 2, июнь 22, авг. 16, сент. 6, окт. 9, дек. 3, 30; 1860 февр. 10, май 13, авг. 25, сент. 20; 1861 март 3, май 22, сент. 12, окт. 19, ноябрь 26.

Заемный муж, или Затеяница вдова. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Сюжет заимствован из комедии Э. Милона «Le mari prêté». Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.— М., 1872.

Пб.: 1838 дек. 21; 1848 сент. 23.
М.: 1839 апр. 14; 1851 окт. 1, 8, 19, 31, ноябрь 12; 1852 февр. 10, апр. 29, май 22; 1853 февр. 11.

Заколдованная яичница, 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; 1850 окт. 26, ноябрь 1, 12, дек. 15; 1851 февр. 1; 1861 окт. 25, 30.
М.: 1843 сент. 24; 1855 янв. 30 (утро), февр. 2. 3.

Заколдованные медведи, или Солдатский фокус в роде профессора Германа. Русский фарс с куплетами Г. М. Максимова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 окт. 2, 5.

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; 1846 сент. 12, окт. 2, дек. 16; 1847 дек. 31; 1848 авг. 17, ноябрь 21, дек. 22; 1849 окт. 23, дек. 13; 1850 янв. 2, февр. 15, май 15; 1855 окт. 10, 12, ноябрь 6; 1856 янв. 8.
М.: 1838 апр. 15; 1847 апр. 28, май 9; 1848 окт. 13.

Заколдованный жених, или Семьдесят пятая попытка. Комедия в 1 д. Л. Батю (Les quatre coins). Пер. с франц. В. А. Черткова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1855 окт. 3, 18.

Заколдованный принц, или Переселение душ. Комедия-водевиль в 3 д. И. Плётца (Der verwunschene Prinz). Переделка буквального перевода с нем. Н. И. Куликова. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1845 окт. 11; 1846 янв. 3, 6, 17, февр. 8, 10, 13, 14 (утро), 15, 17, апр. 14, май 9, июнь 10, авг. 16, сент. 6, 24, окт. 15, 27, дек. 8, 31; 1847 янв. 30, апр. 23, май 20, июнь 30, июль 21, сент. 6, 12, дек. 31; 1848 янв. 28, февр. 13, 22 (утро), май 5, 19, июль 30, окт. 1; 1849 май 9, 26, июль 8, дек. 19, 31; 1850 февр. 12, май 16, июнь 23, окт. 3, дек. 27; 1851 ноябрь 23; 1852 июль 23; 1854 февр. 21 (утро), май 24, окт. 13, ноябрь 7; 1855 янв. 23, сент. 9; 1856 янв. 4, февр. 20, сент. 4, ноябрь 5, дек. 17; 1857 июнь 17, сент. 1, дек. 6; 1858 дек. 9; 1859 июнь 8, авг. 31; 1860 май 15, июль 18; 1861 июль 24, сент. 12, ноябрь 5.

М.: 1846 янв. 16, 21, 31 февр. 15 (утро), апр. 18, 28, июнь 11, 27, сент. 24,

окт. 4; 1847 янв. 10, июль 24, сент. 1; 1848 янв. 12, февр. 15, май 3, июнь 4, 25, авг. 27, окт. 25, дек. 19; 1849 май 25, июль 18, сент. 1, 12, дек. 5; 1850 ноябрь 10, дек. 4; 1851 окт. 26; 1852 февр. 4, июль 18; 1853 июль 27, ноябрь 15; 1854 июль 20, ноябрь 4; 1855 дек. 4; 1856 окт. 30; 1857 июнь 25, сент. 18; 1858 май 26, сент. 24, дек. 3; 1859 янв. 14, май 8; 1860 июнь 17, июль 29, авг. 28, окт. 5; 1861 май 15, 28, сент. 5, ноябрь 21.

Закулисная комедия, или Конец в начале, а начало в конце. Комедия в 1 д. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1856 ноябрь 7, 9, 13, 15.

Зало для стрижки волос, или Salon pour la coupe des cheveux. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 1. Спб.— М., 1871.

Пб.: 1848 февр. 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 22, апр. 18, май 2, 12, 14, 18, 28, июнь 13, 27, авг. 26; 1849 февр. 10, 13, апр. 10, 22, ноябрь 10; 1850 янв. 3, 22, окт. 9; 1853 ноябрь 30, дек. 8.

М.: 1848 сент. 12, 25, окт. 23, дек. 2, 22; 1849 июнь 17, ноябрь 30; 1850 янв. 6, март 5 (утро), дек. 5.

Замок Кавальканги. Драма в 5 д. Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 сент. 16, 19, 23, окт. 20; 1858 ноябрь 19.

Замок Плесси-Легур, или Смерть Людовика XI. Трагедия в 4 д. Переделка с франц. в стихах В. А. Каратыгиным трагедии в 5 д. К. Делавиня «Louis XI». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 янв. 29, февр. 1, 6, 12, май 15, ноябрь 8; 1852 окт. 28.

Замужество Викторины — см. *Свадьба Викторины*.

Замужняя невеста. Комедия в 3 д. Ю. Коженевского (Panna mężatka). Пер. с польского Ф. А. Кони и М. Бобровского. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 11.

Пб.: 1853 февр. 18, 23 (утро), 24 (утро), 25 (утро).

Западня, или Хотел поймать, да сам попался! Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева.
М.: 1852 ноябрь 10, 13, дек. 4, 19.

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; 1846 апр. 21; 1856 окт. 5, 8.

М.: 1844 ноябрь 22; 1846 февр. 8, ноябрь 28; 1847 июнь 23; 1848 янв. 20, апр. 23, ноябрь 8, 28, дек. 12; 1849 февр. 13, июль 8, ноябрь 3; 1850 янв. 3, сент. 26; 1851 февр. 5, окт. 23, дек. 4; 1853 янв. 25; 1857 май 24, 31, июнь 14, сент. 3, 18, окт. 17, дек. 30; 1858 сент. 22, окт. 30; 1859 янв. 9, май 18; 1860 февр. 4; 1861 сент. 18.

Записная книжка. Комедия в 1 д. А. Мюрже (Le serment d'Horace). Пер. с франц. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 сент. 18, 20, 22, 26, ноябрь 13.

Запрещенный плод, или Поцелуй и наследство. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Le fruit défendu). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 апр. 27, 29, май 2.

М.: 1853 окт. 5, 9.

Запутанное дело, или С больной головы на здоровую. Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро и А. Делакура (Un service à Blanchard). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1859.

Пб.: 1854 ноябрь 3, 5, 8, 18, дек. 15; 1855 янв. 10, февр. 1 (утро), окт. 25; 1856 февр. 25 (утро), июль 6; 1857 янв. 10, апр. 21, сент. 11, дек. 5; 1858 янв. 23, сент. 29; 1859 февр. 9, сент. 25, ноябрь 29; 1860 февр. 12 (утро), апр. 18, сент. 4, окт. 11; 1861 дек. 18.

М.: 1855 янв. 17, 20, окт. 31, дек. 27; 1856 апр. 29; 1861 дек. 1, 5, 7, 12, 14, 20, 26.

Заслуженный воин. Водевиль в 1 д.
Пб.: 1846 июль 19.

Затруднительное положение. Водевиль в 1 д. Е. П. Урусова. Сюжет заимствован из франц. водевиля Э. Гранже, А. Декурселя и Т. Баррьера «La tête de Martin». Рукопись ЛТБ.
М.: 1858 май 5, 15, июнь 13.

Зачем иные люди женятся. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1853 ноябрь 30, дек. 2, 4, 11, 21; 1854 янв. 13, май 17, июнь 14, 23, авг. 27, сент. 27, ноябрь 2, дек. 19; 1855 февр. 2; 1856 окт. 25, ноябрь 19; 1858 июль 30; 1860 дек. 16; 1861 янв. 1.
М.: 1854 май 17, июнь 7, авг. 19; 1859 май 12, 15; 1861 май 11, 29.

Збигеньщик — см. Сбигеньщик.

Зеленая шаль. Комедия в 1 д. А. Дюма и Э. Нью (Le cachemire vert). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1850 окт. 16, 19, 24; 1851 авг. 30.
М.: 1858 апр. 11, 16.

Зеркало, или Дамский тайный советник. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд. под назв. «Дамский тайный советник». Спб., 1838.
М.: 1837 дек. 29; 1846 сент. 11, 16.

Злополучный красавец, или Маскарад вдвоем — см. Маскарад вдвоем, или Злополучный красавец.

Знатность и нищета. Комедия в 5 д., 7 карт. О. Фейе (Le roman d'un jeune homme pauvre). Пер. с франц. Р. Р. Рукопись ЛТБ.
М.: 1859 май 5, 7, 11.

Золотая рыбка. Водевиль в 1 д. Н. Акселя и Т. В-ва. Рукопись ЛТБ под назв. «Золотая рыбка, или Свеаборгская кокетка».
Пб.: 1848 апр. 28.

Золотая свадьба. Комедия с куплетами в 1 д. (Les cinquante ans). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1860 янв. 8.

Золотопромышленники. Комедия в 2 д. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1856 янв. 9, 11, 15.

Золотые ручки. Комедия в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве (Les doigts de fée). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1861 ноябрь 10, 13, 15, дек. 4, 28.

Зонтик, или Приключение на станции железной дороги. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (Quand on attend sa... bourse). Переделка с франц. А. А. Обера. Рукопись ЛТБ.
М.: 1854 апр. 30, май 5.

Зоя, или Любовник напракат — см. Любовник напракат.

Зубная боль. Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1847 июль 30, 31.

Зять любит взять, а тесть любит честь. Комедия в 4 д. Э. Ожье и Ж. Сандо (Le gendre de monsieur Poigier). Переделка с франц. Н. Сазикова. Рукопись ЛТБ, МТ. Рукопись ЛТБ под назв. «Граф Блесткин, или Зять любить взять, а тесть любит честь».
Пб.: 1855 ноябрь 7, 10.
М.: 1855 ноябрь 4, 9, 27, дек. 6.

Зять с шпинатом и салатом. Быль не быль, а так кое-что с куплетами. Водевиль в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Л. Куайяка (*Un gendre aux épinards*). Переделка с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Изд.— М., 1861. М.: 1854 апр. 26, 28, май 9; 1861 окт. 27.

Зятюшка. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренса (П.-Э. Шапелля) (*Mon gendre!*). Пер. с франц. Д. Т. Лепского. Изд.— Драматический альбом для любителей театра. М., 1843, кн. 1.

Пб.: 1841 янв. 23; 1849 июль 17; 1851 май 25; 1856 май 14, 16, 18, июнь 13, июль 13, окт. 18.

М.: 1840 дек. 13; 1846 янв. 28; 1847 авг. 18; 1856 ноябрь 9, 12, 27, дек. 3; 1857 авг. 23; 1858 янв. 3, май 16; 1859 янв. 25, май 25, июль 17, ноябрь 8; 1860 апр. 25, май 13; 1861 янв. 6, февр. 7, июнь 5, сент. 29, окт. 27.

И дружба и любовь. Разговор для сцены А. А. Тальцовой (А. А. Зубовой). Изд.— «Библиотека для чтения», 1852, № 1/2.

Пб.: 1852 янв. 23, 26, 28, 30, февр. 4 (утро); 1858 июнь 13, июль 7; 1859 май 17, 19; 1860 февр. 3, 12 (утро); 1861 янв. 31, март 3.

М.: 1852 май 5, 16, 29.

И место и невеста. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша, Э. Лемуана-Моро и М-ме Реаль (*Le clou aux maris*). Переделка с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1859 дек. 2, 7, 18.

М.: 1859 окт. 12, 15, 25, ноябрь 17, дек. 10; 1860 янв. 24, сент. 15, окт. 4; 1861 февр. 24.

И рад бы поверить. Комедия в 2 д. Переделка с франц. П. П. Барсова. Рукопись МТ.

М.: 1858 янв. 13, 15.

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; 1856 ноябрь 25, 30, дек. 27; 1857 сент. 17.

М.: 1841 янв. 31; 1854 авг. 23, 26.

Иван Рябов, рыбак архангелогородский. Историческая быль в 2 карт. Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1839, № 1/2.

М.: 1839 дек. 1; 1858 апр. 21.

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; 1846 окт. 3, 7, 8, 9, 14.

Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие. Водевиль в 1 д. А. А. Шаховского с хорами и танцами. Переделка с франц. водевиля Э. Скриба и А. Дюпена «*Le fou de Régippe*». Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— Драматический альманах для любителей и любительниц театра на 1828 год. Спб., 1828.

М.: 1820 окт. 20; 1847 авг. 19, сент. 11.

Иголкин, купец Новгородский. Историческая быль в 2 отд. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 11.

Пб.: 1838 дек. 14; 1846 авг. 22, ноябрь 17; 1847 июнь 25, июль 31, дек. 4; 1848 ноябрь 20; 1850 июнь 25; 1851 июль 1, дек. 6; 1852 февр. 8 (утро); 1853 март 8, июль 29, окт. 29; 1855 февр. 4 (утро), дек. 18; 1856 авг. 27, дек. 6; 1857 сент. 1; 1858 дек. 7; 1859 февр. 19, авг. 30; 1860 янв. 6, авг. 26; 1861 янв. 15, дек. 15.

М.: 1839 янв. 20; 1-е д.: 1846 февр. 3, ноябрь 20; 1847 янв. 2; 1849 апр. 17, авг. 22; 1850 май 25, ноябрь 20; 1851 июль 1, дек. 5; 1853 ноябрь 20; 1856 апр. 23, июль 22; 1857 июль 22; 1858 июль 22.

Игра случая, или Где не чаетя, там и случаетя. Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова. Рукопись МТ.

М.: 1857 май 3, 9, авг. 28; 1859 авг. 25, окт. 25; 1860 окт. 5.

Игра счастья. Комедия в 1 д. А. Дюрантена и Ж. де Риё (Un tour de roulette). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 май 5, 7.

М.: 1850 май 15, 22, июль 30, сент. 18, дек. 30; 1851 февр. 2, сент. 23, дек. 28.

Игроки. Комические сцены в 1 д. Н. В. Гоголя. Изд.—Сочинения Николая Гоголя. т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1843 апр. 26; 1858 дек. 15, 17; 1859 янв. 16, ноябрь 6; 1860 янв. 1, 22, авг. 30.

М.: 1843 февр. 5; 1846 апр. 25, июль 28, ноябрь 29; 1847 февр. 2, авг. 21, сент. 9; 1848 янв. 9, сент. 23, ноябрь 4, дек. 7; 1849 апр. 11; 1850 янв. 1, март 3 (утро); 1851 янв. 11, февр. 7, июль 30, дек. 4, 30; 1852 янв. 22, июнь 27, дек. 2, 29; 1853 янв. 26, окт. 20; 1854 янв. 1, июнь 14, сент. 8, ноябрь 1; 1855 дек. 29; 1856 окт. 9; 1858 июнь 27; 1859 сент. 4.

Идеал, или Женитьба без любви. Комедия в 2 д. Н. Я. Яковлевского. Изд.—«Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кп. 1.

Пб.: 1851 янв. 15, 17, 30.

Идеалы. Комедия в 1 д. Б. М. Маркевича.

М.: 1852 окт. 8, 16; 1853 февр. 5.

Идиот, или Гейльбергское подземелье. Драма в 5 д. Л.-М. Фонтана и П.-Д. Дюпети (Le pauvre idiot, ou Le souterrain d'Heilberg). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Литогр. изд.—М., 1897.

Пб.: 1859 ноябрь 9, 11, 17, 27, дек. 3, 20.

М.: 1853 май 22, 31.

Избыток счастья. Водевиль в 2 д., 2 карт. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 янв. 9, 14.

Извозчик. Комедия в 2 отд., 7 карт. Ж. Бушарди (Jean le cochet). Пер. с франц. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 окт. 25, 30, ноябрь 2, 7, 27.

М.: 1860 дек. 7, 9, 13; 1861 янв. 9, 12, 16, февр. 23, март 5 (утро), май 14, авг. 20.

Илья-богатырь. Волшебная опера в 4 д. Текст И. А. Крылова. Музыка К. А. Кавоса. Изд.—Спб., 1807.

М.: 1823 июль 26; 1846 февр. 3, 17 (утро), сент. 15.

Именины благодетельного помещика, или Неожиданная свадьба в селе Сверчкове. Интермедия-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1832 апр. 24; 1846 июнь 14, 24, авг. 23; 1852 дек. 9; 1853 янв. 6.

М.: 1834 ноябрь 30; 1846 янв. 27; 1847 янв. 20, июль 24, авг. 28; 1850 авг. 27, окт. 15, ноябрь 20; 1851 янв. 29, май 2, сент. 28, ноябрь 21; 1852 янв. 24, февр. 10 (утро), июль 18, ноябрь 4, дек. 29; 1854 янв. 19; 1855 дек. 11; 1856 янв. 1, 29; 1859 авг. 23.

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; 1846 янв. 1, февр. 4, 9, сент. 11, окт. 1; 1847 янв. 1; 1850 июль 6, 24.

М.: 1846 май 14, 20, 24, июнь 14; 1847 июль 31.

Именины секретаря. Московская картина в 1 д. Н. С. Соколова, служащая продолжением московской картины «Приезд жениха». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 дек. 27.

М.: 1839 окт. 27; 1846 июль 26, сент. 29.

Импровизатор. Драма в 2 д. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.—«Библиотека для чтения», 1844, № 11/12.

М.: 1844 дек. 8; 1846 ноябрь 21; 1847 янв. 24.

Интересная афиша, или Автоматы со всемирной выставки. Фарс-интермедия в 1 д. Н. А. Ермолова.

М.: 1851 окт. 3, 9.

Интересный вдовец, или Ночное свидание с иллюминацией. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Рукопись, ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 янв. 8, 10, 12, 19, 30.

М.: 1854 сент. 20, 22, окт. 10.

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; 1846 май 17; 1848 май 17; 1849 июнь 3; 1857 ноябрь 8, 11.

Иоанн-Антон Лейзевиц. Драматическое представление в 6 д. с прологом Н. В. Кукольника. Извлечение для сцены из драматической фантазии того же названия. Изд.— Сто русских литераторов, т. 1. Спб., 1839.

Пб.: 1853 ноябрь 30, дек. 2.

Иоанн, герцог Финляндский. Драма в 5 д. И. Вейсептурн (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; 1846 авг. 25; 1853 ноябрь 18 (3-е д.), 20 (3-е д.).

М.: 1832 янв. 21; 1855 окт. 24, ноябрь 6.

Иоанн Фауст, или Чернокожижник. Трагедия в 5 д. А. Клингемана (Johann Faust). Пер. с нем. в стихах Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1830.

Пб.: 1830 янв. 20; 1857 апр. 19, 24.

Иоганн Пальма, живописец. Мелодрама в 5 д. О. Фейе (Jean Palma). Пер. с франц. Л. А. Нессельроде. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 июль 18, 24.

Ипохондрик. Комедия в 4 д., 6 карт. А. Ф. Писемского. Изд.— «Москвитянин», 1852, № 1.

Пб.: 1855 сент. 21, 22, 27, 29, окт. 11, дек. 26.

М.: 1857 окт. 25, 28, 29, ноябрь 1, 3, 13, 25, дек. 20; 1858 янв. 29 (утро), окт. 16; 1859 дек. 2 (сцены из 3-го д.).

Искал булавочку, нашел жену. Комедия в 1 д. М. Ф. Каменской. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 окт. 15, 17.

Искренняя любовь, или Милый дорожке счастья. Драма в 3 д. Г. Ф. Квитки-Основьяненко (Щира любовь). Переделка с украинского А. Н. Островского.

М.: 1852 окт. 27.

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; 1853 июль 24, 31; 1856 февр. 23 (утро).

М.: 1837 окт. 8; 1857 окт. 7, 21, 29.

Испанский дворянин. Комедия в 5 д. с куплетами, хорами и танцами Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери (Don César de Bazan). Переделка с франц. К. А. Гарновского и М. Н. Лонгинова. Изд.— М., 1858.

Пб.: 1856 авг. 16, 17, 19, 21, 23, сент. 2, 20, окт. 15.

М.: 1856 янв. 18, 19, 20, 24, 26, февр. 1, 14, 19 (утро), 21 (утро), 26 (утро), апр. 25, май 6, 14, июль 6, 30, сент. 24, окт. 14, 23, ноябрь 14, дек. 12; 1857 янв. 17, февр. 12, май 6, 21, июль 26, авг. 23, сент. 17; 1858 янв. 10, 17, июль 18, сент. 17, ноябрь 5; 1859 янв. 25, май 3, авг. 27, окт. 4, дек. 3; 1860 янв. 20, дек. 15; 1861 февр. 21, март 1, авг. 27, сент. 28.

Испорченная жизнь. Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1862.

Пб.: 1861 дек. 8, 11, 14, 18, 20, 21.

Итальянские наслаждения, или Каприз и сюрприз. Комедия-шутка в 3 карт. с пением Н. Я. Яковлевского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 июль 27, 29.

Казачка, или Возвращение из похода. Оперетта в 1 д. Текст Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Музыка В. М. Кажинского. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1851 окт. 15, 17, 30, ноябрь 25; 1852 февр. 7; 1853 май 4.

М.: 1851 дек. 12, 31; 1852 янв. 11, февр. 7 (утро), апр. 15.

Казусный случай. Оригинальная комедия в 1 д. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 янв. 30, февр. 1, 4.

Кай-Марций Кориолан. Историческая трагедия в 4 д. Пер. с англ. (?) В. А. Каратыгиным трагедия в 5 д. В. Шекспира «Corgiolanus». Изд. под назв. «Кориолан». — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.

М.: 1841 апр. 18; 1855 ноябрь 18, 25.

Как аукнется, так и откликнется. Комедия с куплетами в 1 д. П. Деланда (Deux anges gardien). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1854 дек. 1, 3, 8, 14, 27; 1855 окт. 6, ноябрь 20, дек. 1; 1861 май 3, 5, 14, сент. 6, дек. 5.

М.: 1854 янв. 8, 12, 29, июнь 21, авг. 27, окт. 20, дек. 7; 1855 янв. 31 (утро),

дек. 14; 1856 июнь 29; 1858 сент. 15.

Калужская помещица Марья Васильевна Рославская. Быль в 2 д. М. С. Владимирова, заимствованная из происшествия 1812 года. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 дек. 10, 13, 14, 15.

Каменный гость. Сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.— Сто русских литераторов, т. 1. Спб., 1839.

Пб.: 1847 ноябрь 18; 1855 окт. 3, 5.

Каменный дом. Комедия из купеческого быта в 3 д., 4 карт. И. М. Шигина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 янв. 28, 30, февр. 1.

М.: 1857 дек. 16, 18; 1858 июль 8, 17.

Камердинер-франт — см. *Кто нынче не франт.*

Капризница. Комедия в 1 д. П. А. Фролова. Изд.— «Отечественные записки», 1855, № 8.

Пб.: 1858 сент. 1, 5, 18, ноябрь 4.

М.: 1855 ноябрь 28, 30, дек. 1; 1858 апр. 11, 16.

Капризы влюбленных, или Не суйся в воду не узнавши броду. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 6.

М.: 1840 окт. 11; 1847 апр. 11.

Капризы девушки, или Доктор себе на уме. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. П. Толченова (?).

М.: 1847 май 2, 5.

Карантин. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.

М.: 1820 дек. 30; 1851 ноябрь 14, 22; 1852 янв. 4, 14.

Карета, или По платью встречаются, по уму провозжают. 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; 1851 ноябрь 26, 30, дек. 4.

М.: 1833 дек. 19; 1852 янв. 16, 28.

Карл XII под Полтавой. Драма в 3 д. в стихах Р. М. Зотова. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 9.

Пб.: 1851 сент. 26, 28, окт. 2.

М.: 1851 дек. 7, 10, 14.

Карл V в Нидерландах. Драма в 3 д. с пением. Переделка с англ. П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 янв. 14, 16, 17, 18, 20, 23, 29.

Картина семейного счастья. Сцены в 1 д. А. Н. Островского. Изд.— «Московский городской листок», 1847, № 60—61.

Пб.: 1855 окт. 3, 5, 14, 27, дек. 6; 1856 янв. 4, февр. 9, 13, 16, 25, дек. 4, 18; 1857 февр. 6, май 5, авг. 19, дек. 17; 1858 май 26, июнь 2, окт. 2; 1859 сент. 6, окт. 29; 1860 окт. 12.

М.: 1857 дек. 2, 4; 1858 окт. 17, 27; 1859 апр. 23; 1860 сент. 2, дек. 7.

Картинка с природы. Комедия в 1 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 9.

Пб.: 1855 янв. 19, 21, 24, февр. 1, 6 (утро и вечер), сент. 9, 28, окт. 27, ноябрь 30, дек. 19; 1856 февр. 21 (утро), май 4, июнь 13, ноябрь 6; 1857 янв. 7, февр. 17, май 13, 16, июль 24, дек. 3, 30; 1858 июль 14, сент. 11; 1859 июнь 2, 22, июль 13, окт. 16, 19; 1860 янв. 4; 1861 июнь 9.

М.: 1855 сент. 26, окт. 4, 28, ноябрь 27; 1856 апр. 29, май 28, июнь 19, июль 22, окт. 3; 1857 июль 1, авг. 28; 1858 июль 11; 1859 февр. 10, апр. 20, сент. 21; 1860 янв. 18, апр. 13, 17, май 17, июнь 12, июль 22; 1861 янв. 17, март 2 (утро), июль 9, ноябрь 24.

Картины из современной Турции в 1852 году. Драматическое представление в 3 карт. в стихах с музыкой и танцами. Сочинение г-жи ***. Изд.— «Библиотека для чтения», 1855, № 7.

Пб.: 1855 сент. 16, 19.

Картуш. Драма в 5 д. А.-Ф. Деннери и Ф. Дюге (Cartouche). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1859 окт. 16, 19, 22, ноябрь 2, 5, 26, дек. 21.

Карьера. Комедия в 4 д. Е. Е. Королева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 9. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 дек. 1, 3, 8, 9, 14, 19, 29; 1855 янв. 27, 30, сент. 11, ноябрь 3, дек. 15; 1856 янв. 4, февр. 25, июнь 5, июль 16, окт. 4; 1857 янв. 7, ноябрь 5, 12; 1858 сент. 4, ноябрь 21; 1859 май 25, авг. 26, окт. 29, дек. 14; 1860 апр. 19, окт. 3; 1861 февр. 7, авг. 22.

М.: 1855 янв. 17, 20, 26, февр. 1 (утро), 5, сент. 18; 1856 янв. 8, февр. 24 (утро), май 2, окт. 4, ноябрь 2, 27; 1857 янв. 1, сент. 4, окт. 22, ноябрь 28, дек. 22; 1858 янв. 21, 28, апр. 3, май 16, авг. 20, окт. 8, ноябрь 9, дек. 28; 1859 февр. 11, 19, май 25, июнь 22, сент. 1, окт. 9, ноябрь 5; 1860 янв. 25, авг. 25, сент. 22.

Каспар Гаузер. Драма в 4 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (Gaspard Hauser). Пер. с франц. П. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

М.: 1841 сент. 26; 1846 июль 8, 26.

Кастильская честь. Драма в 1 д. (5-е д. драмы В. Гюго «Hernani»). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 ноябрь 12, 15, 16, 19; 1852 июль 17; 1858 окт. 6, 8.

М.: 1852 сент. 22.

Катерина, или Золотой крестик. Комедия-водевиль в 2 ч. Н. Бразье и Мельвиля (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; 1850 сент. 12, 25; 1851 апр. 18; 1856 сент. 26, ноябрь 1.

М.: 1853 окт. 5, 9.

Катулл — см. *Пир у поэта Катулла*.

Кафе-ресторан, или Излеровские недельные пирожки. Современная шутка с куплетами в 1 карт. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 янв. 3, 7 (утро), 8 (утро), 9 (утро).

Кащей, или Пропаший перстень. Драма в 2 д. К. Д. Ефимовича (Яфимовича). Изд.— Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 2. М., 1897.

Пб.: 1846 ноябрь 12, 18, 20; 1853 ноябрь 17; 1855 сент. 1; 1856 сент. 25; 1859 сент. 4, 16.

М.: 1846 дек. 18, 27; 1860 май 10.

Квартира на Бугорках. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 12.

Пб.: 1845 дек. 7; 1846 янв. 6; 1852 янв. 25.

М.: 1846 сент. 24, 30.

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; 1851 сент. 19 (сцена), 27 (сцена); 1859 окт. 7, 9.

М.: 1827 янв. 13; 1851 дек. 7 (3-е и 4-е д.), 10 (3-е и 4-е д.).

Кеттли, 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; 1846 янв. 22; 1848 июль 30, ноябрь 28, дек. 12; 1851 июнь 13.

М.: 1832 янв. 8; 1847 сент. 9, 23; 1850 май 25; 1852 янв. 20; 1854 апр. 21; 1859 ноябрь 9, 13.

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; 1846 окт. 22; 1848 сент. 12; 1849 февр. 10, май 17; 1850 май 3, окт. 27; 1851 февр. 4, авг. 17; 1852 авг. 21, ноябрь 13; 1855 янв. 23, 26, ноябрь 8; 1856 апр. 26.

М.: 1837 ноябрь 17; 1847 апр. 2; 1850 окт. 18; 1855 сент. 19, 25; 1858 май 5, 7; 1859 янв. 16, 22, авг. 31, сент. 27, окт. 30; 1860 дек. 5.

Китайская роза. Водевиль в 1 д. Б. М. Маркевича и В. П. Бегичева, заимствованный из романа Ш. Бернара «La rose jaune». Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1860.

М.: 1853 окт. 15, 21, ноябрь 1, 5; 1854 янв. 28.

Клавдий Брион. Драматическое представление в 5 д. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 сент. 6, 7.

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; 1850 янв. 3, 22, 29; 1852 февр. 5.

Клятва, или Вот как должно платить за добро. Драма-водевиль в 1 д. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 окт. 17, 21, 23, 25.

Книга III, глава I-я. Комедия в 1 д. Э. Пьерона и И.-Н.-Ж. Оже (Livre III, chapitre 1-г). Пер. с франц. И. Д. Андреенова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 апр. 14, 18; 1857 янв. 14, 16, февр. 12, сент. 11, ноябрь 25; 1858 янв. 30, май 19.

М.: 1854 авг. 23, сент. 1, 28, окт. 14; 1856 дек. 17; 1857 янв. 13; 1858 ноябрь 18; 1861 июнь 25.

Князь Даниил Дмитриевич Холмский. Драма в 5 д. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.— «Библиотека для чтения», 1840, № 11/12.

М.: 1847 окт. 20, ноябрь 5.

Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский. Драма в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1835.

Пб.: 1835 янв. 14; 1848 янв. 13, 14, 15, 30, февр. 17, сент. 28; 1849 янв. 13, сент. 4, окт. 9; 1850 июнь 2 (сцены), 5 (сцены); 1852 янв. 25, июль 21; 1853 февр. 8; 1854 май 7; 1855 сент. 11, окт. 23, дек. 4; 1857 сент. 9; 1860 сент. 15.

М.: 1835 апр. 19; 1846 янв. 10, авг. 28; 1847 янв. 31 (утро); 1848 февр. 10; 1849 февр. 7, июль 15, 29, ноябрь 27; 1850 авг. 17, окт. 15, дек. 12; 1851 февр. 12, июль 6; 1852 янв. 6; 1853 февр. 27 (утро); 1854 сент. 12, ноябрь 28; 1855 ноябрь 13; 1856 ноябрь 18; 1858 февр. 1; 1859 окт. 25; 1861 февр. 22.

Князь-невидимка. Волшебнo-комическая опера в 4 д. Текст Е. Лифанова. Переделка феерии в 5 д. О. Апде «Le prince invisible, ou Arlequin protégé». Музыка К. А. Кавоса. Изд. под назв. «Князь-невидимка, или Личарда волшебник». Спб., 1805.

М.: 1819 июль 1; 1847 сент. 26, окт. 5, 12, ноябрь 21, дек. 29; 1848 февр. 16.

Князь Курбские. Трагедия в 5 д., 8 карт. Е. Ф. Розена. Изд.— Спб., 1857. Пб.: 1857 дек. 11, 13, 15.

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; 1847 янв. 24, 25, 28, сент. 2, окт. 12; 1848 сент. 26.

М.: 1810 февр. 18 (во 2-й раз); 1846 ноябрь 17, дек. 26; 1847 февр. 2 (утро), апр. 16, сент. 16, окт. 21, ноябрь 23; 1848 янв. 6, февр. 20.

Козак-стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1812 май 15; 1851 февр. 4, 12, 18 (утро), июнь 25; 1852 февр. 9 (утро).

М.: 1817 апр. 16; 1847 окт. 29, ноябрь 9, 20; 1848 янв. 22, 28, февр. 17 (утро); 1851 окт. 17, 31, дек. 31.

Козьма Рощин, рязанский разбойник. Драма в 3 д. в стихах К. А. Бахтурина. Содержание заимствовано из исторической повести М. Н. Загоскина «Козьма Рощин». Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 9.

Пб.: 1836 ноябрь 16; 1850 дек. 27; 1851 янв. 6, февр. 13, 16.

М.: 1837 февр. 19; 1846 янв. 4; 1847 янв. 27 (утро).

Колдун на Сухаревой башне, или Русский Фауст — см. *Русский Фауст, или Колдун на Сухаревой башне*.

Колечко с бирюзой. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Сюжет взят с франц. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1859 окт. 7, 12.

М.: 1859 окт. 12, 15, ноябрь 10, 30; 1860 янв. 28, июнь 12, авг. 18.

Коломенский Диоген, или Добрая ложь лучше худой правды. Водевиль в 1 д. П.-А. Любиза, Э.-М. Лабаша и П. Сиродена (Le misanthrope et l'auvergnot). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 2. Спб., 1880.

Пб.: 1853 ноябрь 11, 16, 19, дек. 9, 11, 29; 1854 янв. 12, февр. 5, апр. 25, сент. 10, дек. 30; 1855 сент. 15.

М.: 1854 сент. 20, 22, 29, окт. 13.

Коломенский нахлебник и моншер. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 1. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 окт. 20, 22, 23, 24, 27, 30, ноябрь 2, дек. 18; 1848 янв. 25; 1851 окт. 7; 1853 апр. 30, июль 8; 1854 янв. 20, ноябрь 14; 1855 янв. 23, сент. 25; 1856 дек. 6; 1857 янв. 2, май 3, дек. 30; 1858 окт. 15; 1861 янв. 2.

М.: 1849 сент. 16, 20; 1859 апр. 20.

Кольбельная песенка. Комедия в 1 д. Т. Баррьера и Ж. Лорена (Le piano de Berthe). Пер. с франц. Ю. Песковского. (В Петербурге пер. В. П. Василько-Петрова?) Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 сент. 29, окт. 4, 9, ноябрь 17; 1858 окт. 17, 20.

М.: 1853 окт. 15, 21, 30, дек. 15; 1854 янв. 27, июль 1, сент. 3; 1855 янв. 27.

Комедия без названия. Комедия в 1 д. Г. В. Кугушева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 окт. 15, 17, 23, ноябрь 8; 1852 февр. 1, 10, май 21; 1853 март 1, май 24, ноябрь 23; 1854 февр. 16, июль 30; 1855 сент. 25; 1856 окт. 10, 25; 1858: июнь 4; 1859 май 3, 8, июнь 22, дек. 14; 1860 апр. 24, май 17, сент. 5, окт. 19; 1861 июнь 19.

М.: 1853 янв. 21, 23, 26, 29, февр. 6, сент. 7, 24, дек. 10; 1854 май 12, июль 26, авг. 26, окт. 15, ноябрь 10; 1855 янв. 19, сент. 2; 1856 февр. 13, май 15, июнь 12, ноябрь 23; 1857 май 7, июль 8; 1859 апр. 24, июнь 3, сент. 3, дек. 17; 1860 июнь 27, июль 22; 1861 февр. 22, июль 5, ноябрь 8.

Комедия без свадьбы. Комедия в 1 д. в вольных стихах Н. В. Сушкова. Изд.— «Москвитянин», 1849. № 23.

Пб.: 1850 дек. 7, 11, 12, 13, 23.

М.: 1850 май 5, 10; 1852 май 9, дек. 17.

Комедия в комедии. Комедия в 3 д. Е. Э. Дрианского. Изд.— «Москвитянин», 1855. № 6.

Пб.: 1856 апр. 29, май 3.

Комедия в окне и на балконе. Водевиль в 1 д. А. Гуссе (La comédie à la fenêtre). Пер. с франц. Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ. Пб.: 1852 июль 28, 30.

Комедия из-за драмы, или Провинциальные сцены из театрального быта. Комический анекдот в 1 д. И. Е. Чернышева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 дек. 11, 18.

М.: 1861 янв. 27, февр. 1, 23, июль 27.

Комедия на станции. Сцены И. Ф. Горбунова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 февр. 17, 20 (утро), 21 (утро), 22, 26, апр. 29, май 24, июль 9, сент. 4, 12, 17, 24, ноябрь 15, 30, дек. 21, 31; 1857 янв. 23, 30, февр. 6, 11 (утро), 16 (утро), май 28, июнь 27, июль 15, 24, 31, сент. 11, 20, окт. 7, ноябрь 15, 25, дек. 16, 30; 1858 янв. 20, февр. 2, апр. 8, 18, июнь 2, сент. 9; 1859: февр. 13, 18, окт. 9, ноябрь 9, 29; 1860 янв. 28, 29, февр. 14, апр. 29; 1861 февр. 3.

Комедия о войне Федосьи Сидоровны с китайцами. Сибирская сказка в 2 д. Н. А. Полевого с пением и танцами. Изд.— Альманах «Дагерротип». Спб., 1842, тетр. 9/11.

Пб.: 1842 сент. 9; 1853 янв. 23, 25, февр. 8, 27.

Комедия ошибок. Комедия в 5 д. В. Шекспира (The Comedy of Errors). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.— Шекспир. Перевод с английского Н. Кетчера, ч. 3. М., 1842.

М.: 1852 дек. 15; 1853 янв. 8.

Комедия с дядюшкой, или Новые портреты с натуры. (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; 1846 февр. 15, 17, май 28, авг. 16, сент. 4, окт. 9, ноябрь 9, дек. 20, 28; 1847 янв. 3, 24, февр. 2, авг. 19, 25, окт. 3, 30, дек. 29; 1848: дек. 30; 1849 янв. 20, февр. 2, 11, авг. 23; 1850 янв. 3, 15, июль 28, окт. 3; 1851 февр. 2, сент. 9, окт. 1; 1852 янв. 25, февр. 10 (утро).

М.: 1842 янв. 9; 1846 янв. 15, февр. 16 (утро), окт. 11, дек. 26; 1847 апр. 25, июнь 12, сент. 5, 7, окт. 7; 1848 янв. 8, февр. 19, сент. 3, окт. 8; 1849 июнь 19, окт. 27; 1850 февр. 2, март 4, окт. 31, дек. 28; 1851 февр. 13 (утро), июль 13, сент. 18, окт. 7, 22; 1852 май 29, июль 11, окт. 24, дек. 12, 31; 1853 февр. 6, 23 (утро); 1854 июнь 29; 1856 янв. 31, май 28, окт. 21; 1857 май 2; 1858 июль 4, ноябрь 9; 1859 янв. 14, февр. 21 (утро); 1860: июнь 7, 27; 1861 янв. 23.

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; 1853 авг. 26.

М.: 1842 окт. 2; 1846 янв. 8; 1847 янв. 17, сент. 5; 1861 ноябрь 3.

Компания на акциях. Сцены из современной жизни Петербурга Н. М. Львова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1859 янв. 19.

Кораблекрушители, или Страшные рыбаки керугальские. Драма в 4 д., 5 карт. с хорами, сражениями, пожаром и разрушениями О.-Л.-Д. Буле, Ж. Шабо де Буэна и Э. Деадде (*Les naufrageurs de Kérougal*). Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 ноябрь 1, 3, 5, 9, 14, дек. 5; 1853 май 11, 17.
М.: 1847 дек. 3, 14; 1848 янв. 18, февр. 15.

Кориолан — см. *Кай-Марций Кориолан*.

Королевская охота. Водевиль в 1 д. Э. Фонтена (*La chasse du roi*). Пер. с франц. Г. В. Кугушева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1847 янв. 7, 9, 10, 11, 13.
М.: 1847 окт. 15, ноябрь 4, 7; 1848 февр. 11.

Король Лир. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (*King Lear*). Пер. с англ. (?) В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1838 янв. 26; 1846 сент. 27, окт. 11, 24; 1847 июль 14; 1848 окт. 26; 1849 авг. 18; 1850 май 23, 1852 февр. 1, июль 31.
М.: 1838 апр. 27; 1846 янв. 17, дек. 17; 1847 апр. 25; 1851 сент. 26, окт. 5.

Король Лир. Драма в 5 д. В. Шекспира (*King Lear*). Пер. с англ. А. В. Дружинина. Изд.—«Современник», 1856, № 12.
Пб.: 1858 дек. 8, 12, 16, 19, 22, 29; 1859 янв. 8, 13, 15, 23, 26, февр. 17, 21; 1860 янв. 13, 25, февр. 11 (утро), дек. 8; 1861 янв. 2.
М.: 1859 дек. 2, 9.

Корсиканская месть. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара и П. Сиродена (*La vendetta*). Пер. с франц. К. Х. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1845 июнь 1; 1853 ноябрь 26, дек. 1; 1854 янв. 17, февр. 19, май 28, июль 2, дек. 29; 1855 февр. 3, окт. 14, ноябрь 4; 1856 июнь 11, июль 13, ноябрь 11; 1858 янв. 3.
М.: 1845 сент. 10; 1849 сент. 11.

Костромские леса. Русская быль в 2 д. Н. А. Полевого. Изд.—«Репертуар русского театра», 1841, кн. 11.
Пб.: 1841 сент. 24; 1846 май 23; 1850 ноябрь 5, 20 (1-е д.); 1851 ноябрь 11; 1852 июль 6, окт. 17; 1855 сент. 20, окт. 2, ноябрь 14, 30; 1856 янв. 29, июль 18, 27, авг. 26; 1858 ноябрь 9.
М.: 1841 окт. 24; 1847 май 2, 5; 1853 ноябрь 23, дек. 6.

Которая из двух? Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (*Madame d'Ormesson, s'il vous plaît?*). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова. Изд.—«Собрание театральные пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 5. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 20.
Пб.: 1858 апр. 4, 7, 10, 13, 22, 28, май 21, июнь 18, 23, июль 14, окт. 7, ноябрь 11, 24; 1859 янв. 23, окт. 11, ноябрь 27, дек. 27; 1860 янв. 28, 29, дек. 26; 1861 янв. 15, март 5, сент. 21, окт. 12.

Кошка и мышка. Драма в 3 д. В. П. Бегичева и П. А. Каншина. Сюжет заимствован из повести Монфуа «*Mardi gras à Florence*». Литогр. изд.—М., 1896.
Пб.: 1861 февр. 20, 22, 28 (утро), март 5 (утро), окт. 26.
М.: 1861 янв. 13, 18, 20, 25, 30, март 1 (утро), май 15, сент. 21.

Красавица и зверь. Комедия в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-О. Варнера (*La belle et la bête*). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.—«Репертуар русской сцены», 1848, № 7. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».
Пб.: 1848 май 12, 14, 18.

Красноярский купец. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Э. Мазера (*L'oncle d'Amérique*). Переделка с франц. Н. Акселя. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12.

Пб.: 1846 ноябрь 12, 18.

Красный, желтый и зеленый. Водевиль в 3 д. Ш. Денуайе и Ш. Реймона (La dame aux trois couleurs). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись, ЛТБ.
М.: 1854 окт. 27, ноябрь 14, дек. 12.

Кремнев, русский солдат. Народно-драматическое представление в 3 д. И. Н. Скобелева с куплетами и военными песнями. Изд.— Спб., 1839.
Пб.: 1839 апр. 24; 1846 ноябрь 6, 8, 17, 27; 1849 сент. 2, 11; 1851 апр. 15, сент. 16, ноябрь 20; 1853 сент. 21, 27, 30; 1855 авг. 30, дек. 19.
М.: 1839 окт. 27; 1849 сент. 28, окт. 23, дек. 18; 1850 янв. 15, авг. 30.

Крестная маменька. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Ж.-Ф. Локруа и Ж. Шабо де Буэна (La marraine). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1831.
М.: 1829 май 24; 1848 июнь 22, июль 20, авг. 20, окт. 5, 18, ноябрь 22, дек. 14; 1849 май 27, июль 24; 1850 янв. 18, май 19, окт. 6, ноябрь 13; 1851 апр. 17.

Крестный отец. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова, служащий продолжением водевиля «Хороша и дурна, и глупа и умна». Изд.— Спб., 1837.
М.: 1837 дек. 10; 1846 июнь 27.

Крестьянка и швей. Водевиль в 1 д. Е. П. Урусова. Переделка с франц. водевиля П. Сиродена и А. Бурдуа «Les filles des champs». Рукопись ЛТБ.
М.: 1857 июнь 14.

Кромвель. Драма в 3 д. Э. Раупаха (Cromwell). Пер. с нем. А. Г. Ротчева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1861 янв. 23, 25, февр. 3.

Кто виноват? Комедия в 2 д. С. П. Ушакова и Д. В. Друцкого. Сюжет заимствован с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1855 дек. 15, 21.

Кто во что горазд. Бенефисная интермедия-шутка в 1 д. с пением и танцами Крылова (К. А. Тарновского). Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1857 янв. 28, 30, февр. 1; 1859 июнь 8.
М.: 1856 ноябрь 13.

Кто лучше — см. Дока на доку нашел.

Кто нынче не франт. Комедия в 1 д. А. М. Максимова. Изд. под назв. «Камердинер-франт». — Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.
Пб.: 1857 май 6, 16.
М.: 1857 окт. 7, 15, 21.

Кто отец? Комедия в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Voquillon à la recherche d'un père). Переделка с франц. П. П. Барсова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1860 янв. 8.

Куда ведет сострадание. Комедия в 2 д. В. С. Пенькова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1856 дек. 12, 14.
М.: 1857 июль 15, 29.

Куда черт не поспеет, туда старую бабу пошлет. Пословица в 1 д. И. Анца. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 окт. 8, 12.
М.: 1850 дек. 7, 12; 1851 янв. 15.

Кум Иван. Русская быль 1550 года в 2 отд. Е. В. Аладьина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 4.
Пб.: 1841 июль 10; 1847 ноябрь 20, дек. 4; 1848 авг. 22.

Кумушки. Сцены из простонародного быта в 1 д. М. Л. Михайлова. Изд.— «Отечественные записки», 1852, № 12.
Пб.: 1853 сент. 1.
М.: 1858 ноябрь 17.

Купец-актер. Шутка-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 янв. 22, 27, февр. 6.

Купец и чиновник. Водевиль в 1 д. Ю. Коженевского (Dwa j mężowie). Переделка с польского С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1855 окт. 14, 25.

Купец-лабазник, или Выгодная женитьба. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина. Изд. под назв. «Выгодная женитьба».— Драматические очерки М. Владыкина. М., 1857.
М.: 1852 ноябрь 5, 11, 13, 16, 21, 27, дек. 4, 9, 16.

Купеческая полька на Нижегородской ярмарке. Водевиль в 3 отд. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1845 авг. 27; 1847 окт. 21.

Купеческий сынок. Шутка-водевиль в 1 д., 2 карт. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 июнь 7, 9, 11.

Купленное дитя, или Мать преступница. Драма в 3 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1847 дек. 9, 11, 12, 14.

Купленный выстрел. Водевиль в 1 д. С. О. Бойкова. Подражание франц. водевилю П.-Э. Кормона и Э. Гранже «Furnished appartement». Изд.— «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 16—18.

Пб.: 1856 янв. 27, 30, 31, февр. 1, 5, 8, 15, 20, 22 (утро), 26 (утро), апр. 22, май 4, 30, июнь 25, июль 25, сент. 9, ноябрь 22; 1857 янв. 9, 11, окт. 10, дек. 26; 1858 февр. 2, апр. 3, май 30, июнь 23, сент. 12, окт. 7, ноябрь 3, 20; 1859 февр. 22, сент. 10, окт. 23; 1860 янв. 15, сент. 18; 1861 янв. 29, сент. 15, ноябрь 22, дек. 28.
М.: 1857 апр. 26, 30.

Купцы. Водевиль в 2 д. П. Г. Григорьева. Изд. под назв. «Еще купцы 3-й гильдии». Спб., 1842.

Пб.: 1841 июль 9; 1846 февр. 13 (утро); 1847 февр. 2 (утро), июль 28, сент. 1, 12, 30, дек. 2; 1848 ноябрь 28, дек. 31; 1850 март 2, май 4, 11, июль 14, авг. 27, сент. 19; 1851 февр. 13, 17, дек. 17; 1852 февр. 3, май 30, июль 6, окт. 17; 1853 февр. 26 (утро), окт. 25; 1854 сент. 5, ноябрь 30; 1855 янв. 16, 23, дек. 4; 1856 янв. 12, 13, февр. 15, дек. 28; 1857 сент. 8; 1861 окт. 25.

Купцы. Оригинальный водевиль в 1 д.
М.: 1844 апр. 19; 1846 янв. 13, февр. 11; 1852 окт. 15, 19.

Курьерская свадьба. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.
Пб.: 1851 янв. 15, 17, 26, 30, февр. 17, окт. 28.

Кутерьма. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского. Литогр. изд.— М., 1891.
Пб.: 1849 май 5, 10, 11, 16, 19, 27, июнь 6, 27, авг. 19; 1854 сент. 24, 27, окт. 4, 20, ноябрь 11, 29; 1855 янв. 6.
М.: 1849 янв. 17; 1852 янв. 30, февр. 5 (утро); 1854 май 7.

Лавочник-акционер, или Как пришло, так и ушло. Оперетта в 3 д., 6 отд. (Der Actienbudiker, oder Wie gewonnen, so zergonnen). Текст А. Лангера. Переделка с нем. Н. И. Куликова. Музыка составлена Конради. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1859 янв. 7, 9, 12, 14, 20, 22, 28, февр. 5; 1860 сент. 29, окт. 4, 7, 16.
М.: 1859 сент. 28, 30.

Лакей, цирюльник, газетчик. Оригинальная шутка-водевиль в 1 д. К. И. Мора. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 июнь 2, 5, 7, сент. 1.

Ламмермурская невеста. Героическая 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; 1853 сент. 16, 18, 20, ноябрь 8; 1854 февр. 17, окт. 1; 1858 сент. 19, окт. 12.

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; 1846 янв. 3, февр. 13, май 28, июль 12, сент. 9, окт. 30; 1847 февр. 1 (утро), апр. 9, май 5, июль 2, сент. 15, окт. 8, 28, ноябрь 14; 1848 июнь 4, июль 4, сент. 17, окт. 28; 1849 янв. 6, февр. 9, апр. 18, авг. 21, ноябрь 3, дек. 11; 1850 сент. 28, окт. 1, 18, ноябрь 29; 1851 янв. 1, февр. 12, ноябрь 25, дек. 29; 1852 февр. 9, июль 6, ноябрь 9; 1853 янв. 9, февр. 4, июнь 9, июль 27, окт. 6; 1854 янв. 31, февр. 20, май 23, июль 9, окт. 3, 10, ноябрь 21, дек. 20; 1855 сент. 5, окт. 30, дек. 21; 1856 июнь 15, июль 30, ноябрь 23; 1857 апр. 16, июнь 20, сент. 10; 1858 сент. 22, ноябрь 16; 1859 янв. 2, авг. 23; 1860 янв. 6, май 30, авг. 23, дек. 4; 1861 авг. 21, дек. 26.

М.: 1839 ноябрь 3; 1846 апр. 25, май 12, июнь 2, 30; 1847 янв. 24, сент. 24; 1848 янв. 9, сент. 2, 16, ноябрь 18, дек. 26; 1849 июнь 3, июль 12, сент. 30, ноябрь 3; 1850 март 3 (утро), окт. 23; 1852 авг. 22; 1853 март 1 (утро); 1854 сент. 19; 1856 апр. 30, май 13, июнь 29, июль 6, сент. 30, дек. 5; 1857 июль 8, сент. 4, 12, дек. 26; 1858 февр. 2, окт. 2, ноябрь 5; 1859 янв. 27, февр. 22, сент. 11, 17; 1860 янв. 25, февр. 14, апр. 26, авг. 22, сент. 26, дек. 30; 1861 авг. 31, ноябрь 29.

Лев и крыса. Водевиль в 1 д. А. Левена и П. Вермона (Э. Гино) (Le lion et le rat). Пер. с франц. В. И. Родиславского и Н. П. Доброклонского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 9. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 сент. 21, 27, окт. 25, дек. 10; 1854 янв. 12.

М.: 1853 окт. 19, 22, 29, ноябрь 19; 1854 янв. 20; 1859 сент. 10, 22; 1860 апр. 13, 21.

Лев и львица. Комедия в 1 д. Н. Я. Яковлевского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 8. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены», кн. 9.

Пб.: 1850 июль 17, 19, 21, 26, авг. 18, сент. 7, 25, окт. 8, дек. 14; 1851 янв. 14, февр. 18, июнь 3, 22, сент. 21; 1852 май 27; 1853 июль 3.

М.: 1859 окт. 12, 15.

Лейб-кучер. Драматический анекдот в 1 д. И. Анца. Сюжет заимствован из комедии А. Коцебу «Der alte Leibkutscher Peter des Dritten». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 февр. 8, 11 (утро), 12 (утро).

Лекарь. Драматическое представление в 2 д. В. А. Воняряльского. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 12.

Пб.: 1852 дек. 11, 16; 1853 янв. 20, март 1 (утро), май 26, дек. 7; 1855 окт. 16, ноябрь 15; 1860 дек. 29; 1861 янв. 15, авг. 30.

М.: 1853 май 11, 14, авг. 18; 1854 май 21, авг. 19.

Лекарь поневоле. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le médecin malgré lui). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 сент. 23, 26, 27, 28, 30.

М.: 1849 янв. 31, февр. 6, 10, июнь 26, авг. 26, ноябрь 17, дек. 2; 1850 март 5 (утро), дек. 13; 1851 февр. 14.

Леста, днепровская русалка — см. *Русалка*.

Лида, дочь Русалки, и злой волшебник Черногор. Волшебное представление в 4 д., 9 карт. с хорами, танцами и волшебным спектаклем А. Ф. Акимова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1850 ноябрь 9.

Лицо и маска. Шутка-водевиль в 1 д. С. О. Бойкова. Изд.— Драматический сборник, кн. 9. Спб., 1862.

Пб.: 1861 ноябрь 3, 6.

Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони. Анекдотический водевиль в 2 карт. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 апр. 25; 1847 янв. 27 (утро), февр. 2 (сцена).

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; 1857 янв. 18, 21, 24.

Ломоносов, или Рекрут-стихотворец. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Музыка аранжирована Ф. Антониини. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1814 дек. 31; 1851 февр. 9, 15 (утро).

Лоскутница с толкучего. Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1889.

Пб.: 1849 окт. 19, 24.

М.: 1858 окт. 31.

Лото в клубе, или На который-то номер сесть? Фарс-водевиль в 2 отд. А. П. Славина. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1846 май 10, 13.

Луиза де Линьероль. Драма в 5 д. Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) и Э. Легуве (Louise de Lignerolle). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1840 янв. 12; 1853 сент. 10, 17.

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.

М.: 1846 май 21, июнь 2, июль 15.

Лучшая школа — царская служба. Народно-драматическое представление в 4 д. с прологом и эпилогом из достопамятной эпохи 1812 года в стихах и прозе П. Г. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 6. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 окт. 10, 12, ноябрь 30, дек. 28; 1853 янв. 1, 4, 11, февр. 15, март 1, дек. 14, 16, 20, 30; 1854 февр. 14.

М.: 1853 февр. 4, 6.

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; 1854 сент. 1, 3.

М.: 1827 дек. 21; 1846 июль 5, 19, авг. 20; 1847 авг. 26; 1848 окт. 15, дек. 29.

Львиная голова, или Палка-сваха. Комедия-водевиль в 2 д. Подражание франц. Н. П. Беккера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 июль 30, 31.

М.: 1846 дек. 19, 31; 1847 янв. 27 (утро), июнь 30, сент. 19, окт. 30; 1848 янв. 11, февр. 19 (утро).

Львица. Драма в 5 д. Э. Ожье и Э. Фуссье (Les lionnes pauvres). Пер. с франц. П. А. Каншина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1859 февр. 6, 16 (утро).

Любовная почта. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1806 янв. 21; 1851 май 23, 29.

Любовник напракат. Опера-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Zoé, ou L'amant prêté). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Рукопись ЛТБ под назв. «Зоя, или Любовник напракат».

М.: 1832 окт. 14; 1852 апр. 15.

Любовное зелье, или Цирульник 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; 1847 авг. 27, дек. 10; 1850 июнь 22; 1853 янв. 14; 1854

- январь 29, февраль 16, ноябрь 26, декабрь 6, 29; 1858 апрель 9, 28; 1860 июнь 8; 1861 октябрь 5.
- М.: 1833 сентябрь 15; 1847 апрель 28, август 18, сентябрь 1; 1848 январь 6, июнь 6; 1849 сентябрь 8, ноябрь 21; 1850 январь 23, февраль 23, июль 2, 16, ноябрь 14; 1851 май 18, июль 27, декабрь 21; 1853 январь 30, февраль 3; 1856 февраль 7, июль 11; 1857 июль 26.
- Любовные записки мужа.* Водевиль в 1 д. Н. Фурнье (Un roman intime, ou Les lettres du mari). Переделка с француз. П. И. Григорьева. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 3. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».
- Пб.: 1841 апрель 14; 1851 ноябрь 5, 9, 22; 1857 февраль 8, 11 (утро), 13.
- Любовные проказы, или Ночь после бала.* Комедия-водевиль в 1 д. Взята с француз. П. И. Григорьевым и А. Б. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.— М., 1872.
- Пб.: 1843 февраль 15 (утро); 1847 январь 26, август 27, ноябрь 14; 1848 январь 2; 1849 январь 23, 25, декабрь 13; 1850 январь 3, 22; 1852 май 9; 1856 сентябрь 30; 1857 январь 30, ноябрь 6.
- М.: 1843 сентябрь 29; 1846 апрель 19; 1850 май 11, июнь 29, август 24; 1851 январь 8, февраль 5, 16, июль 15, август 30; 1852 январь 24, декабрь 28; 1853 сентябрь 7, октябрь 11; 1854 январь 28, сентябрь 2; 1856 май 15.
- Любовный напиток.* Драматический эскиз с куплетами в 1 д. А. Н. Баженова. Изд.— Драматический сборник, кн. 12. Спб., 1859.
- Пб.: 1860 январь 8, 11.
- М.: 1859 ноябрь 9, 17.
- Любовь артиста.* Драма в 3 д., 3 отд. В. А. Вонлярлярского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 6. Прил. к журн. «Пантеон».
- Пб.: 1853 май 18, 22.
- М.: 1852 октябрь 8, 16.
- Любовь, долг и совесть.* Драма-комедия в 3 д. с прологом и эпилогом Я. И. Деметьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 12. Прил. к журн. «Пантеон».
- Пб.: 1854 ноябрь 3, 5, 8, 11; 1855 январь 6.
- М.: 1855 октябрь 20, ноябрь 8.
- Любовь и дружба.* Комедия в 3 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберуса (L'ami Grandet), взятая из повести О. де Бальзака «История тринадцати» (Histoire de treize). Пер. с француз. Рукопись ЛТБ.
- М.: 1837 ноябрь 5; 1847 ноябрь 11.
- Любовь и кошка.* Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.
- Пб.: 1850 январь 11, 13, 17.
- М.: 1853 сентябрь 15, 21, октябрь 4, ноябрь 12; 1854 февраль 4, сентябрь 8.
- Любовь и предрассудок.* Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с француз. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон», 1853, кн. 5.
- Пб.: 1853 сентябрь 23, 25, 28, октябрь 6, 19, ноябрь 9, 27; 1854 февраль 9; 1855 октябрь 4, 13, ноябрь 9; 1856 сентябрь 19; 1857 январь 10, 23, май 22, сентябрь 16; 1858 январь 20, сентябрь 16, октябрь 24; 1859 январь 1, февраль 19, апрель 30; 1860 октябрь 17, декабрь 5; 1861 январь 29, сентябрь 26.
- М.: 1853 ноябрь 19, 24, 27, декабрь 1, 8, 11, 22, 30; 1854 январь 13, февраль 3, 9, август 16, 25 (1-е и 2-е д.), октябрь 19; 1855 февраль 1, сентябрь 16, декабрь 26; 1856 июль 31, сентябрь 26, октябрь 30, декабрь 18; 1857 февраль 12, сентябрь 5, ноябрь 12; 1858 сентябрь 16, ноябрь 24; 1859 январь 14, февраль 21 (утро), август 21, ноябрь 1; 1860 декабрь 8; 1861 февраль 28 (утро), май 16, сентябрь 12.
- Любовь испанки.* Драма в 3 д. Ш. Денуайе, О.-Л.-Д. Буле и Ж. Шабо де Буэна (Rita l'espagnole). Пер. с француз. В. Елецкого. Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1851 май 10, 14.

Любовь лекарь, или Врачебное новодурье. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'amour médecin). Переделка на русские нравы А. А. Шаховского, с тирольскими, цыганскими песнями и плясками. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1849 сент. 12, 22, 25.

Любовь мужа, или Тайна жены. Комедия в 1 д. Э. Лемуана-Моро и А. Делакура (La femme qui trompe son mari). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 ноябрь 17, 19.

Любовь не пожар, а загорится, не угушишь. Драма в 4 д. Рукопись ЛТБ.
М.: 1854 сент. 15.

Любовь по приказу, или Первые опыты кокетства. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ. МТ.
Пб.: 1851 ноябрь 26, 30, дек. 4; 1853 сент. 9, 13, 17, окт. 26; 1854 май 24, окт. 4; 1858 июнь 6.
М.: 1854 дек. 20; 1855 янв. 27, окт. 5; 1857 окт. 15; 1860 янв. 26, апр. 20, май 27, авг. 23; 1861 февр. 1.

Любовь трагика — см. *Актер Яковлев.*

Любовью не шутят. Картины деревенской жизни в 3 д. В. И. Родиславского. Изд. под назв. «Свидание, или Любовью не шутят». М., 1878.
М.: 1857 апр. 29, май 2.

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; 1849 сент. 12; 1852 янв. 22, февр. 6; 1853 февр. 17.
М.: 1831 февр. 25 (утро); 1848 янв. 22; 1851 апр. 24.

Людмила и Люба. Драма в 2 д. Е. П. Ростопчиной. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 6. Прил. к журн. «Пантеон».
М.: 1853 дек. 9, 15.

Людские толки. Комедия в 3 д. в стихах Н. П. Ермолова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1853 июнь 1.

Люция, невеста Ламмермурская. Мелодрама в 3 д., 7 карт. В. Дюканжа (La fiancée de Lammermoor). Переделка из романа В. Скотта «The Bride of Lammermoor». Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1849 ноябрь 23, 28.

Магнетические факты, или Женщина — лучший магнетизер. Фарс-водевиль в 2 д. П. П. Рославского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 июнь 19, 21.

Мадрин, атаман разбойников. Драма в 5 д. Переделка с франц. И. Несменянова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1831 окт. 14; 1856 февр. 3, 6.

Майко. Драма в 3 д. Н. В. Беклемишева. Сюжет взят из повести П. П. Каменского. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 3.
Пб.: 1846 окт. 29, 31, ноябрь 5, 7.

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. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».

Пб.: 1840 окт. 25; 1846 февр. 8, сент. 26, дек. 30; 1847 апр. 4, май 5, июнь 16, окт. 3, дек. 21; 1848 янв. 11, февр. 1, май 19, июнь 27, июль 12, сент. 5, ноябрь 21, дек. 9, 28; 1849 янв. 25, 27, апр. 28, май 26, июль 8, 20; 1850 март 1, июль 28, дек. 27; 1851 янв. 21, февр. 13, 18, апр. 24, май 31, авг. 21; 1852 янв. 13; 1854 февр. 19, июнь 27, окт. 5, ноябрь 28; 1855 янв. 6,

февр. 6 (утро); 1856 янв. 6, апр. 25, ноябрь 30; 1857 май 30; 1858 апр. 9; 1859 сент. 6; 1860 янв. 4; 1861 февр. 3.
М.: 1849 сент. 16, 20; 1852 апр. 18, май 20.

Макбет. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Macbeth). Пер. с англ. А. И. Кронеберга. Изд. в кн.: Петербургский сборник, изд. Н. Некрасовым. Спб., 1846. Пб.: 1861 ноябрь 21, 24, 29.

Максимов в провинции. Шутка-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1846 янв. 9, 14.

Мал да удал, или Записки гусарского полковника. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Les mémoires d'un colonel de hussards). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1832 янв. 11; 1850 дек. 2; 1851 сент. 3, 5, 7.

Маленькие ласки. Сцены из вседневной жизни, Надежды Вол... (Н. Волковой). Изд.—Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.
Пб.: 1858 окт. 29, ноябрь 3, 25, дек. 7, 31; 1860 янв. 28, 29, февр. 11 (утро), сент. 11, дек. 6; 1861 янв. 15, февр. 14, март. 2.

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.
М.: 1849 янв. 17, 25, февр. 4, июнь 17, сент. 12, ноябрь 7; 1850 февр. 10.

Маленькое облачко, или Что поссорило, то и помирило. Комедия в 1 д. с куплетами Э. Скриба и Г. Лемуана (La femme qui se jette par la fenêtre). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.—М., 1851.
М.: 1848 дек. 1, 7, 28; 1849 февр. 4, апр. 17, май 9, окт. 6, дек. 30; 1850 янв. 19, окт. 27; 1852 авг. 19, ноябрь 21, дек. 28; 1853 ноябрь 22; 1854 янв. 11, май 16, сент. 26; 1855 дек. 14; 1856 июнь 25, дек. 18, 31; 1857 янв. 23, февр. 12 (утро), авг. 21, ноябрь 20; 1858 май 21; 1860 июнь 7.

Мальвина, или Урок богатым невестам. (Предст. в Петербурге 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; 1850 авг. 18, сент. 1.
М.: 1837 янв. 29; 1856 дек. 14.

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; 1847 окт. 14, 16, 17.
М.: 1832 февр. 5; 1847 ноябрь 12, 28.

Манихим Бен-Израиль. Драма в 5 д. Золотова. Сюжет заимствован из романа К. Шпиндлера «Der Jude». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1858 янв. 8, 10, 14, 20, 22, 28, февр. 1 (утро), апр. 6, авг. 31, окт. 10, ноябрь 23, дек. 31; 1859 окт. 11.
М.: 1859 сент. 28, 30.

Маргарита Венцель. Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и М. Массона (La mendicante). Пер. с франц. В. Н. Смирницкого. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1857 ноябрь 8, 11, 15, 20; 1858 янв. 1, февр. 2 (утро).

Мария Стюарт. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова. Изд.—М., 1831.
Пб.: 1834 окт. 22; 1852 ноябрь 3; 1853 февр. 18 (3-е д.); 1854 янв. 21 (3-е д.). М.: 1835 май 3; 1847 апр. 18 (3-е д.).

Маркигантка. Историческое представление в 5 д., 8 карт. из времен Петра Великого Н. В. Кукольника. Изд.—Спб., 1854.
Пб.: 1854 янв. 25, 27, 28, 29, февр. 1, 3, 4, 7, 10, 15, апр. 21, окт. 21, ноябрь 9; 1856 янв. 19; 1857 дек. 6, 16; 1858 янв. 30 (утро), дек. 27.

Марфа Ивановна и Захар Захарович Собачкины, или Поставлю на своем! Водевиль в 1 д. А. Лакоста и И. Лефевра (L'idée de Toinette). Переделка с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1851 сент. 3, 5, 7.

М.: 1850 ноябрь 9, дек. 11; 1851 янв. 24, май 22, дек. 26; 1852 янв. 28, апр. 16, май 20; 1853 сент. 28; 1856 дек. 2, 12; 1857 янв. 6; 1858 июнь 10, дек. 1; 1861 июль 9, авг. 23.

Маскарад. Сцены из драмы М. Ю. Лермонтова. Изд.— Стихотворения М. Лермонтова, ч. 3. Спб., 1842.

Пб.: 1852 окт. 27, 29, ноябрь 5.

М.: 1853 янв. 21, 23.

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; 1855 сент. 2, ноябрь 2.

М.: 1837 окт. 29; 1850 сент. 18, окт. 5; 1851 янв. 16, апр. 29, дек. 14; 1852 дек. 1, 29; 1853 сент. 24, ноябрь 29; 1854 янв. 13, июль 1, авг. 18; 1856 июнь 5, 15; 1858 сент. 8.

Маскарад в оперном театре, или Проказы женатого. Комедия в 2 д. П.-Э. Кормона и Э. Гранже (Un mari qui se dérange). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 12.

Пб.: 1846 окт. 17, 21, 23, 25, 28.

М.: 1847 сент. 10, окт. 8.

Маскарад вдвоем, или Злополучный красавец. Комедия в 1 д. Э. Плувье и Ж. Адени (Тор beau pour rien faire). Переделка с франц. П. М. Шенка. Изд. под назв. «Злополучный красавец, или Маскарад вдвоем». Спб.. 1884.

Пб.: 1860 янв. 18.

Маскарад, или Галопад невпопад. Комедия в 1 д. Н. И. Куликова. Изд. под назв. «Маскарад».— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 6.

Пб.: 1846 май 3, 5, 9.

Маскарад при Людовике XIV. Комедия в 3 д. Ж.-Ф. Локруа, О. Анисе-Буржуа и Э.-Л. Вандербурха (Charlot). (Предст. в России франц. группой под назв. «Un bal masqué sous Louis XIV».) Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 12.

М.: 1847 янв. 8, 14.

Масленица. Шутка в 1 д. С. Бэрана. Рукопись ЛТБ под назв. «Масленица, или Опять жена».

Пб.: 1852 февр. 9.

Мастерская русского живописца. Водевиль в 1 д. с живыми картинами В. А. Соллогуба. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

Пб.: 1854 сент. 9, 16, 21, 24, окт. 31, ноябрь 16; 1855 янв. 3.

М.: 1854 ноябрь 8, 11, 23; 1860 дек. 12, 14, 28; 1861 янв. 17, февр. 2, май 21, авг. 27, сент. 24, ноябрь 22.

Материнская любовь. Драма в 5 д., 6 карт., взятая с нем. А. А. Майковым и В. И. Родиславским. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1857 февр. 5, 6, 12 (утро).

Материнская любовь, или Девочка-мальчик. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-А. Сен-Жоржа и Б. Лопеса (Mademoiselle de Choisy). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 окт. 8, 12.

Материнское благословение. Драма в 5 д. А.-Ф. Денвери и Г. Лемуана (La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon). Пер. с франц. Маркова. Изд.— М., 1848.

М.: 1848 сент. 22, 26, дек. 27, 31; 1849 янв. 18, февр. 2, 8 (утро), 12 (утро).

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. Перельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Собр. соч. Н. А. Некрасова, т. 3. М.—Л., 1930.

Пб.: 1842 окт. 19; 1846 ноябрь 19, 21; 1847 авг. 21, сент. 5, дек. 27; 1849 янв. 12, апр. 28, июль 22, 27; 1850 февр. 24, окт. 22; 1852 янв. 22; 1853 янв. 6, февр. 13, июнь 5, июль 22; 1855 сент. 28; 1856 янв. 16; 1861 апр. 30, май 15.
М.: 1843 окт. 29; 1846 февр. 11 (утро), авг. 19, ноябрь 4; 1847 авг. 19; 1848 янв. 8, 15, 25, февр. 8, 12, 16 (утро), 18 (утро), 22 (утро), апр. 28, май 23, июль 16; 1849 апр. 29, авг. 31, сент. 4, 18, окт. 25, дек. 21, 31; 1850 февр. 28, март 2 (утро), сент. 21, ноябрь 12, дек. 15, 29; 1851 февр. 8, 16, май 21, сент. 20, 28, окт. 30; 1852 апр. 13, сент. 4, ноябрь 26, дек. 1; 1853 янв. 11, февр. 25 (утро), сент. 27, окт. 16; 1854 окт. 1; 1855 янв. 23, окт. 5; 1856 дек. 19, 31; 1857 февр. 13 (утро), апр. 28, окт. 1, дек. 15; 1858 янв. 29, апр. 27, дек. 7; 1859 янв. 11, сент. 20, дек. 1; 1860 февр. 7, май 7.

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.

М.: 1847 окт. 29, ноябрь 9, дек. 21.

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; 1853 окт. 27, 30, ноябрь 2.

Матримониомания, или Помешательство на замужестве. Комедия в 2 д. А. Анпенской. Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 авг. 20.

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., 1963.

Пб.: 1838 апр. 29; 1846 янв. 25; 1849 янв. 30, сент. 21; 1852 авг. 22; 1853 май 21; 1857 февр. 6; 1859 май 12, 15.
М.: 1835 февр. 8; 1846 янв. 14, ноябрь 25; 1847 авг. 26; 1848 янв. 3, февр. 19, ноябрь 30; 1849 окт. 14, дек. 5; 1850 март 4, июль 30, дек. 26; 1851 янв. 30, июль 13; 1852 янв. 31, июнь 16, ноябрь 16; 1857 окт. 22; 1859 окт. 2, 6, ноябрь 11, дек. 28; 1860 апр. 28, сент. 15.

Матрос Бертрам. Драма в 4 д. с прологом, в 5 карт. Ж. Бушарди (Bertram le matelot). Переделка с франц. Д. А. Шепелева. Рукопись, ЛТБ.

Пб.: 1849 апр. 11, 12, 14, 17.

Магушкина дочка, или Суматоха на даче. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Переделка комедии-водевиля Ж.-Б.-Р. д'Эпаньи и А.-Б.-Б. Декомберусса («La fille mal élevée»). Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 май 3; 1858 ноябрь 28, дек. 1, 5; 1859 сент. 16; 1860 апр. 11.

М.: 1837 июль 16; 1849 май 30, авг. 23.

Мать и дочь. Драма в 3 д. Л. Н. Обера. Сюжет заимствован из комедии в 2 д. Л. Гозлана «La famille Lambert». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 ноябрь 10, 13, 17, 27, дек. 21.

М.: 1858 сент. 19, 23, окт. 24, ноябрь 2, 21, дек. 30; 1859 янв. 13, февр. 17, май 6, окт. 22; 1860 сент. 26, дек. 4, 27; 1861 янв. 23.

Мать и сын. Драма в 5 д. Ш. Бирх-Пфейффер (Mutter und Sohn). Пер. с нем. С. П. Акимовой. Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 дек. 10; 1855 янв. 9.

Мачеха и падчерица. Драма в 3 д. с эпилогом С. П. Соловьева. Переделана из повести Зелейды Р-вой «Любонька». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1845 янв. 10; 1848 май 26; 1849 ноябрь 8; 1850 март 5 (утро); 1860 сент. 29, окт. 4.

Машенька, или Еще отец и дочь. Драма в 3 д., 4 отд. А. П. Толченова. Содержание заимствовано из поэмы А. Н. Майкова «Машенька». Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1850 сент. 18, 21, 25, ноябрь 21, дек. 27; 1858 сент. 18, 22, 24, 26, окт. 2, 23. М.: 1852 апр. 25, май 21.

Медведь и племянница. Водевиль в 3 д. Л.-Ф. Клервиля и Фраскати (М. Мийо) (Ma piéce et mon ours). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 февр. 6, 10, 19, март 2 (утро).

М.: 1861 янв. 18, 20, 24, 29, февр. 12, 21, 28, март 5, ноябрь 21, дек. 28.

Медовый месяц, или Как проводят время молодые. Комедия в 1 д. Заимствована с франц. С. О. Бойковым. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 авг. 25, 27, сент. 10, 29, окт. 3.

М.: 1853 июнь 5, 12, 22, 30; 1859 ноябрь 6.

Между нами, господа! Водевиль в 1 д. В. С. Курочкина и Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 сент. 29, окт. 1.

Между небом и землею. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Entre ciel et terre). Пер. с франц. Н. Аксея. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1844 янв. 26; 1848 июль 23, авг. 17, сент. 23, окт. 22 (?); 1849 дек. 5.

Мельник, колдун, обманщик и свят. Комическая опера в 3 д. Текст А. О. Аблесимова. Музыка М. М. Соколовского. Изд.— [М., 1779].

Пб.: 1781 февр. 3; 1847 окт. 20, 23, 24; 1850 дек. 29; 1851 янв. 6, февр. 17 (утро).

М.: 1779 янв. 20; 1855 сент. 12, 21.

Мельничиха в Марли, или Племянник и тетушка. 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. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров», кн. 10.

Пб.: 1840 окт. 16; 1846 сент. 27, окт. 4; 1847 ноябрь 30, дек. 30; 1848 окт. 26; 1849 июль 17; 1850 июнь 18; 1851 май 18, 29, сент. 13; 1852 апр. 22, окт. 12; 1853 май 24, июнь 26; 1854 янв. 14, февр. 4; 1855 янв. 10, окт. 7, ноябрь 11; 1856 янв. 8, ноябрь 14; 1857 янв. 8, ноябрь 27; 1859 ноябрь 19.

М.: 1842 ноябрь 9; 1847 янв. 26; 1848 июнь 18, июль 5, сент. 3, окт. 22; 1849 янв. 4, февр. 1, июнь 27, сент. 5, окт. 24; 1850 июль 9; 1853 ноябрь 19; 1856 апр. 29; июль 25, окт. 9; 1857 янв. 2, май 12; 1858 авг. 31; 1859 июль 3; 1860 май 31; 1861 авг. 30.

Мелюзина и Лузиньян, или Освобожденный Иерусалим. Волшебнo-романтическая трагедия в 5 д. в стихах с танцами Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 апр. 26, 29.

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; 1859 янв. 7, 12, 16, февр. 12, сент. 24.

Мертвец-шалун. Комедия в 2 д. Г. Ф. Квитки-Осповыненко. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 12. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 июнь 9, 11.

Мертвые души. Сцены из поэмы Н. В. Гоголя, составленные Н. И. Куликовым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1842 сент. 9; 1852 янв. 14 (сцена).

М.: 1842 сент. 11; 1846 дек. 13, 20; 1852 янв. 14.

Местничество. Пролог в 1 д. В. А. Соллогуба. (1-е д. драмы в 5 д.). Изд.— Литературный сборник с иллюстрациями. Издан редакцией «Современника». Спб., 1849.

Пб.: 1849 *февр.* 3, 5, 8 (утро), 9 (утро), апр. 19.

М.: 1849 *май* 4, июнь 6.

Мечтания Тасса. Мелодрама в 1 д. А. Вано (Vision du Tasse). Пер. с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Музыка Л. В. Маурера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 *января* 29, май 13, 15, авг. 24, 26.

М.: 1852 *января* 21, 25.

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.

М.: 1836 *ноябрь* 27; 1847 *ноябрь* 3.

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.

М.: 1844 *апр.* 19; 1846 *июнь* 9; 1847 *июль* 28; 1849 *май* 30; 1850 *января* 6, март 3; 1851 *декабрь* 27; 1852 *февр.* 10; 1859 *май* 12.

Миленская дачка. Водевиль в 2 д. А. Бурдуа и А. Делакура (La villa des amours). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 *май* 3, 8, 19, июнь 8.

М.: 1858 *декабрь* 12, 15, 17, 31.

1 000 000. Водевиль в 1 д. Н. Фурнье (Jeanne Mathieu, ou Etre aimé pour soi même). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1850 *января* 11, 13, 17.

М.: 1849 *ноябрь* 2, декабрь 13; 1850 *января* 13, *февр.* 27 (утро).

Милые бранятся, только тешатся. Пословица с куплетами в 1 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован из франц. комедии А. Делакура и А. Гои «Monsieur va au cercle». Изд.— Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.

Пб.: 1857 *ноябрь* 22, 26, декабрь 30.

М.: 1857 *ноябрь* 22, 26, декабрь 3, 27; 1858 *авг.* 18, декабрь 7; 1859 *февр.* 16 (утро), сент. 2.

Минеральные воды. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, Ф. де Курси и Ксавье Сентина (Ж. Бонифаса) (Les eaux de Mont d'or). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1850 *июнь* 26, 28.

М.: 1849 *октябрь* 26, 31, *ноябрь* 11, декабрь 13; 1850 *февр.* 16; 1858 *апр.* 7, 16, *май* 21, *июнь* 27; 1859 *июнь* 3.

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.

М.: 1829 *ноябрь* 6; 1849 *июль* 3, 31, *авг.* 24, *октябрь* 3, декабрь 1; 1853 *февр.* 16.

Минин. Драматическое представление в 2 д. А. В. Висковатова. Изд.— «Сын отечества», 1850, № 8.

Пб.: 1848 *ноябрь* 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 22, 24, декабрь 29; 1849 *апр.* 21; 1853 *май* 25, 28, *июнь* 22.

М.: 1849 *май* 4.

Минутное заблуждение. Комедия в 4 д. в стихах Н. И. Куликова. Подражание комедии Э. Ожье «Gabrielle». Изд.— «Собрание театральных пьес и репертуар русской сцены», 1858, кн. 10. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 43.

Пб.: 1855 *октябрь* 21, 25, 27, *ноябрь* 3, 11, 23, декабрь 6; 1856 *января* 2, *февр.* 2, 25, *июнь* 7, *июль* 2, *октябрь* 3, 24, *ноябрь* 12, декабрь 3; 1857 *января* 1, *февр.* 3, 15, *октябрь* 23, декабрь 27; 1858 *января* 22, 28, *апр.* 1, *май* 28, *июль* 30, *октябрь* 27, декабрь 31; 1859 *сентябрь* 24; 1860 *января* 1, *октябрь* 5; 1861 *июль* 10, *авг.* 21.

М.: 1855 *авг.* 31, сент. 21.

Мирандолина, или Седина в бороде, а бес в ребро. Комедия в 3 д. К.-Л. Блума (Mirandolina). Переделка комедии К. Гольдони «Трактирица» (La locandiera). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 янв. 15; 1846 ноябрь 6; 1847 янв. 24, март 31, ноябрь 16; 1849 ноябрь 22, 28; 1854 окт. 24, ноябрь 23; 1857 янв. 13, 22; 1859 янв. 23, май 5. М.: 1834 ноябрь 9; 1846 окт. 21; 1847 май 29, окт. 30; 1848 янв. 16, ноябрь 11, дек. 14; 1849 ноябрь 22; 1850 янв. 27, июль 27, ноябрь 23; 1851 июнь 10, июль 27, сент. 11; 1853 февр. 6, окт. 30; 1854 сент. 30; 1855 дек. 14; 1859 июнь 2; 1860 май 4; 1861 окт. 18.

Мнимая Фанни Эльслер, или Бал и концерт. Водевиль à propos в 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 4. Спб.— М., 1869.

Пб.: 1848 ноябрь 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 22, 24, дек. 2, 6, 7, 8, 9, 16, 21, 26, 31; 1849 янв. 2, 4, 7, 12, 14, 17, 21, 27, февр. 1, 7, 11 (утро), апр. 13, 21, май 8, 16, июнь 29, июль 15, авг. 19, 31, ноябрь 8, 18; 1850 янв. 10, сент. 18, 24. М.: 1848 дек. 8, 13, 30 (2-я карт.); 1849 июль 15, ноябрь 7, дек. 1; 1850 янв. 22, март 1 (утро), июнь 5, сент. 26, ноябрь 30.

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; 1849 авг. 21.
М.: 1846 июль 5, 28, авг. 18; 1847 июль 14.

Мнимый Герман, или Фокусы в новом роде. Пародия-водевиль в 1 д. (Vernet prestidigitateur, ou Le faux Hermann). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 окт. 26, 29, ноябрь 4.

М.: 1857 май 24, 31.

Мнимый невидимка, или Сумагоха в трактире. Комическая опера в 1 д. (Herr Simon Plattkopf der Unsichtbare). Текст К.-Л. Костенобля. Пер. с нем. А. И. Шеллера. Музыка К. А. Кавоса. Рукопись ЛТБ.

М.: 1816 апр. 20; 1848 авг. 20, сент. 16.

Мнимый певец. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и В. Леффрана (Un ut de poitrine). Переделка с франц. Е. П. Урусова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 сент. 5, 10.

Много шума из пустяков. Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и Морвана (Bonsoir, monsieur Pantalon). Переделка с франц. А. А. Яблочкина. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 5. Прил. к журн. «Паптеон».

Пб.: 1851 ноябрь 26, 30, дек. 4, 9; 1852 янв. 31, февр. 8.

М.: 1854 ноябрь 12, 21, дек. 2, 21; 1859 окт. 26, 28, 29, ноябрь 20; 1860 авг. 24; 1861 май 18.

Могильный склеп. Драма в 1 д. А. Коцебу (Abendstunde). Пер. с нем. И. Ренофанца. Изд. под назв. «Вечерний час».— Театр для дружественного занятия в деревне, кн. 1. Спб., 1822.

Пб.: 1846 дек. 17, 19; 1847 янв. 3, 13; 1859 май 4, 7.

Модная лавка. Комедия в 3 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

М.: 1807 апр. 22; 1846 янв. 7, 28, дек. 6; 1847 сент. 25; 1851 янв. 2.

Модные петербургские леченя. Шутка-водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

Пб.: 1847 апр. 11, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 29, май 7, 14, 23, июнь 1, 6, 19, 30, июль 11, сент. 12, 18, 29, окт. 10, 30; 1848 янв. 7, май 2, авг. 23, окт. 22, дек. 30; 1849 февр. 8, апр. 15, июль 6, авг. 28, окт. 4, ноябрь 15, дек. 13. М.: 1847 окт. 6, 14, 28, ноябрь 16, дек. 21; 1848 янв. 2, февр. 17 (утро), дек. 2.

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.

М.: 1846 сент. 18, 23.

Мокрая курица. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевия (Э. Денуайе) (Une poule mouillée). Переделка с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1855 ноябрь 4, 9; 1856 янв. 31.

Молдавская кукона Нуштескул и русский купец ростовец, или Нечаянная встреча. Комическая опера-водевиль в 1 д. Н. В. Сушкова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1856 янв. 16, 22, 23.

Молод и стар, женат и нет. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Мельвия (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le vieux mari). Пер. с франц. Н. Ф. Павлова. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.—Радуга. Литературный и музыкальный альманах на 1830 год. М., 1830.
М.: 1829 май 10; 1852 ноябрь 10.

Молодцы казаки! Кавказская быль в 2 карт. Е. И. Воронова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 февр. 1, 2, 3, 5, 7, 10, 12 (утро), 16 (утро).

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; 1850 ноябрь 19, дек. 3, 26; 1851 янв. 30; 1852 май 22, 30, сент. 16, ноябрь 2; 1853 сент. 7; 1854 февр. 15; 1858 май 4, 14.
М.: 1834 май 18; 1846 янв. 31.

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; 1851 сент. 12, 17.

Мольер. Драма в 4 д. Ж. Санд (Molière et ses acteurs). Пер. с франц. А. А. Григорьева и Н. И. Шаповалова. Изд.—«Москвитянин», 1851, № 18 и 19/20.
М.: 1851 дек. 12.

Мольер-дитя. Комедия в 1 д. Э. Вьерна (Molière enfant). Пер. с франц. в стихах А. Н. Баженова. Изд.—Драматический сборник, кн. 5. Спб., 1859.
Пб.: 1858 окт. 29, 31, ноябрь 3, 20.

Монте-Кристо. Драма в 5 д., 8 карт. Р. М. Зотова по роману А. Дюма.
Пб.: 1847 апр. 20, 27.

Мопра, братья-разбойники. Драма в 5 д., 6 карт. Ж. Санд (Mauprat). Пер. с франц. Зотовой. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1856 апр. 27, 30.

Морской волк. Драма в 2 д. Т.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье (Un loup de mer). Переделка с франц. К. А. Гарновского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 сент. 27, 29, окт. 1, 4.
М.: 1850 авг. 16, 24, сент. 20.

Морской праздник в Севастополе. Драматическое представление в 5 карт. в стихах и прозе Н. В. Кукольника. Изд.—Спб., 1854.
Пб.: 1854 янв. 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 26, 31, февр. 5, 8, 12, 16, 19 (утро), апр. 28.
М.: 1854 апр. 19, 20, 21, 23.

Моряк Пьер, или Возвращение из плена. Комедия-водевиль в 1 д. А.-Ф. Деннери и А. Декурсея (Le petit Pierre). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.—«Репертуар русской сцены», 1851, № 10. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».
Пб.: 1851 авг. 20, 23, окт. 3.

Москаль-чаривник. Опера в 1 д. Текст И. П. Котляревского. Музыка аранжирована А. С. Гурьяновым. Изд.—Украинский сборник, № 2. М., 1841.
Пб.: 1844 сент. 27; 1846 февр. 11, 14, 15, 17; 1847 янв. 7, 9, 10, 11, 21, 28 (утро), апр. 3, май 22, дек. 28, 31; 1848 янв. 3; 1849 сент. 21, окт. 14, 18, 20, 25, 27,

ноябрь 1; 1850 янв. 8; 1851 янв. 14, 16, февр. 2, 9, 15, 16 (утро), апр. 16, май 22, июнь 18, июль 13, авг. 30, окт. 19, ноябрь 4; 1852 янв. 15, февр. 8, авг. 25, 27, сент. 7, окт. 26. ноябрь 23; 1853 янв. 20, февр. 26, май 28, июль 20; 1854 февр. 19, июль 14; 1855 ноябрь 30. дек. 20; 1858 авг. 19; 1859 май 4, 17, ноябрь 10. 24. дек. 1, 8; 1860 янв. 15; 1861 ноябрь 5.
М.: 1840 *февр. 9*; 1846 янв. 10, 28, апр. 21, ноябрь 20, дек. 17; 1847 янв. 10, 28 (утро), сент. 19, окт. 2; 1848 янв. 9, 28, февр. 21 (утро), ноябрь 18; 1849 янв. 11. 30, май 18. июнь 6. сент. 1. ноябрь 17, 22, дек. 2; 1850 февр. 3, 28, окт. 20, ноябрь 21; 1851 янв. 11. февр. 9, 14, июнь 24, сент. 12, 23, окт. 1, 19, ноябрь 15. дек. 6; 1852 янв. 1, 31, окт. 10, ноябрь 2, дек. 14; 1853 февр. 24. май 17, дек. 1; 1854 янв. 24. июнь 21, авг. 30; 1855 сент. 6; дек. 4; 1856 сент. 25; 1857 янв. 1. февр. 16, май 14, авг. 22, дек. 5; 1858 июнь 27, дек. 5; 1860 янв. 26; 1861 февр. 5, сент. 3.

Москва и Ярославль, или Чудное приключение у Лукерьи Семеновны Зюзиной. Картина в 1 д. с пенцем и плясками П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 *июнь 9, 11.*

М.: 1845 *ноябрь 5*; 1846 янв. 14. февр. 15, апр. 28.

Московский купец и купеческий сынок, или В жене все богатство! Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева.

М.: 1852 *май 5.*

Моя. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и М. Мишеля (Mon Ismérie). Переделка с франц. К. А. Тарновского. Изд.—«Репертуар русской сцены», 1853, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 *авг. 21, 23, 25, сент. 8, 22, дек. 21*; 1854 *февр. 12, апр. 28, июль 21, авг. 16*; 1855 *сент. 4, окт. 2*; 1856 *окт. 15*; 1857 *май 22, июнь 7, июль 8, сент. 3*; 1858 *янв. 15, май 25*; 1859 *янв. 23, апр. 28, сент. 4*; 1860 *янв. 17, февр. 3, май 5, июль 18, сент. 20*; 1861 *февр. 21, дек. 3.*

М.: 1853 *ноябрь 23, 27.*

Моцарт и Сальери. Драматические сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.—Северные цветы на 1832 год. Спб., 1831.

М.: 1854 *янв. 8, 12.*

Моя дочь вышла замуж. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и М. Мишеля (J'ai marié ma fille). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1852 *ноябрь 10, 13, 28, дек. 17*; 1858 *февр. 1, 24.*

Моя жена чужая. Водевиль-оперетта в 2 д. Пер. с франц. П. Востоковым (П. В. Каракалпаковым) комедии-водевиля Ксавье Сентина (К. Бонифаса), М. Массона и Ф. Тома «Christophe le cordier». Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 *окт. 18, 25*; 1857 *сент. 25, окт. 20.*

Мраморные красавицы. Драма в 4 д. с прологом Т. Баррьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибю (Les filles de marbre). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Изд.—Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

М.: 1861 *ноябрь 24, 28, 30, дек. 21.*

Муж-беглец. Водевиль в 1 д.

М.: 1847 *сент. 3, 8.*

Муж в дверь, а жена в Тверь. Комедия-водевиль в 2 карт. А. И. В. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1845. кн. 6.

Пб.: 1845 *май 11*; 1846 *янв. 18, апр. 19, май 21, июль 29, сент. 1, окт. 2*; 1847 *янв. 13, апр. 23, июнь 27*; 1848 *июль 12, ноябрь 23.*

М.: 1845 *авг. 27*; 1846 *авг. 23*; 1849 *июль 31.*

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*; 1852 *дек. 9*; 1853 *янв. 6.*

М.: 1834 *янв. 30* (во 2-й раз); 1861 *сент. 6, 11, 25, дек. 11.*

Муж в отлучке. Комедия в 1 д. Э. Нью и Э. Соважа (Un mari brûlé). Переделка с франц. Ф. Анатолина (Ф. А. Конн). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».
М.: 1856 сент. 10, окт. 1; 1857 апр. 26.

Муж Геркулес, жена Диана, или Брак XIX века. Водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Hercule belhomme). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 янв. 22, февр. 7; 1855 янв. 16, 26; 1861 сент. 8, 22, 26.
М.: 1851 окт. 3, 9.

Муж, достань мне собачку! Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1846 янв. 16, 21, февр. 8, май 28, авг. 18.

Муж, жена и куропатка. Водевиль в 1 д. А. Декурселя и П.-А.-О. Ламбератамбу (Le perdrix rouge). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 10. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1853 сент. 9, 13, 17, ноябрь 13.

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 водевиль. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 1. М., 1835.
Пб.: 1832 ноябрь 23; 1846 июнь 5, 17, сент. 2, ноябрь 7; 1847 янв. 29 (утро), май 30; 1848 февр. 15, июль 26; 1849 сент. 6, ноябрь 14; 1856 окт. 2, 16, ноябрь 21; 1860 май 12; 1861 февр. 14.

Муж красавец — не находка. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, К. Пилле и Э. Лафарга (Un mari charmant). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1839 ноябрь 10; 1847 июнь 2; 1850 дек. 14, 26; 1851 янв. 15, февр. 18 (утро).

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; 1857 окт. 7, 15, 21, дек. 19.

Муж не муж, жена не жена. Оперетта в 2 д. Текст К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Сюжет заимствован из рассказа Мери «Le mariage par ordre». Литогр. изд.— М., 1896.
Пб.: 1852 дек. 1, 3, 4, 5, 17.
М.: 1852 окт. 3, 7, ноябрь 16, дек. 26; 1853 ноябрь 30; 1857 сент. 27, окт. 16, дек. 26.

Муж пляшет, любовник чулок вяжет. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро (Une rage de souvenir). Пер. с франц. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1894.
Пб.: 1853 ноябрь 3, 6.
М.: 1853 ноябрь 16, 25, дек. 10, 29; 1854 янв. 15, апр. 29, май 16, июнь 11, сент. 24; 1855 февр. 6, сент. 11, окт. 27; 1856 май 20, июль 23, ноябрь 15; 1857 окт. 18; 1858 сент. 11, окт. 15; 1860 янв. 27, февр. 11.

Муж под башмаком, или Меня настроил, ее расстроил и все устроил. Водевиль в 2 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1855 ноябрь 7, 10, 14, дек. 28; 1856 февр. 23, 26; 1857 сент. 1.
М.: 1854 апр. 30, май 12, июль 30, авг. 24 (?), 27, окт. 12; 1855 окт. 2, ноябрь 8, дек. 20; 1856 февр. 24 (утро), окт. 4; 1857 сент. 5; 1858 янв. 6, окт. 12; 1859 ноябрь 10; 1860 окт. 13; 1861 янв. 2, май 19.

Муж с весом. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лябиша и М. Мишеля (Un mari qui prend du ventre). Переделка с франц. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1856 окт. 5, 8, 15.
М.: 1857 янв. 22, 24, 27, февр. 12.

Муж хорош и жена не дурна. Опера-водевиль в 1 д. Текст П. И. Григорьева. Музыка В. М. Кажинского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 янв. 20, 22, 26, 27, 30.

Музыкант и княгиня — см. *Отставной театральный музыкант и княгиня.*

Мушкетеры королевы. Драма в 3 д. Переделка с франц. А. П. Толченовым текста комической оперы Ж.-А. Сен-Жоржа «Les mousquetaires de la reine». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 дек. 3, 5, 8.

М.: 1848 янв. 21, 27.

Мыльные пузыри. Шутка в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

Пб.: 1846 апр. 24, 26, 29, 30, май 2, 6, 8, 12, 16, 20, 31, июль 8, сент. 9, окт. 10, дек. 29.

М.: 1846 сент. 4, 9, 17, окт. 1.

На ловца и зверь бежит. Шутка-водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1859.

Пб.: 1859 май 4, 7, 15, 19, июнь 2, 22, сент. 21, ноябрь 2, 30; 1860 янв. 3, 21, апр. 14, май 15, июль 18, авг. 31, окт. 19; 1861 янв. 3.

М.: 1859 май 5, 7.

На сцене, в ложе, в оркестре и в партере. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Люзанна (Un scandale). Переделка с франц. С. П. Ушакова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 сент. 27, окт. 16.

На хлеб и на воду. Шутка-водевиль в 1 д. В. И. Родиславского. Подражание франц. водевилю М. Мишеля и В. Манжена «Cerisette en prison». Изд.— М., 1858.

Пб.: 1860 янв. 27, февр. 1, окт. 10.

М.: 1858 янв. 20, 23, 31 (утро), апр. 2, май 16, 28, июнь 6, июль 29, окт. 1, ноябрь 3; 1859 янв. 2, февр. 3, апр. 21, авг. 17, окт. 1, ноябрь 4; 1860 февр. 3, июль 8, авг. 22, дек. 30; 1861 февр. 6.

На чужой каравай рта не разевай. Комедия в 2 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-А. Дювера (Le mari de la dame de choeurs). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1854 янв. 21, 22, 24, февр. 12.

М.: 1853 окт. 15, 21, дек. 3.

Награда вовремя. Анекдот в 1 д. А. А. Павлова.

М.: 1852 сент. 5, 7.

Наездники. Комедия в 3 д. М. А. Стаховича. Изд.— «Москвитянин», 1854, № 17.

М.: 1856 дек. 10, 7.

Наказанная кокетка, или Замужняя вдова. Комедия в 1 д. в стихах Г. В. Кугушева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 апр. 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 28.

Наполеоновский генерал, или Муж двух жен. Драма в 5 д. с прологом О. Анисе-Буржуа и М. Массона (Mathias l'invalide). Пер. с франц. М. А. Сомина и Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 окт. 29, ноябрь 2, 6, 13; 1852 янв. 13, февр. 6 (утро), сент. 4, ноябрь 24.

М.: 1851 ноябрь 14, 16; 1861 авг. 25, 28, сент. 3.

Наполеоновский инвалид, или Солдатская тайна. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и А.-Л. Баяра (Mathias l'invalide). Пер. с франц. М. И. Воскресенского. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 9.

Пб.: 1847 ноябрь 11, 13, дек. 7.

М.: 1847 янв. 8, 14; 1853 ноябрь 16, 25.

Напраслина, или Коварство и любовь. Драма в 5 д., 6 карт. А.-Ф. Деннери. Переделка с франц. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1858 ноябрь 11, 14, 23.

Нарцис. Трагедия в 5 д., 7 карт. Э. Брахфогеля (Narziss). Пер. с нем. К. Л. (Я. А. Ростовцева). Изд.— М., 1858.
Пб.: 1859 окт. 26, 28; 1860 сент. 9, 20, окт. 11, дек. 28; 1861 февр. 9, ноябрь 30.
М.: 1858 янв. 20, 23, апр. 25, май 15, авг. 31, сент. 25, окт. 21, дек. 29; 1859 сент. 10; 1860 сент. 19, дек. 1.

Наследница. Комедия в 1 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Ж. Делавиня «L'héritière». Изд.— М., 1824.
Пб.: 1824 дек. 11; 1856 дек. 19, 21, 26.
М.: 1824 ноябрь 4; 1848 окт. 5.

Настроил, расстроил и устроил. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Лигор. изд.— М., 1887.
Пб.: 1848 дек. 1, 3, 6, 7, 8, 9, 16, 21, 31; 1849 янв. 1, 4, 7, 14, 21, февр. 1, 4, 10 (утро), апр. 19, май 19, ноябрь 18; 1853 февр. 1, 17, 26, май 10, 19, июнь 26; 1861 сент. 19, 21.
М.: 1853 май 29, июнь 2, июль 10, окт. 20; 1854 янв. 22, авг. 24; 1856 янв. 13, февр. 10; 1858 май 26, окт. 8, дек. 9; 1859 янв. 18, окт. 11.

Нагалка-Полгавка. Опера в 2 д. Текст и музыка И. П. Котляревского. Изд.— Украинский сборник, № 1. Харьков, 1838.
Пб.: 1838 май 5 (сцена); 1852 май 26 (1-е д.), 28 (1-е д.).
М.: 1837 дек. 10 (1-е д.); 1851 сент. 5.

Наташа. Шутка-водевиль в 1 д. П. Н. Баташева. Сюжет заимствован с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1861 янв. 30, февр. 1, 3, 14, март 2 (утро), сент. 8.
М.: 1860 дек. 16, 28, 29; 1861 янв. 2, 27, февр. 28, март 1 (утро), май 9, 29, авг. 22, ноябрь 19.

Натуральная школа. Шутка-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1847.
Пб.: 1847 ноябрь 18, 20, 21, 24, 25, 26, 28, дек. 2, 10, 17, 31; 1848 янв. 8, 15, 19, 30, февр. 20, июнь 13, июль 23, авг. 23; 1849 сент. 5, 11, окт. 13, ноябрь 13; 1850 февр. 28, май 3, июль 28, дек. 6; 1851 февр. 17 (утро), июнь 15, авг. 21.
М.: 1847 ноябрь 19, 25, 27, 30, дек. 3, 14, 29; 1848 янв. 25, февр. 15, июнь 8, 25, июль 23, авг. 27; 1849 май 27; 1850 февр. 2, 28, дек. 6; 1851 дек. 6; 1852 июль 7; 1856 июнь 1, 8, июль 27; 1859 сент. 15, окт. 6, ноябрь 5, 20; 1860 янв. 12, апр. 12, май 6, июнь 21, июль 22, сент. 1, окт. 18, дек. 4, 29; 1861 янв. 10, февр. 22.

Нашествие иноплеменных, или Уездный наезд. Комедия в 3 д. К. Д. Ефимовича (Яфимовича) и Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Сын отечества», 1850, № 1.
Пб.: 1847 янв. 14, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 27, 29, февр. 1 (утро), 2 (утро), апр. 1, 6, май 7, 13, окт. 1; 1848 авг. 18, 20, сент. 16; 1849 авг. 31, дек. 22; 1850 февр. 5.
М.: 1848 янв. 14, 19, 29; 1860 окт. 10, 17.

Нашла коса на камень. Комедия в 5 д. Э. Ожье (L'aventurière). Переделка с франц. в стихах В. А. Каратыгина. Изд.— «Сын отечества», 1852, № 7.
Пб.: 1851 окт. 24, 25, 30; 1852 ноябрь 14; 1857 авг. 19.

Не бываешь бы счастливо, да несчастье помогло. Оперетта в 1 д. Текст М. Карре и Л. Баттю (Jobin et Nanette). Пер. с франц. К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова. Музыка из опер, балетов и романсов аранжирована и сочинена М. М. Эрлангером. Изд.— «Театральная библиотека», 1897, № 63.
Пб.: 1857 сент. 27, 30, окт. 10, ноябрь 7, 15, дек. 5, 18; 1858 янв. 1, 15, 27, февр. 1, окт. 14; 1859 февр. 1, 5, 19, июль 13, авг. 19, окт. 18, дек. 11; 1860 май 20, июнь 20; 1861 март 3, сент. 10.

М.: 1857 янв. 18, 21, 27, февр. 11 (утро), июнь 21, сент. 10, окт. 11; 1858 апр. 13, июль 29, дек. 9; 1859 янв. 8, февр. 21 (утро), авг. 18, окт. 13; 1860 авг. 17, окт. 19.

Не бывать вороне соколом, а курице петухом. Водевиль в 1 д. А. П. Славина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 май 24, июнь 1.

Не в деньгах счастье. Комедия в 4 д. с прологом И. Е. Чернышева. Изд.—Спб., 1858.

Пб.: 1859 янв. 30, февр. 2, 4, 6, 10, 12, 16, 18, 20, 22, сент. 25, окт. 30, ноябрь 29, дек. 11; 1860 дек. 12, 15; 1861 февр. 5.

М.: 1859 апр. 27, 29, июнь 26, авг. 16, дек. 6; 1860 янв. 10, февр. 8, апр. 15, 24.

Не в свои сани не садись. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.—«Москвитянин», 1853, № 5.

Пб.: 1853 февр. 19, 20, 23, 25, 26, 28 (утро), март 1 (утро), апр. 27, 29, май 6, 14, 21, июнь 1, 9, июль 8, 16, 30, авг. 26, сент. 4, окт. 18, 23, ноябрь 13, дек. 29; 1854 янв. 4, февр. 12, 19, апр. 22, май 14, авг. 25, дек. 21, 30; 1856 февр. 24, 26 (утро), июнь 15, июль 9, окт. 10, ноябрь 6, дек. 5; 1857 янв. 23, май 6, 9, 19, июль 3, сент. 2; 1858 янв. 1, апр. 1, май 28; 1859 авг. 21, сент. 10, дек. 28; 1860 янв. 24, апр. 13, сент. 1, окт. 13; 1861 янв. 19, авг. 25, сент. 19.

М.: 1853 янв. 14, 16, 19, 22, 25, 27, 29, февр. 3, 5, 11, 15, 18, 20, 23 (утро), 25, 27 (утро), 28, март 1, апр. 28, май 5, 24, июнь 9, июль 3, 23, авг. 17, 25, сент. 2, 23, окт. 14, ноябрь 18, дек. 29; 1854 янв. 15, февр. 15, май 10, июнь 29, июль 22, окт. 10, 21; 1855 окт. 2, 27; 1856 май 10, сент. 28, ноябрь 4, дек. 16; 1857 июнь 11, окт. 27; 1858 янв. 30, июнь 13, июль 31, ноябрь 3, дек. 5; 1859 июль 24, окт. 25; 1860 май 24, июль 12, дек. 8, 29; 1861 авг. 31, дек. 21.

Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета. Анекдотическая шутка-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Подражание франц. комедии М. Теолона «Le mari au neuf femmes». Изд.—М., 1834.

Пб.: 1840 май 6; 1846 февр. 12 (утро), сент. 15, окт. 7, дек. 16; 1847 янв. 30 (утро), апр. 13, 28, июнь 8, 18, июль 4, авг. 17, 27, окт. 12, ноябрь 2; 1848 янв. 13, окт. 12, ноябрь 24; 1849 янв. 24, май 2, окт. 9, 30, дек. 26; 1850 янв. 29, май 2, окт. 30; 1852 февр. 5, авг. 18.

М.: 1834 ноябрь 30; 1852 сент. 26, окт. 2.

Не всякому слуху верь. Комедия в 1 д. А. В. Дружинина. Изд.—«Современник», 1850, № 11.

Пб.: 1855 окт. 3, 5, 11, 14, 24, ноябрь 11, дек. 22; 1856 янв. 16; 1857 янв. 25, май 28, авг. 21; 1858 май 14, сент. 25.

М.: 1859 ноябрь 23, дек. 10; 1860 апр. 11, авг. 23, окт. 19; 1861 май 19, июнь 14.

Не ест, а толстеет — странное дело! Шутка-водевиль в 1 д. А. Корделье-Делану и Э.-Ж. Роша (Qui dort dine). Пер. с франц. И. Новикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 дек. 9, 11, 12, 14.

М.: 1848 июнь 6.

Не знал, что богат, не ждал, а женат. Комедия в 3 д. Н. Захарова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1853 дек. 9.

Не люблю не слушай, а лгать не мешай. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского. Изд.—Спб., 1818.

Пб.: 1818 сент. 23; 1848 окт. 4, 6.

Не по хорошу мил, а по милу хорош. Комедия-пословица в 1 д. Е. Е. Волкова. Изд.—Спб., 1861.

Пб.: 1861 янв. 23, 26, февр. 5, 8, март 4.

Не рой другому яму. Комедия в 1 д. Л. Реалья (L'esclave du mari). Пер. с франц. Л. А. Нессельроде. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 апр. 21, 26.

М.: 1858 апр. 11, 16, май 2, авг. 25, дек. 29; 1859 янв. 27, авг. 20; 1860 авг. 16.

Не сошлись характерами! Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1858, № 1.

Пб.: 1858 сент. 1, 3, 11, 16, 26, окт. 16, 27, ноябрь 27; 1859 июль 6, сент. 2, дек. 6; 1860 апр. 27; 1861 сент. 11.

М.: 1858 окт. 23, 28, ноябрь 2, 18, дек. 14; 1859 янв. 27, февр. 17, май 15, ноябрь 11; 1860 июль 5, сент. 7; 1861 янв. 8, окт. 24.

Не спросясь броду, не суйся в воду. Комедия в 2 д. В. К. Войта. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 апр. 18.

Не так живи, как хочется. Драма в 3 д., 4 карт. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 17.

Пб.: 1855 янв. 12, 14, 17.

М.: 1854 дек. 3, 8, 12; 1855 янв. 12; 1860 окт. 10, 13; 1861 янв. 3, февр. 8, май 21, ноябрь 12.

Не хуже других. Драма в 3 д., 6 карт. с прологом и эпилогом В. Михайлова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 май 3, 5, 8, 17, июнь 5, сент. 6, дек. 26.

Небо и земля, или Жизнь художника. Драма в 2 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1848 июнь 2.

Небывалый брак, или Муж холостяк, а жена девица. Водевиль в 1 д. О. Лефрана и Э.-М. Лабиша (Mademoiselle ma femme). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 2. Спб., 1850.

Пб.: 1848 ноябрь 15; 1849 авг. 24, 26, 28, сент. 4.

М.: 1854 сент. 15, 23.

Невеста. Водевиль в 3 д. Н. Толстого. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 июль 9, 23.

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. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1843 окт. 19; 1852 сент. 24, окт. 1, 16, ноябрь 14; 1853 июнь 1; 1855 окт. 4; 1856 окт. 9; 1857 февр. 5.

М.: 1846 июль 12, 29, авг. 20; 1847 сент. 11; 1852 апр. 15, 27, июль 28.

Невеста неподходящая. Комедия-водевиль в 1 д., 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1853, кн. 4. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 16.

Пб.: 1856 ноябрь 26, 29, 30, дек. 18, 28; 1857 янв. 22, 27, февр. 16 (утро), окт. 27, ноябрь 24, дек. 26; 1858 янв. 29, сент. 23, дек. 14; 1859 сент. 27.

М.: 1857 янв. 7, 10 (1-е д.); 1860 дек. 12 (1-е д.); 1861 янв. 11 (1-е д.).

Невеста разбойника, или Страшный незнакомец. Драма в 3 д. Т. Кернера (Hedwig). Вольный пер. с нем. в стихах А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 июль 4; 1849 дек. 12, 14; 1850 янв. 29.

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.

М.: 1843 дек. 3; 1858 ноябрь 11, 16.

Невесте сорок пять, приданого сто тысяч. (Предст. в Петербурге под назв. «Невесте сорок лет, приданого сто тысяч»). Комедия в 3 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1874.

Пб.: 1852 апр. 29, май 4, 6, июнь 9, окт. 6; 1857 июнь 27, июль 8, 31, авг. 28, дек. 6; 1859 май 29; 1860 апр. 20, май 6, июль 11.

М.: 1851 ноябрь 2, 5; 1852 янв. 4, февр. 8, авг. 24, дек. 26; 1853 дек. 18; 1854 сент. 1, 29; 1861 июнь 29, сент. 10, окт. 17.

Невидимка. Комедия-водевиль в 1 д. Г. В. Кугушева. Сюжет заимствован из оперы «Мнимый невидимка». Изд.—Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 1. М., 1897.

Пб.: 1847 янв. 7, 9, 10, 11, 13, 30, февр. 1, сент. 6, окт. 5, 26; 1848 янв. 3, сент. 19, 30, окт. 28, дек. 2, 19; 1849 янв. 24; 1850 ноябрь 9, 14, 23.

М.: 1859 дек. 14, 18.

Невинная преступница — см. *Отцовское проклятие*.

Невинные голубки. Фарс-водевиль в 1 д. П.-А. Любиза и Деверже (А. Шапо) (*La cachucha, ou Trois sœurs tout neufs*). Пер. с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 окт. 14, 16, 17.

Невинный в вине, или Судейский приговор. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка Никола Изуара. Изд.—М., 1829.

М.: 1829 янв. 31; 1848 сент. 21, окт. 5, ноябрь 25.

Недоросль. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.—Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24; 1850 дек. 6, 10, 30; 1851 февр. 3, 16 (утро); 1858 дек. 15, 17, 21, 28; 1859 янв. 1, 25.

М.: 1783 май 14; 1852 дек. 14, 28; 1853 янв. 12; 1859 май 19, 22, июнь 10, июль 31, авг. 19, ноябрь 13, дек. 17; 1860 янв. 17, апр. 20, май 9, июль 18; 1861 май 30.

Нежная супруга, или Экое странное дело какое. Комедия-водевиль в 1 д. Соч. А. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 окт. 3.

Незабвенный год бедствия и славы России. Народно-драматическое представление в 3 д., 4 карт. с песнями и плясками П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 май 6, 9, сент. 9, 23, окт. 1, дек. 2, 27; 1852 янв. 27, февр. 7, апр. 13, ноябрь 14; 1853 янв. 15, февр. 22.

М.: 1851 сент. 5, 9, окт. 7; 1852 апр. 23, дек. 5.

Незванные гости, или Час от часу не легче. Комедия в 1 д. Переделка с нем. К. Рейнке. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 июль 9, 16.

Незнакомые знакомцы. Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.—М., 1887.

Пб.: 1855 янв. 12, 14, 17, 20, 25, февр. 1, 2 (утро), 4 (утро), 6, сент. 1, 30, окт. 24, ноябрь 21; 1856 янв. 22, февр. 8, 24, апр. 22, май 28, июль 16, ноябрь 12, дек. 2, 20; 1857 янв. 7, 25, окт. 18, 21, ноябрь 25; 1858 янв. 28 (утро), февр. 2, сент. 10; 1859 янв. 4, авг. 18, сент. 20, окт. 1; 1861 май 29, июнь 9, окт. 18, 23, ноябрь 12.

М.: 1855 окт. 3, 18; 1860 апр. 19, 22, май 6, 15; 1861 ноябрь 24.

Немая сиротка Лица. Драма в 2 д. И. Анца. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 февр. 3, 5, 9.

М.: 1853 май 4, 13.

Немой. Драма в 6 д. О. Анисе-Буржуа и М. Массона (*Le muet*). Пер. с франц. В. С. Пенькова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1851 окт. 24, 28.

Ненависть жены. Комедия в 1 д. Э. Жирарден (*Une femme qui déteste son mari*). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ. Рукопись ЛТБ под назв. «Ненависть жены, или Времяпрепровождение во Франции».

Пб.: 1857 окт. 28, 30, ноябрь 1, 18.
М.: 1858 апр. 21.

Ненависть к людям и раскаяние. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Menschenhass und Reue). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.
М.: 1791 апр. 23; 1846 янв. 8, ноябрь 26; 1847 янв. 17; 1852 янв. 13.

Необыкновенное путешествие цукинодворского купца и благополучное возвращение. Фарс-водевиль в 3 отд. П. Г. Григорьева. Изд. под назв. «Путешествие апраксинского купца». — «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 8.
Пб.: 1846 июль 19, 22, 28, авг. 25, сент. 29, ноябрь 8; 1847 янв. 30, июль 6, авг. 21, окт. 10; 1850 окт. 11, 22; 1851 окт. 7; 1858 окт. 17, 20, 26.
М.: 1846 окт. 2, 7, 13; 1861 ноябрь 17.

Неожиданный случай. Комедия-водевиль в 2 д. Н. С. Кириллова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 дек. 16.

Непосед. Комедия в 1 д. А. М. Комарова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1857 май 3, 9; 1859 окт. 30, ноябрь 2.

Нервная женщина. Водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 12. Спб., 1860.
Пб.: 1860 сент. 29, окт. 4.
М.: 1860 окт. 14.

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; 1852 май 22.
М.: 1820 дек. 30; 1846 июнь 4.

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, МТ.
М.: 1846 дек. 11, 16.

Несчастье особого рода. Комедия в 1 д. А. Эльца (Er ist nicht eifersüchtig). Пер. с нем. В. С. Пенькова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1856, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1855 янв. 19, 21, 24, февр. 1, 5 (утро), сент. 27.
М.: 1855 сент. 26, окт. 4; 1856 июль 29, окт. 3; 1859 окт. 2, 6; 1860 окт. 10, дек. 30; 1861 ноябрь 7, дек. 29.

Нет действия без причины. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (Pas de fumée sans feu). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 3. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».
Пб.: 1850 янв. 11, 13, 17, 22, 29, окт. 25, ноябрь 13; 1853 янв. 16, 20, май 5, окт. 1, дек. 31; 1854 февр. 1, 21, сент. 8, окт. 12, ноябрь 2; 1855 окт. 16; 1856 окт. 12, 24; 1857 янв. 14, февр. 6; 1858 июнь 9; 1859 апр. 30.
М.: 1851 янв. 12, февр. 1, 5, 15 (утро), окт. 1, 22; 1852 янв. 18, 30, апр. 10, сент. 16, ноябрь 16, дек. 22; 1853 янв. 20, авг. 25, сент. 2, 22, ноябрь 18; 1854 янв. 11, окт. 18; 1855 авг. 31; 1856 янв. 24, апр. 26, май 28, июль 16, авг. 17; 1857 дек. 31; 1858 апр. 20.

Нет денег, дайте сдачи, мне не с чем ехать с дачи. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Riche d'amour). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1846 окт. 29, 31, ноябрь 5; 1853 июль 6.
М.: 1850 сент. 6, 13, 21.

Нет денег — перед деньгами. Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1857 май 3, 9, 16, 18.

Неудача за неудачей. Шутка-водевиль в 1 д. Онисса (Н. И. Ольховского). Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 авг. 25, 27.

- Неутешные вдовцы.* Комедия в 1 д. Э. Скриба (Les inconsolables). Пер. с франц. Ф. А. Кони. Изд. под назв. «Неутешные». — «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 9.
Пб.: 1849 июнь 8, 10.
- Нехотя.* Комедия в 1 д. М. Мишеля и А. Делакура (Sans le vouloir). Переделка с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 сент. 26, 28, окт. 2, 10.
- Нечего делать.* Комедия в 2 д. с куплетами Ж.-Ф. Локруа и А. Сея (А.-Ф. Шез де Кааня) (Quand ont n'a rien à faire). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд. в кн.: Каратыгин П. А. Нечего делать. Григорьев П. И. Жена или карты. Спб., 1846.
М.: 1846 янв. 23, 28.
- Ни тот, ни другой.* Комедия в 1 д. Е. П. Ростопчиной. Изд. — «Библиотека для чтения», 1853, № 3.
Пб.: 1853 янв. 26, 28.
М.: 1852 окт. 27, ноябрь 3, дек. 21, 28; 1853 февр. 3.
- Никогда не должно говорить «никогда»!* Пословица в 1 д. К. Бертон (Les philosophes de vingt ans). Переделка с франц. А. Николаева. Изд. — «Репертуар русской сцены», 1852, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1852 июль 28, 30, авг. 17.
- Нищая.* Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и М. Массона (La mendiante). Пер. с франц. И. А. Салова и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ.
М.: 1857 окт. 14, 25.
- Нищий.* Драматическая картина в 1 д. в стихах Г. В. Кугушева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1846 окт. 17, 21, 23, 25, 28, 30.
М.: 1846 дек. 18, 27.
- Новая шалость, или Театральное сражение.* Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд. — Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
Пб.: 1822 февр. 12 (утро); 1857 апр. 19, 24, май 7, окт. 9.
М.: 1822 дек. 19; 1846 янв. 25; 1847 авг. 21, сент. 17; 1848 июль 2, 26, окт. 10, дек. 10; 1849 янв. 14, апр. 29, июль 26; 1850 янв. 30.
- Новейший оракул.* Комедия в 5 д. А. А. Потехина. Изд. — «Современник», 1859, № 3.
М.: 1861 окт. 27, 30, 31, ноябрь 5, 26, дек. 27.
- Новичок, или Рекрут-волокига.* Комедия-водевиль в 2 д. Пер. с франц. Н. П. Беккера. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1848 окт. 13, 15, 18.
М.: 1847 ноябрь 19, 25, 27, дек. 26; 1848 февр. 10; 1855 дек. 2.
- Новички в любви.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевили Н. А. Коровкина. Спб., 1840.
Пб.: 1839 ноябрь 15; 1846 янв. 25, февр. 8, 13, 17, апр. 19, май 29; 1847 февр. 1, апр. 10, 23, авг. 27, ноябрь 23; 1848 февр. 15, июнь 14, июль 14; 1849 июнь 26; 1850 янв. 19, 26, февр. 2, 17, ноябрь 17; 1854 май 6, 13, авг. 18, сент. 17, окт. 1, дек. 6; 1855 дек. 8; 1857 февр. 3, июнь 3, июль 3, окт. 11; 1858 янв. 1, май 16.
М.: 1842 февр. 20; 1846 февр. 8, июнь 9; 1847 июль 28; 1848 июнь 3, 11, авг. 22; 1849 апр. 17; 1850 ноябрь 21, дек. 1; 1851 янв. 11, июнь 17, дек. 5; 1854 ноябрь 9, 14; 1856 июнь 1, сент. 28; 1857 янв. 20, май 2; 1858 ноябрь 2, дек. 30; 1859 июнь 17, ноябрь 26; 1860 май 5; 1861 янв. 15, февр. 14, сент. 22.
- Новгородцы.* Драматическое представление в 5 д., 8 карт. в стихах, с песнями В. Р. Зотова. Изд. — «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 2.
М.: 1846 сент. 18, 23, 25, окт. 11; 1847 янв. 9.

Новый год. Водевиль в 2 д. С. Барапа.
Пб.: 1851 дек. 31; 1852 янв. 13, 24; 1853 янв. 1.

Новый Отелло, или Последнее свидание. Трагедия в 2 д. Л. Тика (Der Abschied). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 авг. 25, 27.

Новый Парис. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Подражание франц. Музыка А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
М.: 1829 июнь 21; 1848 апр. 21, июнь 4, июль 2, авг. 31, окт. 25, дек. 16.

Новый Самуель, или Право пожизненного владения. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из польской комедии А. Фредро «Dożuwosie». Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 9.
Пб.: 1848 ноябрь 15, дек. 1, 3, 6; 1849 янв. 31, апр. 13, окт. 19, 24; 1850 февр. 26; 1851 май 11, 15, сент. 10; 1853 авг. 18; 1854 ноябрь 18; 1855 янв. 6; 1856 сент. 9; 1858 июнь 6.
М.: 1849 апр. 20, 24.

Ножка. Водевиль в 1 д. Лоренсена (П.-Э. Шапелля), Деверже (А. Шапо) и Г. Ваэза (Les brodequins de Lise). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.
Пб.: 1840 янв. 17; 1847 май 15, июль 23, сент. 28, окт. 12; 1848 апр. 26; 1851 янв. 2; 1852 июль 11; 1853 февр. 17, окт. 13; 1854 июнь 2, авг. 20; 1855 янв. 3, ноябрь 17; 1856 янв. 16, апр. 22, ноябрь 28, дек. 26; 1857 ноябрь 25, дек. 27; 1859 май 8, 21, ноябрь 13; 1860 май 9; 1861 ноябрь 19, дек. 13.
М.: 1840 май 3; 1846 июнь 10; 1848 июнь 13, июль 5, сент. 7, 8, окт. 19; 1849 июль 10, ноябрь 15; 1850 май 30, июль 13, дек. 8; 1851 сент. 7; 1853 окт. 16, 20; 1854 янв. 31; 1856 июль 26; 1857 авг. 16; 1858 июль 4; 1859 янв. 13, дек. 10; 1860 авг. 24; 1861 февр. 28 (утро), июнь 9, ноябрь 8.

№ 18, ложа 3-го ряда. Шутка-водевиль в 2 карт. Н. А. Ермолова.
М.: 1849 дек. 12; 1850 янв. 1.

№ 470, или Три тысячи рублей серебром. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1852 апр. 25, 27, 30, май 20; 1854 май 21, дек. 20; 1855 янв. 10, февр. 3 (утро).
М.: 1852 окт. 3, 7.

Ночное. Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 3.
Пб.: 1855 ноябрь 16, 18, 21, 23, дек. 26; 1856 янв. 6, февр. 1, 20, июль 2; 1857 окт. 24; 1859 июль 20; 1861 май 10, 18, 29, июнь 19, ноябрь 14.
М.: 1855 дек. 15, 21.

Ночное привидение, или Преступник поневоле. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1849 ноябрь 16, 20.
М.: 1846 окт. 9, 22, 29, дек. 6; 1847 окт. 2.

Ночь на Песках. Комедия-водевиль в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Ш. Потье (A la belle étoile). Пер. с франц. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1849 дек. 2, 5, 6, 16, 19, 30; 1850 янв. 2, 22, 29, февр. 19, май 5, 10, 21, июнь 23, авг. 24, окт. 10, 27, ноябрь 3; 1853 авг. 31, сент. 10; 1854 дек. 27; 1858 ноябрь 10, 13, 17; 1859 янв. 11, февр. 3, апр. 21; 1860 янв. 24, сент. 15, дек. 29; 1861 февр. 28 (утро).
М.: 1853 сент. 15, 21.

Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее. Старая бывальщина в лицах в 5 д., 10 карт. с пением и плясками В. И. Даля. Изд.— Были и небылицы Казака Луганского, кн. 4. Спб., 1839.
Пб.: 1859 сент. 11, 15, 20.

Ночь накануне Иванова дня. Комедия-водевиль в 2 д. С. С. Гулак-Артемовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 май 26, 28.

Ночь после дебюта. Комедия в 1 д. Л. Гозлана (Le coucher d'une étoile). Пер. с франц. В. А. Черткова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 февр. 18, 21.

Нынешние мужья и нынешние друзья. Комедия в 1 д. (L'une pour l'autre). Пер. с франц. С. П. Соловьева.

М.: 1850 окт. 19.

Оба под замком. Водевиль в 1 д. А. Делакура (Polkette et Bamboche). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 янв. 7, 14.

Обед на именинах Василия Ивановича. Водевиль в 1 д. Ф. А. Бурдина. Переделка с франц. водевиля М.-А. Дезожье «Le diner de Madelon, ou Le bourgeois du Marais». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 февр. 8, 28.

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; 1850 окт. 16, 17.

Обезьяна и жених, или Жених-обезьяна. Комедия в 3 д. И. Нестроя (Der Affe und der Bräutigam). Пер. с нем. А. Вентцеля. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 окт. 27, дек. 1; 1852 февр. 9 (утро).

Обер-кухмейстер Фельтен. Водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 5. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1846 окт. 29, 31, ноябрь 5.

М.: 1846 окт. 30, ноябрь 7, 14.

Обманутое ожидание. Комедия в 2 д. Колесова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1857 сент. 27.

Обойщик. Драма в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Marcelin). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1843 апр. 20; 1846 июнь 6, июль 19.

Обольститель в западне. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с франц.

Пб.: 1848 ноябрь 1, 3, 5.

Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Комическая опера в 1 д. Пер. с франц. П. Н. Кобякова. Музыка разных авторов с новыми ариями Д.-Г.-А. Париса. Изд.— Спб., 1808.

М.: 1810 янв. 7; 1847 сент. 22, 29.

Образованность. Комедия в 4 д. М. Н. Владыкина. Изд.— Драматические очерки М. Владыкина. М., 1857.

М.: 1854 ноябрь 16, 18.

Обриева собака, или Лес при Бонди. Историческая мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура (Le chien de Montargis, ou La forêt de Bondy). Пер. с франц. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 апр. 26; 1852 февр. 3.

М.: 1820 ноябрь 4; 1849 май 20, июнь 1.

Обыкновенные люди. Провинциальные сцены в 3 д. П. Г. Григорьева. Переделка польской комедии Ю. Коженевского (?). Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 12.

Пб.: 1848 июнь 7, 9, 11, сент. 15, ноябрь 7.

Обыкновенный случай. Комедия в 1 д. Э. Скриба и Ф. де Курси (Simple histoire). Переделка с франц. Изд.— Харьков, 1838.

М.: 1838 окт. 13; 1852 янв. 21, 25.

Огород и дача на Петергофской дороге, или Несчастный день Тихона Сидоровича. Шутка-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 май 17, 21, июнь 3.

Один за двух и две вместо одной. Шутка-водевиль в 1 д. О. Анисе-Буржуа, А.-Ф. Деннери и Э.-Л.-А. Бризбарра (La vie en partie double). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 12.

Пб.: 1846 дек. 17.

М.: 1849 апр. 20, 24, июнь 23.

Один стул для двоих. Комедия в 1 д. И. Леру (Une chaise pour deux). Пер. с франц. Н. И. Малышева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 авг. 27, 31.

М.: 1851 апр. 24, 26.

Одна на примете, другая в карете. Оригинальная комедия в 1 д. А. Реймерса. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 апр. 30.

М.: 1853 окт. 5, 9.

Одноворец. Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1860, № 9/10.

Пб.: 1861 окт. 16, 27, ноябрь 1, 5, 10, 17, дек. 12.

М.: 1861 дек. 1, 5, 7, 12, 14, 20, 26.

Однофамильцы. Комедия в 2 д. В. Р. Зотова. Сюжет взят из рассказа Э. Гино. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 8. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 окт. 13, 15, 19; 1849 окт. 4.

Однофамильцы. Комедия-водевиль в 2 отд. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 9. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 авг. 21, 23.

Одушевленные цветы и мечтатель. Шутка-водевиль в 1 д. Ш. Лаби, Ж.-Ж. Коммерсона и Кс. де Монтепена (Les fleurs animées). Переделка с франц. П. Н. Арапова. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1849 янв. 26, 28.

М.: 1848 ноябрь 23, 29.

Окно во втором этаже. Драма в 3 карт. Ю. Коженевского (Окно на pierwszym piętrze). Переделка драмы Э. Скриба «Une faute». Пер. с польского Стадовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 февр. 6, 8, 10, 13, 17, 21, март 4, 5 (утро), май 12, 14, авг. 28, окт. 24, ноябрь 24; 1851 февр. 13, июнь 6, окт. 23, дек. 31; 1852 февр. 1, авг. 19, ноябрь 20; 1853 янв. 11, март 1, май 3; 1854 май 9, 23, июль 26, сент. 23, ноябрь 18, дек. 30; 1856 янв. 2, июль 4, 25, сент. 9; 1857 янв. 30, февр. 13 (утро), окт. 25, дек. 29; 1858 янв. 21, май 26, окт. 7, ноябрь 25; 1859 янв. 25, май 24, авг. 30; 1860 февр. 9, окт. 16; 1861 май 11.

М.: 1850 май 5, 10, дек. 4; 1851 апр. 17, 30; 1852 апр. 18, май 22; 1853 май 10, июль 10, сент. 24, ноябрь 15; 1854 сент. 2, окт. 5; 1856 сент. 21; 1858 сент. 11; 1859 май 13; 1860 май 4, окт. 5, дек. 28; 1861 янв. 26, 29, авг. 18.

Окопировался. Комедия в 3 д. И. И. Лажечникова. Изд.— «Пантеон», 1855, кн. 5.

Пб.: 1854 ноябрь 12, 15, 17.

М.: 1854 ноябрь 26.

Ольга, русская сирота. Водевиль в 2 д. Э. Скриба, Т.-Ф. Вильнева и Деверже (А. Шапо) (Yelva, ou L'orpheline russe). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 апр. 24; 1848 окт. 25, ноябрь 4, 18; 1849 янв. 31.

М.: 1831 февр. 17; 1849 ноябрь 30; 1850 окт. 25, ноябрь 2, 6, 13, дек. 26; 1851 янв. 29; 1857 май 24, 31.

Омут. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина. Литогр. изд.— Спб., 1880.
М.: 1861 ноябрь 3, 6, 9, 14, 16, 29, дек. 11, 31.

Он не он, она не она. Шуточная оперетта в 1 д. (Le muet de St-Malo, ou Les grandes émotions). Текст Ш. Варена, П.-А. Любиза и Деверже (А. Шапо). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 авг. 25, 27, сент. 1, 9, 13, 20, ноябрь 4; 1849 июль 15.
М.: 1849 янв. 19, 23, июнь 10.

Он остепенился, или Весь дом вверх дном. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1850 июль 6, 10, 12, 26, сент. 11, ноябрь 28; 1851 февр. 15 (утро).
М.: 1838 дек. 9; 1846 янв. 7, сент. 24, дек. 2; 1847 февр. 1 (утро), сент. 30; 1848 янв. 3; 1849 дек. 8; 1850 март 4; 1851 янв. 26, февр. 9; 1852 авг. 24; 1857 окт. 3.

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; 1849 май 20, 24, 25; 1851 июль 27, 29, сент. 17, ноябрь 28; 1852 февр. 10, июнь 23; 1855 сент. 9, 20, окт. 18, дек. 13; 1857 июнь 20; 1858 июнь 11, окт. 5; 1859 февр. 6, авг. 31; 1860 апр. 20, май 24, авг. 21; 1861 май 29, сент. 5.
М.: 1841 апр. 25; 1856 окт. 15, 18, 24, дек. 13; 1857 янв. 3.

Она преступница. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиса и Л. Баттю (Les cheveux de ma femme). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1859 окт. 16, 19, 30.
М.: 1856 ноябрь 13, 16, 27, дек. 4; 1857 янв. 8.

Она придет! Драма в 1 д. бр. И. и Т. Коньяр (Le pauvre Jacques). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1848 авг. 25, 27.

Опека. Комедия в 4 д. М. П. Цветкова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1853 янв. 13, 16.
М.: 1857 дек. 9, 11, 13, 17; 1861 сент. 22, 24, 25, 26, ноябрь 1, 23, дек. 13.

Опекуны. Комедия в 2 д. Е. Дементьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9.
Пб.: 1846 июль 24, 28.
М.: 1848 окт. 4, 6.

Опыт искусства. Комедия в 1 д. в стихах Н. Р. Судовщикова. Изд.— Сочинения Судовщикова. Спб., 1849.
Пб.: 1850 июнь 19.

Опыт электрического освещения, или Мнимый слепец. Современный фарс-водевиль в 1 д. М. С. Владимирова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 июль 6, 10.

Орест и Пилад на чердаке, или А кинь им только кость, так что твои собаки. Водевиль в 1 д. М. Мишеля, Э. Фонтена и А. Пепена (Qui se ressemble se gêne). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— М., 1850.
Пб.: 1848 окт. 4, 6.
М.: 1849 сент. 16, 20, окт. 27, ноябрь 22, дек. 19; 1850 янв. 12, 30.

Орлеанская дева. Сцена из драматической поэмы Ф. Шиллера. Пер. с нем. В. А. Жуковского. Изд.— Собр. соч. В. А. Жуковского. Спб., 1824.
Пб.: 1853 окт. 27, 30, ноябрь 2.

Осада русской крепостцы Чирах лезгинами в 1819 году. Драматическое представление в 2 д. И. Анца. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1856 февр. 17, 20 (утро).

Осада Углича, или Русские в 1611 году. Драматическое представление в 5 д. в стихах с пением и плясками А. Реймерса. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 апр. 30.

Освобождение Москвы в 1612 году. Драма в 5 д. К. С. Аксакова. Изд.— М., 1848.
М.: 1850 дек. 14.

Осел и ручей. Комедия в 1 д. А. Мюссе (L'âne et le ruisseau). Пер. с франц. А. А. Майкова и В. И. Родиславского. Изд.— М., 1862.
М.: 1861 сент. 15, 19, окт. 19, ноябрь 7, дек. 13.

Осенний вечер в деревне. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из франц. комедии-водевиля А. Бело «A la campagne». Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 6. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник». № 25.

Пб.: 1858 апр. 4, 7, 10, 23, май 13, июнь 4, 18, окт. 2; 1859 янв. 1, февр. 1, 21 (утро), ноябрь 12; 1860 янв. 31, февр. 13 (утро), май 5, авг. 24, окт. 14; 1861 янв. 25, февр. 7, март 5, авг. 16, сент. 10, ноябрь 2.

М.: 1858 окт. 23, ноябрь 25, дек. 10, 21; 1859 апр. 20, июль 1, 22, авг. 20, ноябрь 25; 1860 апр. 22.

Ослицыно молоко, или Вот иногда чем потчуют влюбленных. Водевиль в 1 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Ш.-Д. Дюпети (Le lait d'ânesse). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

Пб.: 1849 июнь 8, 10, 12, 24.

М.: 1851 авг. 27, сент. 11.

Остан Дуля, или Жених с гарбузом. Народная шутка в 1 д. с пением и плясками С. Барвиненко.

Пб.: 1855 янв. 28, 31 (утро), февр. 1 (утро), 2 (утро).

Остриженные львы, или Живые покойники. Водевиль в 1 д. Ж.-Б. Розье и Ш. Варена (Deux lions garés). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Рукопись МТ.

Пб.: 1851 ноябрь 12, 15, 16, 19, 27, дек. 26; 1852 янв. 27.

М.: 1852 апр. 21, май 4.

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. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— Театральный альманах на 1830 год. Спб., 1830.

Пб.: 1829 февр. 11; 1855 окт. 17, 19, 25.

М.: 1829 май 16; 1858 апр. 7.

От желанья услужить можно хлопоты нажать. Водевиль в 1 д. Б. Ольховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 май 21, 24.

Отголоски прошлого. Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (Le fils de M^r Godard). Пер. с франц. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1861 февр. 8.

Отелло, венецианский мавр — см. *Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр*.

Отелло, венецианский мавр. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с англ. П. И. Вейнберга. Изд.— «Библиотека для чтения», 1864, № 4/5.

Пб.: 1859 ноябрь 25, 30; 1860 янв. 14, февр. 13, авг. 16.

М.: 1860 янв. 18, 21.

Отелло, или Венецианский мавр. Трагедия в 5 д. Ж.-Ф. Дюсиса (Othello, ou Le maure de Venise). Подражание Шекспиру. Пер. с франц. И. А. Вельяминова. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1806 дек. 3; 1847 апр. 23, 28.

Отелло на Песках, или Петербургский араб. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1847.

Пб.: 1847 ноябрь 18, 20, 21, 24, 25, 26, 28, дек. 2, 7, 10, 16, 26, 30; 1848 февр. 19, 20 (утро); 1849 янв. 14, 21, февр. 4; 1860 дек. 7, 11, 13.
М.: 1847 дек. 8, 11, 28; 1848 янв. 16, февр. 20 (утро).

Отец в хлопотах, а жених впопыхах. Комедия в 2 д. Соч. Т. и Б. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 май 30, июнь 1.

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; 1846 янв. 25, дек. 22; 1847 сент. 28; 1848 сент. 19, ноябрь 28; 1849 янв. 6, февр. 9, июль 29, дек. 4, 30; 1850 май 7, ноябрь 19; 1851 янв. 6, июль 13, окт. 7, дек. 11; 1852 февр. 9 (утро), июль 11, окт. 12, ноябрь 23; 1853 окт. 20; 1854 сент. 24, 27, ноябрь 2; 1855 янв. 16, сент. 18, ноябрь 11; 1856 окт. 10; 1858 янв. 17; 1860 дек. 4; 1861 янв. 10, февр. 16, март 2 (утро).

М.: 1842 сент. 21; 1846 янв. 15, дек. 3; 1847 май 6; 1858 сент. 29, окт. 5, 12, 19, ноябрь 9, 30; 1859 янв. 11, февр. 10, 21, сент. 3, ноябрь 29; 1860 янв. 31, сент. 18; 1861 ноябрь 19, дек. 10.

Отец и кум. Комедия в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и О. Анисе-Буржуа (Père et parrain). Пер. с франц. Н. П. Беккера. Рукопись МТ.

М.: 1846 апр. 16, май 12, ноябрь 21; 1847 авг. 18.

Отец и сын. Драма в 4 д. в стихах А. А. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 июнь 9, 11.

Отец каких мало. Водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 1.

Пб.: 1838 ноябрь 30; 1846 авг. 27, сент. 17; 1848 июнь 13, дек. 30; 1852 сент. 26; 1853 май 7; 1856 июнь 22, июль 20.

М.: 1839 сент. 29; 1846 янв. 24, май 19, июнь 21, ноябрь 5, дек. 3; 1847 янв. 3, сент. 5; 1848 янв. 2, авг. 17, сент. 3, ноябрь 25; 1849 апр. 14, дек. 8; 1850 июль 27, ноябрь 27; 1852 янв. 10, сент. 10; 1856 июнь 12, июль 19; 1857 янв. 9, сент. 17, окт. 6; 1858 сент. 17; 1859 июль 1, ноябрь 11; 1860 июнь 7; 1861 сент. 27.

Отец семейства. Драма в 4 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1860.

Пб.: 1860 янв. 27, февр. 1, 5, 9 (утро), 13 (утро); 1861 ноябрь 3, 6.

М.: 1860 апр. 29, май 3, 13, сент. 12.

Откликнулось сердце царю и отчизне. Народное представление в 1 д. в стихах старинного русского размера М. С. Владимирова. Изд.— Спб., 1854.

Пб.: 1853 дек. 7, 9, 13, 15, 18, 27; 1854 янв. 4, февр. 21 (утро), май 11, июнь 9, июль 1, дек. 19.

Отрывок — см. *Собачкин*.

Отставной солдат, или Чужое добро в прок не пойдет. Народный русский водевиль в 1 д. с песнями и плясками П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 янв. 14, 16, 17, 18, 20, 23.

М.: 1847 дек. 15; 1848 янв. 13.

Отставной театральный музыкант и княгиня. Драма в 2 акт. К. Д. Ефимовича (Яфимовича). Изд. под назв. «Музыкант и княгиня». — «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 6.

Пб.: 1846 апр. 24, 26, 29, 30, май 2, 6, 8, 12, 16, 22, 28, июнь 3, сент. 9, ноябрь 9; 1847 янв. 13, февр. 2, май 25, сент. 30; 1848 июнь 2, окт. 28; 1849 апр. 18, сент. 1, окт. 28, ноябрь 23; 1850 сент. 28; 1851 июнь 11; 1856 май 2, июнь 13, июль 13, 30, сент. 5; 1857 февр. 16 (утро), окт. 9, 31; 1858 апр. 10, июнь 4; 1859 май 3, авг. 21; 1861 май 4, 7.

М.: 1846 сент. 4, 9, 17, окт. 4; 1848 апр. 19; 1852 апр. 3, май 26.

Отсталые люди, или Предрассудки против науки и искусства. Комедия-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 6. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1849 окт. 3, 5, 16, ноябрь 1, 20, дек. 20; 1850 окт. 24, ноябрь 1, 12, дек. 15; 1851 янв. 17, февр. 8.

М.: 1850 янв. 25, февр. 1.

Отцовское завещание. Оперетта в 2 д. Пер. с франц. А. А. Зубовой. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 февр. 17, 20 (утро), 21 (утро), 22.

Отцовское проклятие. (Предст. в Москве в 1860 году под назв. «Невинная преступница».) Драма в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (La lectrice, ou Une folie de jeune homme). Пер. с франц. К. П. В-го [Визапура?]. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 3.

Пб.: 1835 ноябрь 25; 1849 июль 17, 31; 1852 окт. 17, 31; 1858 янв. 24, 27 (утро), сент. 8, 25; 1859 ноябрь 6, дек. 30; 1860 окт. 18; 1861 февр. 27.

М.: 1841 сент. 12; 1846 окт. 21; 1847 окт. 7, ноябрь 30; 1848 февр. 21 (утро); 1849 янв. 12, февр. 1, окт. 6; 1850 март 4 (утро), июль 20; 1851 янв. 22, февр. 13 (утро); 1852 янв. 25; 1860 сент. 23, 27.

Отчужденные лазы, или Торжество героев эриванских. Историческая картина современных событий в 1 д. Д. А. Шепелева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 янв. 31; 1849 дек. 12, 14.

Охота за курами, или Ошибка в номере. Шутка-водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 сент. 1, 6.

Охота пуще неволи, или Хочу быть актером. Шутка в 1 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1859.

Пб.: 1858 окт. 6, 8, 16, 22, 28, 31, ноябрь 4, 14, 30, дек. 19; 1859 февр. 9, 16, апр. 19, май 19, июль 1, окт. 1, ноябрь 8, 27, дек. 11; 1860 янв. 19, февр. 4, 11, апр. 14, май 6, июнь 3, сент. 5, дек. 5, 27; 1861 янв. 20, 31, май 17, окт. 5, дек. 21.

М.: 1859 янв. 20, 23.

Охотник в рекруты. Сцены из русского народного быта в 1 д. с песнями и плясками П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 янв. 30, февр. 1, 4, 9, 16, сент. 6, окт. 11; 1847 янв. 12, апр. 1, июнь 27, июль 13; 1848 янв. 15; 1855 дек. 19, 28; 1856 янв. 8, окт. 14, 29; 1857 янв. 2.

М.: 1846 апр. 24, 29, авг. 28.

Охтянка, или Чудо с чудакom. Водевиль в 1 д., 2 карт. С. Б̄арана. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 сент. 29, окт. 3.

Ошибка. Комедия в 2 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра и А. Боплана (Thégèse, ou Ange et diable). Переделка с франц. М. Н. Лонгинова и К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 дек. 19, 21, 27; 1857 янв. 13.

М.: 1855 ноябрь 1, 2, 15, 29, дек. 27; 1856 окт. 9; 1857 окт. 10.

Ошибка. Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Qui pro quo). Заимствована с польского Д. Чесминым. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1860 сент. 29, окт. 4.

Павел и Виргиния. Драма в 5 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 1.

М.: 1846 авг. 16, 23.

Павел Маркович Лисицын. Комедия в 2 д. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1848 янв. 26, февр. 3, 13.

Павел Павлович Никитин, русский художник — см. *Беденький ох! А над беденьким бог.*

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; 1858 ноябрь 10, 13, 21; 1859 окт. 25, дек. 31; 1860 май 16, июнь 8; 1861 ноябрь 16.

М.: 1848 июнь 2; 1849 сент. 2, 22; 1850 июль 23; 1859 апр. 30, май 4, 13; 1860 июнь 17.

Пажи герцога Вандомского. Оперетта в 1 д. (Les pages du duc de Vendôme). Текст М. Дьелафуа и Н. Жерсена. Пер. с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 5.

Пб.: 1846 янв. 30, февр. 1, 4, 9, апр. 14, июнь 3, сент. 8.

Память бородинской битвы. Сельская картина 1839 года в 2 д. И. Е. Великопольского (Ивельева). Сочинение, современное торжеству открытия Бородинского памятника. Изд.— «Литературная газета», 1848, № 35—36.

Пб.: 1848 апр. 28, 30, май 3, авг. 26.

Панас-выкрутас. Шутка-водевиль в 1 д. В. Дмитренко.

М.: 1852 апр. 14, 20.

Пансионерка. Комедия в 1 д. А. Декурселя и Т. Баррьера (La petite cousine). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 апр. 29, май 4, 6; 1853 май 5, 17, 25, ноябрь 23; 1854 янв. 15, 27, февр. 18, апр. 23, май 17, июнь 27, сент. 8, окт. 1, ноябрь 29; 1855 сент. 1, окт. 20, дек. 30; 1856 янв. 16, февр. 23, 25; 1857 янв. 27, сент. 22, окт. 6, дек. 29; 1858 янв. 31 (утро), апр. 1, май 25, авг. 27, ноябрь 2, дек. 29; 1859 ноябрь 4; 1860 янв. 7, май 9, сент. 5, дек. 20; 1861 янв. 29, февр. 26.

М.: 1850 ноябрь 2, 7, 27, дек. 5; 1851 февр. 7, авг. 31; 1852 янв. 10, окт. 16, ноябрь 2; 1853 окт. 11; 1856 май 9, 11, 28, июль 9, 17, сент. 5, ноябрь 30, дек. 3; 1857 янв. 27 (утро); 1858 окт. 24; 1859 июнь 2; 1860 сент. 29; 1861 янв. 19, май 12, июнь 5, окт. 19, ноябрь 14.

Пансионерка. Трагедия нашего времени в 4 д. с эпилогом В. Аскоченского. Изд.— Киев, 1848.

Пб.: 1846 май 10, 13.

Папиросы с сюрпризами, или Саратовский медведь. Водевиль à propos в 1 д. П. Татаринова. Изд.— Спб., 1853.

Пб.: 1853 янв. 30.

М.: 1853 май 18, 21.

Параграф 255 — см. *Ведь вот подумашь, как кстати вдруг подвернулись тут печати.*

Параша Сибирячка. Русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.

Пб.: 1840 янв. 17; 1846 апр. 18, сент. 18; 1847 янв. 13; 1848 янв. 8, дек. 31; 1849 апр. 19, июль 1, ноябрь 14, дек. 15; 1850 ноябрь 26; 1851 февр. 15 (утро), окт. 16; 1852 февр. 9; 1853 июнь 26, июль 27; 1854 янв. 10 (1-е д.); 1856 авг. 27, 30, сент. 11, окт. 1, 22, дек. 16; 1857 янв. 27.

М.: 1840 ноябрь 1; 1846 дек. 31; 1847 апр. 23, сент. 7, окт. 6 (1-е д.), 14 (1-е д.), ноябрь 20; 1848 янв. 28, авг. 30; 1849 янв. 2, 24 (1-е д.), 30, февр. 10 (утро), авг. 22; 1850 февр. 2, авг. 22; 1851 ноябрь 20; 1855 окт. 7, 21, ноябрь 24; 1856 февр. 19 (утро), июль 27, сент. 30, дек. 5; 1857 дек. 5; 1858 июль 27; 1859 февр. 19 (2-е д.).

Пари. Драма в 2 д. с прологом и эпилогом Г. В. Кугушева. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 10.

Пб.: 1851 сент. 3, 5, 7, 20.

М.: 1853 май 29, июнь 2.

Парижская суета, или Вот до чего доводят ложные друзья. Драма в 5 д., 8 карт. Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и П.-Э. Кормона (Paris qui pleure et Paris qui rit). Пер. с франц. К. С. Дьяконова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 окт. 17, 19, 23.

М.: 1856 ноябрь 13, 16.

Парижская торговка. Комедия в 2 д. с куплетами П.-А.-О. Ламбера-Тибу, Л. Бовалле и А.-Ф. Деннери (Les princesses de la gampe). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1859 окт. 19, 23.

Парижские нищие. Драма в 5 д. с прологом и эпилогом Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Нью (Les pauvres de Paris). Пер. с франц. В. П. Петрова. Изд.— «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 44, 46—48.

Пб.: 1857 сент. 18, 20, 23, 25, 26, окт. 4, 8, 17, 22, 29, ноябрь 6, дек. 1, 18; 1858 янв. 6, 19, окт. 9, ноябрь 4, 26; 1859 сент. 27; 1860 окт. 2; 1861 дек. 17.

М.: 1857 окт. 30, ноябрь 4, 7, 10, 14, 17, 21, 29, дек. 27; 1858 янв. 19, апр. 6, сент. 21, окт. 22, ноябрь 13; 1859 янв. 25, февр. 20, авг. 23, ноябрь 22; 1860 авг. 28.

Парики. Комедия-водевиль в 4 карт. Ш.-Д. Дюпети и Ф. де Курси (Bonne aventure). Переделка с франц. К. А. Гарповского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1851 авг. 20, 23.

М.: 1851 февр. 6, 12, 14, май 29, авг. 17, окт. 8, дек. 31; 1852 янв. 24, февр. 9, май 21, июль 21, сент. 9; 1853 янв. 25, февр. 22, сент. 7, 22, дек. 30; 1854 окт. 12; 1855 янв. 6; 1857 сент. 23, окт. 6, 24, дек. 19; 1858 июль 15, сент. 28, окт. 22; 1859 февр. 17; 1860 янв. 24, май 4, июль 5; 1861 июнь 27, сент. 28, дек. 3.

Партия в пикет. Комедия в 1 д. Н. Фурнье и А.-О. Мейера (La partie de piquet). Пер. с франц. Я. Утина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 февр. 6, 10.

М.: 1861 дек. 15, 20, 27.

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; 1852 май 22, 27, сент. 17; 1857 янв. 18, 21, февр. 14, май 24, авг. 27; 1858 янв. 27, май 26, окт. 5; 1859 янв. 2.

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; 1857 апр. 14, 22, 30.

М.: 1830 июль 30; 1850 сент. 27; 1851 июль 15; 1857 янв. 18, 21.

Первая скрипка. Комедия-водевиль в 1 д. А.-Б.-Б. Декомберусса и О.-Т. Лозанна (Le violon de Gorgéa). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 июнь 15, 22, 29, окт. 4.

Первое апреля. Комедия-водевиль в 1 д. Л. Лайа (Un poisson d'avril). Пер. с франц.

М.: 1849 янв. 21.

Первое волокитство Ришелье — см. *Муж мальчик, или Женитьба при Людовике XIV.*

Первое декабря, или Я именинник. (Предст. в Москве под назв. «Четвертое мая, или Я именинник» и «Я именинник».) Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1848 дек. 1, 3, 6, 7, 8, 9, 16, 21, 22, 26, 31; 1849 янв. 3, 10, 16, 21, 27, февр. 1, 4, 10 (утро), 12 (утро), апр. 13, 28, июнь 27, июль 11, ноябрь 14, 18, 30; 1850 янв. 2, июль 14, дек. 10, 21, 29; 1851 янв. 3, февр. 16, сент. 16; 1852 янв. 13, февр. 9 (утро), 10 (утро), июль 6, 23, сент. 7, окт. 14, ноябрь 26,

дек. 18; 1853 янв. 4, 13, авг. 29, дек. 17; 1854 февр. 17, июнь 13, 21; 1855 ноябрь 29, дек. 15; 1856 февр. 7, июль 11, сент. 11, окт. 22; 1857 янв. 29, ноябрь 19; 1859 сент. 28, 30, окт. 22, ноябрь 5, дек. 21; 1860 февр. 4.
М.: 1849 май 4, июль 5, 29; 1850 февр. 6, 24; 1852 апр. 18; 1853 февр. 16; 1860 апр. 29, май 9.

Первое июля в Петергофе. Шутка-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 5.
Пб.: 1839 апр. 12; 1846 ноябрь 25; 1847 июнь 27, авг. 26.
М.: 1843 ноябрь 19; 1846 апр. 23, июль 1, ноябрь 17.

Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата. Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10.
М.: 1839 окт. 13; 1856 дек. 6, 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; 1851 ноябрь 11, дек. 29; 1852 февр. 10 (утро); 1853 февр. 28 (утро).
М.: 1845 май 29; 1851 дек. 17, 19; 1854 сент. 27, 30, окт. 7, 20; 1857 май 28; 1860 янв. 29, февр. 3.

Первый день брака через тридцать лет после свадьбы, или Лучшие поздно, чем никогда. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Розье и О. Арну (Monsieur de Maugailard, ou Le premier jour des noces). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Драматический альбом для любителей театра. М., 1846.
М.: 1842 дек. 18; 1846 янв. 24.

Первый день свадьбы. Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро (Une rage de souvenirs). Переделка с франц. Б. М. Маркевича. Изд. под назв. «Первый день брака». — Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.
Пб.: 1858 янв. 24, 27 (утро).

Первый русский актер, или Предрассудки против театра — см. Предрассудки против театра.

Первый русский хоровод. Комедия в 1 д. П. П. Сухонина. Музыка аранжирована К. Н. Лядовым. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1853 янв. 26, 28.

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.
М.: 1829 дек. 18; 1848 февр. 1.

Песня про царя Ивана Васильевича, про молодого опричника и удалого купца Калашникова, по поэме М. Ю. Лермонтова с живыми картинами. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1858 ноябрь 28, дек. 1.

Петербургская барышня. Комедия в 1 д. В. К. Иванова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1857 ноябрь 22, 26.

Петербургские дачи. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 6/7.
Пб.: 1848 ноябрь 15, дек. 1, 3, 6, 7, 8, 9, 16, 21, 28, 31; 1849 янв. 1, 10, 27, февр. 4, апр. 15, май 9, июль 6, ноябрь 14; 1850 янв. 10; 1851 июнь 13; 1856 сент. 9, 21; 1857 июль 3, 15, авг. 19, окт. 20; 1858 янв. 6; 1859 янв. 27, ноябрь 15; 1860 янв. 1, май 6.
М.: 1857 сент. 20, 24.

Петербургские шалуны. Оперетта-водевиль в 2 карт. с танцами. Текст П. И. Григорьева. Музыка составлена В. М. Кажинским. Изд. «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 9. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 38.

Пб.: 1851 ноябрь 5, 9; 1861 окт. 16.

Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд. под назв. «Современный анекдот с жильцом и домохозяином». — «Репертуар русской сцены», 1848, № 10. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 ноябрь 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 22, дек. 2, 28; 1849 янв. 14, 30, февр. 2, 11 (утро), апр. 13, июнь 3, июль 11, 31, авг. 19; 1850 янв. 7, февр. 17; 1851 июнь 3, 11, июль 19, авг. 28, окт. 14; 1852 апр. 16, сент. 17; 1853 февр. 10; 1857 авг. 30, сент. 4, ноябрь 5; 1858 сент. 21.

М.: 1849 ноябрь 2, 9, 18; 1851 янв. 22, сент. 10; 1853 февр. 2, 10, 27.

Петербургский ростовщик. Водевиль в 1 д. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Собр. соч. Н. А. Некрасова, т. 3. М.—Л., 1930.

М.: 1846 дек. 4, 12.

Пигмалион. Мелодрама в 1 д. Ж.-Ж. Руссо (Pygmalion). Пер. с франц. в стихах. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 2.

Пб.: 1846 янв. 30, февр. 1.

Пикник в Токсове, или Петербургские 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; 1854 ноябрь 3, 5, 8.

Пир у поэта Катулла. Сцены из римского быта в стихах Г. П. Данилевского. Изд. под назв. «Катулл». — «Пантеон», 1852, кн. 10.

Пб.: 1852 ноябрь 25, 28.

М.: 1853 янв. 14, 16.

Писательница. Комедия в 3 д. М. А. Корсини. Изд. под назв. «Женщина-писательница» в кн.: Корсини М. А. Очерки современной жизни, т. 7. Спб., 1849.

Пб.: 1850 дек. 19.

Письмо без адреса. Комедия в 1 д. Пер. с франц. К. А. Тарновского.

М.: 1852 янв. 9, 11, 20, февр. 9.

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; 1852 ноябрь 10, 12, 20, дек. 29; 1853 сент. 23.

По усам стекло, а в рот не попало. Комедия в 1 д. с куплетами В. К. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 окт. 5, 8, ноябрь 5.

М.: 1856 дек. 10.

Подвиг донского казака Расстригина 5-го февраля 1854 года. Современное представление в 2 д. с пением, взятое из истинного происшествия С. П. Соловьевым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 янв. 19, 21, 24, февр. 4 (утро).

М.: 1854 окт. 27, ноябрь 14.

Подвиг Марина при пожаре Московского Большого театра. Современная быль в 3 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 29, окт. 1, 4, 9, 17.

М.: 1853 ноябрь 16, 25.

Подвиг матери. Эпизод Отечественной войны в 2 д. в стихах О. Миллера. Изд.— Спб., 1855.

Пб.: 1854 дек. 31; 1855 янв. 2, 7, 10, 20, февр. 4.

Подвиг Ширванского полка в Турецкую кампанию. Драматическое представление в 3 карт. И. Анца. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1854 февр. 11, 15 (утро), 16 (утро), 17 (утро), май 23.
М.: 1854 май 17, 24.

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; 1849 окт. 4, 6, 28; 1850 окт. 13, 15, дек. 29; 1851 февр. 14.
М.: 1805 май 10; 1853 ноябрь 30, дек. 3, 15; 1854 янв. 24; 1859 янв. 20, 23.

Подставной жених. Шутка-водевиль в 1 д. П.-М.-Г. Вюльпиана и А. Тьерри (L'homme à la tuile). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1855 сент. 23, 26, 28, ноябрь 6.

М.: 1856 янв. 16, 22; 1859 окт. 19, 23; 1860 февр. 1, апр. 20, сент. 24, дек. 1; 1861 янв. 1, февр. 9, сент. 26, дек. 21.

Подставной и отставной. Комедия с куплетами 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; 1854 сент. 24, окт. 28; 1855 февр. 4; 1857 июнь 12.

Поездка за границу. Комедия в 4 д. М. Н. Загоскина. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 8.

Пб.: 1850 май 2, 4, 12, 14, 16, 25, сент. 6, 12; 1851 июнь 13; 1852 июль 17.
М.: 1850 янв. 19, 23, 26, февр. 1, 10, ноябрь 27; 1851 апр. 25; 1858 дек. 2, 4.

Пожар! Горим! или Жители Песков после пожара в 1859 году. Шутка с куплетами в 1 д. К. О. Домбровского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 май 10, 15.

Пожарской. Трагедия в 3 д. в стихах М. В. Крюковского. Изд.— Спб., 1807.
Пб.: 1807 май 22; 1850 окт. 30, ноябрь 2.

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. Прил. к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров», кн. 8. Пб.: 1840 июль 9; 1854 авг. 25, сент. 12, окт. 12; 1855 окт. 4; 1861 май 26.

Поздний урок. Шутка в 2 д. М. Н. Владыкина. Изд.— Драматические очерки М. Владыкина, М., 1857.

М.: 1854 ноябрь 16, 18; 1857 сент. 16.

Покойная ночь, или Сумагоха в Щербаковом переулке. (Предст. в Москве под назв. «Покойная ночь, или Сумагоха 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; 1846 февр. 2, 14 (утро), июль 21, сент. 22, ноябрь 25, дек. 31; 1847 янв. 3, 31 (утро), апр. 8, июнь 16, июль 4, 14, окт. 26; 1848 янв. 14, февр. 1, 22, май 3, июнь 27, сент. 12; 1849 янв. 13, февр. 13, апр. 11, май 17, 19, ноябрь 10, дек. 31; 1850 авг. 20; 1851 июнь 8; 1852 янв. 2, ноябрь 11; 1853 янв. 7, ноябрь 8; 1854 февр. 14, июль 30; 1855 дек. 26; 1856 янв. 1, февр. 24 (утро), июль 4.

М.: 1840 ноябрь 29; 1846 май 6, июнь 10.

Покойник муж и вдова его. Водевиль в 1 д. Ф. А. Конн. Сюжет заимствован из комедии А. Дюма, О. Анисе-Буржуа и Дюрье «Le mari de la veuve». Изд.— М., 1835.

Пб.: 1835 июль 8; 1850 июль 17, 28; 1853 февр. 20, апр. 30, окт. 15; 1854 июль 26, окт. 5, ноябрь 10; 1857 апр. 25, май 9, сент. 5, дек. 9; 1858 февр. 1 (утро); 1859 авг. 19, дек. 17; 1860 май 16.

М.: 1835 ноябрь 1; 1846 ноябрь 11; 1850 июль 23, 30, ноябрь 1, дек. 18; 1851 янв. 15, февр. 2, июнь 15, ноябрь 18, дек. 27; 1852 июль 14; 1853 янв. 4, февр. 23 (утро), сент. 23; 1854 янв. 18, ноябрь 2; 1855 сент. 29; 1856 окт. 3; 1857 июль 8; 1859 апр. 20.

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; 1850 сент. 6, 8, 10; 1858 дек. 15, 17; 1859 янв. 6, апр. 21.

М.: 1838 апр. 15; 1852 сент. 26, окт. 2; 1858 янв. 22.

Полтора рубля. Шутка в 1 д. А. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 сент. 27, 30, окт. 15, 18, 21, 23, ноябрь 6, 14, 20, дек. 15; 1858 янв. 1, 7, 9, 14, 22, 30 (утро), апр. 11, 25, май 19, июнь 13, сент. 5, ноябрь 11, 27, дек. 16, 31; 1859 февр. 6, 20, апр. 23, окт. 8, 23; 1860 янв. 21, февр. 9, апр. 26; 1861 февр. 6, дек. 20.

Поль и Полина, или Брат за сестру, сестра за брата. Комедия-водевиль в 2 д. Ф.-А. Дюверра и О.-Т. Лозанна (Paul et Pauline). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 12.

М.: 1847 май 29, июнь 16, июль 10, сент. 11; 1848 янв. 20, сент. 9, окт. 11; 1849 ноябрь 8; 1851 июль 22.

Польза заграничного лечения. Комедия-водевиль в 1 д. Г. Лемуана (Le feu à une vieille maison). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Изд.— Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.

Пб.: 1858 май 5, 9, 21.

М.: 1858 дек. 2, 4.

Полька в С.-Петербурге, или Бал у танцевального учителя. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.— М., 1872.

Пб.: 1844 ноябрь 7; 1846 янв. 17, февр. 17, апр. 21 (2-е д.), май 22 (2-е д.), окт. 1, 24 (2-е д.), ноябрь 17.

М.: 1845 янв. 10; 1846 янв. 3, февр. 5, апр. 18, июнь 10, сент. 20, ноябрь 12; 1847 янв. 24.

Полубовная сделка, или Русские в Бадене. Комедия-водевиль в 1 д. Леонса (Ш.-А.-Л. Лоуранс) и Ш. Бернара (Une position délicate). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10.

Пб.: 1839 сент. 25; 1846 ноябрь 7, 9, дек. 23; 1847 апр. 13, 21; 1853 май 26, июнь 2, сент. 1, 6, окт. 20; 1857 май 22; 1858 сент. 9.

М.: 1840 сент. 6; 1848 май 23, июнь 6, сент. 6, окт. 18, 31, дек. 10; 1849 янв. 2, июль 3; 1850 дек. 27; 1851 апр. 18; 1852 июль 28, сент. 2; 1853 февр. 11; 1860 авг. 24, сент. 15, окт. 19, дек. 8.

Полубовные сделки в чересполосных владениях, или Новый Хлестаков. Водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1845 янв. 30; 1858 дек. 8, 10; 1859 июль 3, 20.

М.: 1857 окт. 30, ноябрь 4, 7, 17.

Полубовныйй дележ, или Комната с двумя кроватями. Шутка-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Л. Лефевра (Une chambre à deux lits). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 5.

Пб.: 1847 апр. 11, 14, 15, 16, 17, 18, 24, май 15, июнь 24, июль 10.

М.: 1848 апр. 28, май 14, дек. 12; 1849 февр. 10 (утро), май 18, ноябрь 4, дек. 19; 1850 янв. 31, февр. 17, авг. 17, сент. 15, ноябрь 24, дек. 1; 1851 янв. 24, июнь 4; 1852 янв. 22, авг. 28, окт. 26, ноябрь 2, дек. 2; 1853 янв. 2; 1854 окт. 7, 31; 1855 дек. 5; 1856 июнь 29; 1857 февр. 14 (утро).

Помешанный. Драма в 2 д. Пер. с франц. водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варнера «César, ou Le chien du château». Рукопись ЛТБ.

М.: 1843 дек. 3; 1846 май 28, июль 22.

Понедельники у Анны Дмитриевны. Комедия в 1 д. Аллара и Л. Гозлана (Les lundis de madame). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 янв. 9, 11.

Портрет. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Т.-М.-Ф. Соважа (L'image). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— М., 1849.

Пб.: 1848 авг. 18, 20.

М.: 1848 дек. 8, 22, 1849 янв. 3, апр. 18, июль 10.

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; 1861 май 3, 5, 8, 11, июнь 9.

Порыв и страсть, или Два женские сердца. Драма в 2 д. Э. Сувестра. Переделка с франц. И. С. Юрьевой (И. С. Сандуновой). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1850 июль 17, 19, 21, авг. 16, окт. 15; 1852 сент. 15; 1853 янв. 16; 1860 дек. 16.

М.: 1850 ноябрь 2, 7.

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. Дюмерсана и М.-Н. Балассона де Ружмона «La visite du prince, ou Le militaire et le financier». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1823 дек. 7; 1846 июль 8, авг. 19.

Посиди за меня в тюрьме. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Л. Лайа (Le groom). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1853 янв. 23.

Посланник. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (L'ambassadeur). Пер. с франц. А. Н. Таскина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1830 янв. 3; 1846 окт. 9, 22, 29.

Последнее прощание. Комедия в 1 д. Ж. Барбье и М. Карре (Les derniers adieux). Пер. с франц. Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 июль 28, 30.

Последний в роде, или Ехал, да не доехал. Водевиль в 1 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберусса (Le dernier de la famille). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 дек. 19, 21, 22, 23; 1848 янв. 29, май 28, авг. 16.

М.: 1846 янв. 9, 15, 31; 1852 апр. 8, июль 4.

Последний день жизни, или Ожидание наводнения. Водевиль в 2 д. И. Ефимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 май 5.

Последняя песнь лебедя. Водевиль в 3 карт. С. Цотемкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 февр. 18, 23 (утро), 24 (утро), 25 (утро), март 1.

Полождения Павла Ивановича Чичикова. Сцены в 3 д. Составлены П. И. Григорьевым из 2-го тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 дек. 12, 14, 18, 21; 1856 янв. 1, 20, апр. 25, июль 6, ноябрь 15; 1857 янв. 22.

М.: 1856 янв. 30, февр. 3.

Поцелуй домового. Комедия в 1 д. И. Люкаса (Les baisers). Пер. с франц. П. И. Орловой. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 окт. 13, 15, 16.

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; 1852 май 22, июнь 2, дек. 9; 1853 февр. 19; 1857 июнь 7.

Почтовая карета. Водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ.

М.: 1846 апр. 24, 29, ноябрь 26.

Пощечина. Водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Le code des femmes). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Литогр. изд.— М. 1894.

М.: 1847 дек. 19, 29; 1848 янв. 20, февр. 21 (утро), ноябрь 11; 1850 ноябрь 22; 1851 февр. 14 (утро).

Поэзия любви и... Комедия-водевиль в 2 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (La poésie dees amours et...). Пер. с франц. А. Л. Неваховича. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1849 ноябрь 9, 11; 1850 янв. 4.

Праздник жатвы. Комедия в 2 д. с хорами и танцами Ю. Коженевского (Okreżne). Пер. с польского Н. И. Куликова. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 10. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 43. Пб.: 1858 окт. 29, 31, ноябрь 20, дек. 3, 21; 1859 янв. 11, февр. 8. М.: 1858 дек. 2, 4.

Праздничный сон — до обеда. Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1857, № 2. Пб.: 1857 окт. 28, 30, 31, ноябрь 7, 17; 1858 янв. 12, 29 (утро), сент. 19, ноябрь 9, дек. 31. М.: 1857 дек. 2, 4, 6, 10; 1858 янв. 9, июль 15, дек. 28.

Предок и потомки. Драма в 3 д. В. Гюго (Les burgraves). Пер. с франц. в стихах и в прозе В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ. М.: 1852 янв. 21, февр. 1.

Предрассудки против театра. Комедия в 2 д. Н. И. Куликова. Литогр. изд. под назв. «Первый русский актер, или Предрассудки против театра». М., 1877. Пб.: 1859 янв. 19, 21, 29, февр. 5, 21 (утро).

Представление Эсмеральды в провинции. Комедия-анекдот в 3 д. Н. И. Куликова. Сюжет частично взят из комедии Ю. Коженевского (?) «Актриса». Рукопись ЛТБ. Пб.: 1851 авг. 20, 23.

Предубеждение. Комедия в 2 карт. Н. М. Львова. Изд. под назв. «Предубеждение, или Не место красит человека, а человек место». Спб., 1858. Пб.: 1858 май 5, 7, 9, 16, 23, июнь 6, 9, 13, 23, июль 7, 27, авг. 20, сент. 10, окт. 1, ноябрь 12, дек. 18; 1859 янв. 28, сент. 24, ноябрь 20; 1860 май 16. М.: 1859 янв. 26, 28, февр. 1, 12, апр. 28, май 15, авг. 17.

Прежде мамулька. Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Pierwiej tama). Пер. с польского Р. Подгоренко [Р. И. Подгорецкого?]. Изд.— Драматический сборник, т. 2.. Спб., 1858. Пб.: 1858 янв. 24, 27 (утро), 28 (утро), 29 (утро), 31 (утро), март 30, июнь 30, сент. 8, дек. 7, 28; 1859 апр. 22, ноябрь 17; 1860 янв. 22; 1861 янв. 16, окт. 19. М.: 1858 янв. 13, 15.

Прежде скончались, потом повенчались. Шутка-водевиль в 2 д. Г. М. Максимова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 4. Прил. к журн. «Пантеон». Пб.: 1853 янв. 19, 21, 22, 27, февр. 1, 11, 28 (утро), май 6. М.: 1853 сент. 10, 17, 29, окт. 27; 1854 окт. 26; 1858 дек. 8, 11.

Прерванный ужин, или Лишняя дверь в квартире холостяка. Шутка-водевиль в 1 д. М. Мишеля и А. Морена (Mon ami Pierrot). Переделка с франц. Н. Я. Яковлевского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 9. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены». Пб.: 1851 май 17, 21, июнь 3, окт. 14. М.: 1858 окт. 31, ноябрь 6.

Преступление, или Восемь лет старше. Драма в 3 д. О. Арну и Н. Фурнье (Huit ans de plus). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ. М.: 1842 сент. 11; 1847 июнь 16, июль 7.

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.

М.: 1849 янв. 31, февр. 9, 11, апр. 18, 28, сент. 29; 1850 февр. 10, март 2; 1852 авг. 28, дек. 14.

Приглашение на вальс. Комедия в 1 д. А. Дюма (L'invitation à la valse). Пер. с франц. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 1. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 4. Пб.: 1857 ноябрь 29, дек. 3; 1858 окт. 21.

М.: 1858 сент. 2, 4, окт. 24; 1859 июль 6; 1861 июль 16, сент. 20.

Приезд жениха, или Святочный вечер в купеческом доме. Московская картина в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1850 июнь 2, 5, 7, 16, 25, сент. 27, 29, окт. 1; 1852 июнь 9, 13, ноябрь 14; 1853 июль 29; 1859 янв. 19, 21.

М.: 1838 окт. 28; 1846 июнь 9; 1847 янв. 21; 1848 янв. 11; 1850 февр. 13, март 4 (утро), дек. 11; 1851 июль 6, сент. 20, ноябрь 9; 1852 янв. 20, ноябрь 25; 1853 февр. 23; 1858 сент. 19, ноябрь 9, дек. 30.

Приемный день. Комедия в 1 д. Аллара и Л. Гозлана (Les lundis de madame). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— Театр А. Н. Андреева, т. 2. Спб.— М., 1875.

М.: 1856 апр. 27.

Приемыш. Комедия в 3 д. Г. В. Кугушева. Изд.— Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 1. М., 1897.

Пб.: 1860 янв. 18, 21, 29, апр. 15, 18, май 5, авг. 23.

М.: 1859 ноябрь 23, 30, дек. 3, 11, 28, 30; 1860 янв. 11, 14, 15, 26, 29, февр. 3, 8 (утро), 10 (утро), 14 (утро), апр. 19, сент. 2, 6, 20, дек. 6; 1861 янв. 24, февр. 21, март 3, май 17, сент. 5, окт. 29, дек. 18.

Прикажете, я вам расскажу про Роберта? Рассказ с пением в 1 д. И. А. Аничкова.

М.: 1852 ноябрь 19, 25; 1853 янв. 6.

Приключение в Полюстрове. Шутка-водевиль в 1 д. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 апр. 20, май 13, июнь 6, 16, июль 4, 13, 20, сент. 17, окт. 27; 1848 янв. 7, 29, февр. 4, апр. 23, май 28, июнь 27, авг. 26, окт. 22, 26; 1849 янв. 1, 6, апр. 15, 22, июль 6, ноябрь 23, дек. 7; 1851 май 22, июль 2, окт. 14; 1853 авг. 24; 1854 июнь 21; 1856 февр. 5, май 2, сент. 5, окт. 11, ноябрь 20; 1858 ноябрь 18; 1859 янв. 26.

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; 1846 июнь 9, авг. 19; 1847 дек. 29; 1848 июль 16; 1852 февр. 3, сент. 3; 1853 февр. 2, авг. 26; 1854 янв. 11, февр. 5, июнь 9, авг. 24; 1855 окт. 18; 1856 авг. 30, сент. 24, дек. 11; 1857 янв. 3, февр. 16, июнь 20; 1858 янв. 28.

М.: 1842 янв. 16; 1853 ноябрь 13.

Приключение на станции, или Который-то час? Водевиль в 1 д. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 янв. 14; 1846 окт. 20; 1850 сент. 15, 17, окт. 6, ноябрь 21, дек. 29; 1851 янв. 29; 1852 янв. 25.

Приключение накануне обручения. Водевиль в 1 д. Г. М. Максимова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 янв. 12, 14, 17, 26.

М.: 1857 янв. 11.

Приключение, почерпнутое из моря житейского. Комедия в 3 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 окт. 2, 5.

М.: 1853 сент. 15, 21.

Приключение с Алексеем Михайловичем Максимовым и Семеном Яковлевичем Марковецким в провинции. Фарс в 2 карт. Г. М. Максимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 февр. 3, 6.

Примадонна. Комедия в 4 д. М. Юшара (La fiammina). Пер. с франц. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. [Изд. под назв. «Фиамина».— Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.]

М.: 1861 янв. 27, февр. 1, 7.

Примадонна в Кривинкеле, или Ложная Каталани. Комическая опера-водевиль в 2 д. Текст А. Бейерле (Die falsche Primadonna). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1831 февр. 10; 1851 окт. 24, 28.

Примерные супруги, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Комедия в 2 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1847 июнь 30, июль 10.

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.

М.: 1833 окт. 13; 1860 дек. 16.

Принцесса Требизондская, или Остров невыж. Волшебная комедия-балет в 1 д. с пением, музыкою и пантомимным дивертисментом А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса.

М.: 1823 авг. 23; 1852 ноябрь 10, 13.

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; 1850 авг. 16, 21, сент. 11.

Притчи, или Езоп у Ксанфа. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. А. А. Шаховским водевиля Ж.-Б.-С. Мартиньяка «Esopre chez Xantus». Изд.— «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, кн. 10/11.

Пб.: 1824 ноябрь 3; 1846 янв. 16, 21, апр. 18, июнь 9; 1850 сент. 11, 12; 1851 февр. 14, 16, окт. 28; 1852 февр. 8 (утро).

М.: 1826 дек. 16; 1846 май 2.

Притягательная сила. Шутка-водевиль в 1 д. Ж. Кордые (Э.-Т. Волабелля) и Л.-Ф. Клервиля (La femme électrique). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— Спб., 1848.

Пб.: 1846 ноябрь 26, 28, 29, дек. 2, 4, 22; 1847 янв. 13.

М.: 1846 дек. 4, 12.

Прихоть 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; 1846 сент. 4; 1847 окт. 9; 1849 ноябрь 10.

М.: 1845 авг. 17; 1851 апр. 19.

Причудница, или Жена и нянька. Комедия в 1 д. Н. И. Куликова и И. Анца. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 сент. 29, окт. 3.

М.: 1854 сент. 27, 30, окт. 19.

Пробуждение льва. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Э. Жема (Le réveil du lion). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 апр. 27, 29, май 2.

М.: 1848 окт. 28, ноябрь 16, дек. 3.

Провинциалка. Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 1.

Пб.: 1851 янв. 22, 24, 31, февр. 2, 11, 17 (утро), май 31, июль 2, авг. 21, окт. 16; 1852 апр. 13, авг. 22; 1854 июнь 20, авг. 31; 1855 окт. 17, 19, ноябрь 23,

дек. 8; 1856 янв. 6, февр. 14, 21, июль 4, дек. 27; 1858 февр. 2, сент. 21.
дек. 7; 1859 янв. 16, сент. 8, дек. 13.
М.: 1851 янв. 18, 23, февр. 7, 16 (утро), апр. 18, май 3, 15, авг. 16, окт. 19,
дек. 31; 1852 февр. 5, май 9, июнь 6, окт. 26, дек. 2, 31; 1853 февр. 10,
сент. 29, ноябрь 26; 1854 июнь 11, сент. 16; 1855 окт. 19; 1856 апр. 26,
окт. 12; 1860 сент. 12, окт. 6; 1861 июль 9.

Провинциальная актриса. Сцены из жизни артистов в 2 д. П. А. Смирнова.
Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 сент. 19, 24.

Провинциальная гостиница. Комедия в 2 д. И. Карелина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 дек. 11, 16.

Провинциальная невеста и петербургские женихи. Водевиль в 1 д.
Ж.-Ф.-А. Баяра и Г. Лемуана (*La niaise de Saint-Flour*). Переделка с франц.
П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1855 сент. 16, 19, 29.
М.: 1856 окт. 25, ноябрь 4, 28; 1857 янв. 3, февр. 8, июнь 18.

Провинциальные оригиналы. Драматические сцены в 2 карт. П. И. Григорьева по «Губернским очеркам» М. Е. Салтыкова-Щедринна. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1857 ноябрь 8, 11, 15, дек. 29.
М.: 1857 дек. 16, 28.

Провинциальный братец. Водевиль в 1 д. Н. И. Филимонова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 4. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».
Пб.: 1851 янв. 8, 10, 12, февр. 1.

Провинциальный театр, или Отелло из Лоскутной линии. Шутка-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1838 сент. 12; 1846 янв. 29, февр. 15 (утро), ноябрь 6; 1847 янв. 21, апр. 27, июль 4, авг. 24, сент. 5, ноябрь 16; 1848 апр. 19, 20, сент. 7, дек. 12; 1849 июль 11, дек. 4; 1850 янв. 6, февр. 16, сент. 5, окт. 2, 6; 1851 дек. 13; 1852 июль 30; 1857 окт. 29, ноябрь 3, 17, дек. 18; 1858 апр. 2, 22, окт. 30, ноябрь 23; 1860 сент. 18.

Продавец детских игрушек. Комедия в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Л. Гийара (*Le marchand de jouets d'enfants*). Переделка с франц. Изд.— Драматический сборник, кн. 7. Спб., 1859.
Пб.: 1848 ноябрь 23, 25, 26, 29, 30, дек. 31; 1852 янв. 23, 26, 28, 30; 1855 окт. 17, 19, 31.
М.: 1848 дек. 1, 7, 21, 28; 1851 май 3, 7; 1859 окт. 19, 23; 1860 май 31.

Проезжий жених. Комедия в 1 д. Н. С. Рогаченко. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1855 янв. 28, 31 (утро).
М.: 1855 сент. 23, 30.

Проказы барышень на Черной речке. Шутка-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1843 апр. 28; 1860 сент. 21, 25, 28, окт. 9; 1861 апр. 30, май 7, июнь 5, сент. 1, дек. 20.

Проклятый дом, или Злой дух. Комическое представление в 3 д. с куплетами. Переделка с нем. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1853 ноябрь 3, 6.
М.: 1853 окт. 26, 28.

Простуда у камина. Водевиль в 1 д. Л. Роже де Бовуар (*Au coin du feu*). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1856, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1856 апр. 27, 30.
М.: 1857 янв. 22, 24.

Простушка и воспитанная. Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. водевиля Л.-Ф. Клервиля и Э. Милона «*Margot, ou Les bienfaits de l'éducation*». Изд.— М., 1855.

Пб.: 1856 янв. 27, 30, 31, февр. 1, 26, май 3, 30, июнь 29, сент. 5, окт. 2, 24, ноябрь 20, дек. 3; 1857 янв. 17, февр. 16 (утро), май 28, окт. 3, ноябрь 12; 1858 ноябрь 23; 1859 янв. 2, апр. 22, 30, май 27, окт. 14, ноябрь 4; 1860 янв. 1, февр. 8 (утро), сент. 19, 30, дек. 2; 1861 февр. 7, дек. 17.

М.: 1855 сент. 26, окт. 4, 12, 27, ноябрь 27, дек. 15, 21; 1856 янв. 29, февр. 21, 23 (утро), май 7, авг. 22, сент. 21, ноябрь 5, дек. 9; 1857 янв. 17, февр. 7, 17, май 10, июль 1, ноябрь 10; 1858 янв. 26, апр. 6, июнь 27, авг. 17, окт. 26; 1859 янв. 19, февр. 11, июль 22, авг. 20, дек. 31; 1860 май 24, авг. 16; 1861 февр. 10, март 1 (утро), май 16.

Пустяки. Шутка в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Л. Куайяка (Un intérieur comme il y en a tant!). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракаллакова). Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 авг. 23, 26; 1858 апр. 14.

Путаница. Водевиль в 1 д. П. Дандре (О. Лефрана, М. Мишеля и Э.-М. Лабаша) (Le fin mot). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.

Пб.: 1841 янв. 13; 1846 янв. 1, окт. 6, 22; 1847 май 25; 1848 июль 16; 1849 апр. 22, июнь 6, окт. 10, ноябрь 30, дек. 29; 1850 февр. 20; 1851 янв. 23, окт. 26; 1853 июль 15; 1854 янв. 1, 18, ноябрь 18; 1855 янв. 18, февр. 3, окт. 23; 1856 окт. 1, 16, ноябрь 13; 1857 июнь 7; 1859 май 27, июнь 2, окт. 11; 1860 авг. 26, дек. 15; 1861 янв. 4, февр. 16.

М.: 1841 окт. 17; 1846 янв. 14, февр. 15 (утро), апр. 23, июнь 7, 18, окт. 10; 1847 янв. 16, июнь 12, сент. 2; 1848 июнь 20, дек. 16; 1849 июль 20, окт. 4, ноябрь 8; 1850 февр. 14, июнь 2, дек. 13; 1851 янв. 22; 1852 февр. 1, авг. 31, ноябрь 12; 1853 янв. 23; 1854 февр. 4; 1855 дек. 11; 1856 янв. 17, февр. 16; 1857 июль 18; 1861 авг. 18, ноябрь 19.

Путешественник и путешественница. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (Ж. 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. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1841 сент. 24; 1846 июнь 7, сент. 10; 1852 окт. 8, 10, ноябрь 9, дек. 8, 22; 1853 февр. 28; 1856 сент. 27; 1857 февр. 15 (утро), апр. 28, июнь 10; 1859 июнь 2, июль 13; 1860 апр. 15.

М.: 1842 дек. 4; 1848 июль 23, авг. 26, сент. 9; 1849 июль 12, окт. 13; 1850 май 23, дек. 13.

Путешествие апраксинского купца — см. *Необыкновенное путешествие щукинодворского купца*.

Пьер де Пари. Шутка-водевиль Н. А. Ермолова.

М.: 1851 май 4, 7.

Пятачок. Шутка-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание франц. водевилю Л.-Ф. Клервиля и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «Histoire d'un sou». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 май 6, 30, авг. 27, окт. 25; 1858 янв. 17.

М.: 1857 окт. 7, 15, 21, 27, ноябрь 21, дек. 19; 1858 янв. 9, май 30, ноябрь 18; 1860 янв. 29, июнь 17; 1861 ноябрь 8.

Пятнадцатилетний король. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и А.-Б.-Б. Декомберуса (Vouloir s'est pouvoir). Пер. с франц. А. А. Жандра. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 4.

Пб.: 1838 апр. 25; 1852 авг. 19, сент. 5, окт. 10; 1853 июнь 15; 1854 ноябрь 28.

М.: 1838 ноябрь 18 или 25; 1858 окт. 31, ноябрь 10.

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.

М.: 1828 янв. 27; 1850 сент. 6, 13.

Пятнадцать лет разлуки. Драма в 3 д. в стихах К. А. Бахтурина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 ноябрь 7; 1850 ноябрь 28, 30, дек. 3; 1851 янв. 2; 1858 ноябрь 28, дек. 1, 5, 11, 28.

Пятница, или Всякой шутке должны быть границы. Комедия-водевиль в 1 д. Ж. Бушарди (Un vendredi). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 авг. 27, 31.

М.: 1850 ноябрь 16, 23; 1851 апр. 27.

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; 1851 апр. 16, май 25, авг. 24.

Пять лет в 2 часа, или Как дороги утки. Опера-водевиль в 2 д. Н. Бразье, Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Touy, ou Cinq années en deux heures). Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— М., 1828.

Пб.: 1829 июнь 5; 1847 июль 25; 1849 июль 3.

М.: 1828 янв. 20; 1847 сент. 4, 21; 1859 февр. 6.

5 000 000, завод и две мельницы. Комедия в 1 д. с куплетами Э. Абу и Ф. Сарсе (Risette, ou Les millions de la mansarde). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 апр. 21, 27, май 20.

М.: 1860 дек. 19, 28, 30; 1861 янв. 3, 11.

Раб повинуйся, или Из огня да в полымя. Водевиль в 1 д. Л. Реаля (L'esclave du mari). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 ноябрь 29; 1858 май 5, 7, 13, июнь 1.

Рад не рад, а делать нечего. Водевиль в 1 д. Ж. Барбье (Bon gré, mal gré). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 7. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1849 ноябрь 21, 24, 25, 29; 1860 апр. 28, июль 11.

М.: 1849 окт. 26, 31; 1858 апр. 7, 10, окт. 7; 1859 окт. 25.

Разбитая чашка. Комедия-водевиль в 1 д. П. Вермона (Э. Гино) и П.-А. Любиза (La tasse cassée). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 2. Спб., 1850.

Пб.: 1849 дек. 9, 12, 14, 16, 19, 28; 1852 ноябрь 7; 1856 янв. 19, февр. 22 (утро), май 3, окт. 3; 1857 янв. 23; 1859 янв. 29; 1860 апр. 10, сент. 22, окт. 12; 1861 авг. 30.

Разбойники. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Die Räuber). Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Изд.— М., 1793.

Пб.: 1814 окт. 5; 1846 май 21, 29, июль 7, авг. 20, окт. 16; 1847 янв. 12, июнь 22, сент. 21, ноябрь 2, 30; 1848 февр. 15, окт. 1, 17.

М.: 1829 янв. 31; 1846 окт. 13, дек. 30; 1847 апр. 6, авг. 31.

Разве мы хуже других. Водевиль в 1 д. Д. Андреевского. Изд. под назв. «Дачемания, или Разве мы хуже других».— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 9.

Пб.: 1849 ноябрь 2, 4, 20.

Разлука та же наука. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 4. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 янв. 7, 11, 16, окт. 8; 1853 янв. 30, февр. 20; 1854 янв. 21, 26, февр. 8, май 27, июль 9, сент. 30; 1855 ноябрь 24, дек. 16; 1856 май 4, июль 11, 25, ноябрь 14, 27; 1857 май 28, июнь 7, авг. 27, ноябрь 21; 1858 янв. 22, февр. 2, авг. 22, окт. 28; 1859 авг. 24.

М.: 1853 май 18, 21, июль 3, авг. 17, сент. 29, окт. 14, ноябрь 13; дек. 8; 1854 янв. 12, сент. 7, дек. 3; 1855 окт. 3, дек. 15; 1856 июль 23, сент. 21, окт. 16, дек. 3; 1857 янв. 16, апр. 18, окт. 10, дек. 6, 29; 1858 апр. 22; 1859 апр. 20; 1861 янв. 2, 25, февр. 9, 17, июнь 9.

Разочарование. Комедия в 1 д. М. Мишеля и А. Шолера (L'avocat du diable). Пер. с франц. В. П. Бегичева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 февр. 20, 22.

М.: 1861 сент. 15, 19.

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; 1855 сент. 16, 19.

Раканы, или Трое вместо одного. Комедия в 1 д. в стихах Н. В. Сушкова. Изд.— Раут. Литературный сборник, кн. 1. М., 1851.

М.: 1850 окт. 4, 10.

Ранвильский замок, или Убийца и мститель. Драма в 3 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 окт. 31, ноябрь 10.

Рассянные. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Zerstreuten). Пер. с нем. А. Ф. Мерзлякова. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1810 май 23; 1848 дек. 4; 1849 май 13, 15.

Рассказ Еремея Поликарпыча по приезду из-за моря. Картинка в 1 д. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 дек. 2.

Расставанье. Драма в 2 д. В. И. Родиславского. Изд.— Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.

Пб.: 1859 февр. 11, 17 (утро).

М.: 1854 янв. 18, 19, 20, 22, 24, 31, февр. 17, апр. 27, сент. 24; 1855 окт. 11.

Ревизор. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 апр. 19; 1846 февр. 11, 17, май 20; 1847 апр. 10, июль 23, дек. 26; 1849 янв. 24, май 8, 11, июль 13, сент. 19, 29; 1850 янв. 1, 19, авг. 20; 1851 янв. 7, май 7, 30; 1852 янв. 10, февр. 8, июнь 2, авг. 24, сент. 7, 26, ноябрь 21; 1853 февр. 4, 25, май 7, окт. 13, дек. 27; 1854 сент. 24, дек. 17; 1855 сент. 9, ноябрь 24, дек. 30; 1856 янв. 25, февр. 20, июнь 20, окт. 11, ноябрь 4; 1857 янв. 2, февр. 12, апр. 15, май 3, июнь 3, авг. 16, дек. 31; 1858 февр. 1, май 2, 30, июнь 1, сент. 2, дек. 10; 1859 февр. 21 (утро), апр. 23, май 10, сент. 9, ноябрь 13, дек. 16, 31; 1860 янв. 17, февр. 9, апр. 10, 22, май 20, авг. 24, окт. 12, дек. 1; 1861 февр. 27, окт. 3, ноябрь 22, дек. 3, 28.

М.: 1836 май 25; 1846 янв. 3, февр. 16 (утро), апр. 19, июль 21, ноябрь 18; 1847 янв. 29 (утро), апр. 7, авг. 17, дек. 30; 1848 февр. 22, сент. 5, окт. 19; 1849 янв. 27, ноябрь 1, 24, дек. 29; 1850 февр. 26, март 5, июль 13, окт. 13, ноябрь 17; 1851 янв. 4, февр. 18, июль 20, окт. 2, 22, дек. 11; 1852 февр. 7 (утро), июнь 13, окт. 14, дек. 11; 1853 янв. 4, 20, февр. 23, май 3, окт. 4, 27; 1854 янв. 6, июль 5, окт. 26; 1855 янв. 14, февр. 5 (утро), окт. 10, ноябрь 7; 1856 янв. 1, февр. 5, июнь 27, авг. 27, ноябрь 11; 1857 янв. 6, 28, февр. 11, июль 31, окт. 24, дек. 1; 1858 янв. 26, апр. 18, 22, май 30, июнь 29, авг. 21., окт. 1, 29; 1859 янв. 18, февр. 3, май 10, июнь 19, июль 27, сент. 2, 23, ноябрь 15, дек. 13; 1860 янв. 6, февр. 1, 11, апр. 25, июнь 14, июль 15, авг. 19), сент. 8, 30, дек. 18; 1861 май 10, 26, июль 12, дек. 6.

Ревнивый муж и храбрый любовник. Шутка-водевиль в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и М. Мишеля (Un tigre du Bengale). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1850 май 26, 29, июнь 16, июль 3, 26, сент. 8, окт. 22; 1851 июнь 29, июль 5, окт. 28, ноябрь 25, дек. 19; 1852 февр. 3, апр. 8, июнь 6; 1853 янв. 16, февр. 26; 1854 апр. 30, дек. 5, 19; 1855 янв. 3, февр. 5 (утро), ноябрь 27; 1856 янв. 16, июль 9, авг. 26, ноябрь 20; 1857 апр. 15, дек. 2.

М.: 1850 ноябрь 16, 23; 1858 окт. 3, 7, 28, ноябрь 18; 1859 янв. 7, февр. 17 (утро), 20 (утро), ноябрь 1; 1860 сент. 29, окт. 4, дек. 5, 27; 1861 февр. 3, 13, март 31 (утро), май 12, 24, сент. 4, 22, окт. 13, дек. 18.

Редкий случай. Водевиль в 1 д. Слова и музыка А. Анненской. Изд.— «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 50—51.
М.: 1857 май 10.

Рекрутчина в 1812 году. Русская народная драма в 3 д., 6 карт. Столыпина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1855 ноябрь 16, 18, 20.

Репетиция бенефисному спектаклю. Картина-дивертисмент в 1 д. с пением и плясками С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 29, окт. 4.
М.: 1853 июнь 5, дек. 9, 11.

Репетиция домашнего спектакля. Шутка-водевиль в 1 д. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 ноябрь 9, 11.
М.: 1849 сент. 16, 20, 25.

Рецепт для исправления мужей. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— М., 1843.

Пб.: 1843 сент. 20; 1854 сент. 6, 20, 28, окт. 22, дек. 9; 1855 янв. 10; 1856 ноябрь 4; 1857 окт. 4.

Римский диктатор Камилла и школьный учитель. Историческая драма в 1 д. П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 окт. 19, 21, 24.

Роза и Розетта. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Jeanne et Jeanneton). Пер. с франц. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 2.

Пб.: 1846 янв. 30, февр. 1.
М.: 1846 ноябрь 27, дек. 28; 1847 сент. 30.

Розан. Драматическая игрушка в 1 д. Г. В. Дементьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7.

Пб.: 1846 июль 19, 22, 28, авг. 18, окт. 30; 1847 янв. 6, авг. 17; 1848 сент. 29, ноябрь 7; 1849 апр. 21, ноябрь 6, дек. 20; 1853 янв. 30; 1854 июнь 13, 21, 29; 1857 июнь 12.

Розовый павильон. Драма в 4 д. с прологом Э.-Дж. Бульвера-Литтона (God's Verdict). Переделка с англ. К. А. Тарновского. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1860 апр. 21, 26, 29, май 12, сент. 4.
М.: 1859 окт. 26, 28, 29, ноябрь 4, дек. 8, 29; 1860 янв. 12, февр. 5, 9 (утро); 1861 сент. 6, 13.

Роковой колокольчик. Комедия в 1 д. А. Бело (A la sampragne). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1860.

Пб.: 1857 окт. 18, 21, 29, дек. 12, 30; 1858 янв. 22, сент. 24, дек. 18; 1859 янв. 16, май 13, июль 1, сент. 20; 1860 апр. 18, сент. 16; 1861 янв. 11, февр. 14, авг. 21.

М.: 1858 янв. 20, 24.

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.

М.: 1841 янв. 17; 1848 янв. 26 (сцена), февр. 3 (сцена).

Рославлев. Романтическое представление в 5 сутках А. А. Шаховского, взятое из романа М. Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1832 окт. 14; 1848 февр. 1, 5.

Ростовщик, или Нашла коса на камень. Комедия в 1 д. С. Брянцева. Сюжет заимствован из соч. Е. П. Гребенки. Изд.— «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 13—14.

Пб.: 1857 февр. 8, 11 (утро), 12 (утро), 17, окт. 3, 14; 1858 янв. 28 (утро), июнь 9, окт. 14; 1859 янв. 22, авг. 31, окт. 4, ноябрь 15; 1861 июнь 26.

М.: 1858 сент. 5, 10.

Рука всевышнего отечество спасла. Трагедия из отечественной истории в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15; 1848 авг. 30, окт. 18; 1856 ноябрь 26, 29, дек. 4.

М.: 1834 май 11; 1846 авг. 22; 1847 апр. 21.

Русалка. Драматический отрывок в 3 карт. в стихах А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1837, т. 6.

М.: 1838 апр. 20; 1848 май 17; 1849 ноябрь 30 (сцена).

Русалка, часть 1 (Предст. в Москве под назв. «Днепровская русалка», часть 1.) Волшебнo-комическая опера в 3 д. (Das Donauweibchen). Текст К.-Ф. Генслера. Вольный пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Музыка Ф. Кауэра с дополнениями С. И. Давыдова. Изд.— Спб., 1804.

Пб.: 1803 окт. 26; 1852 ноябрь 27, 30, дек. 2, 7, 14, 21, 28, 30; 1853 янв. 1, 4, 15, 18, 25, февр. 1, 15, 28 (утро), май 10, 19, ноябрь 13, дек. 3; 1854 февр. 20.

М.: 1804 окт. 14; 1846 май 3, 9.

Русалка, часть 4. Волшебнo-комическая опера в 3 д. с хорами, балетами и превращениями. Текст А. А. Шаховского. Музыка С. И. Давыдова. Изд.— Спб., 1807.

М.: 1807 окт. 10; 1846 янв. 2, февр. 12, сент. 22; 1847 янв. 26; 1848 янв. 25.

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; 1846 янв. 22, февр. 14, май 9, окт. 27, дек. 31; 1847 февр. 1, апр. 2, май 25, июль 2, авг. 22, сент. 15, ноябрь 30, дек. 4; 1848 июль 12, сент. 17; 1850 май 22; 1851 июль 19; 1855 окт. 6, 9, 21, ноябрь 22; 1856 янв. 2, февр. 1, окт. 2, дек. 6; 1857 апр. 17, авг. 30; 1858 июль 27, дек. 14; 1859 февр. 8, апр. 23, июль 1, авг. 26, дек. 16; 1860 апр. 17, июль 22, авг. 30; 1861 февр. 19, авг. 30, ноябрь 5.

М.: 1843 май 10; 1846 апр. 21; 1849 авг. 24; 1850 авг. 23; 1853 окт. 1, 8, 22, ноябрь 1; 1854 янв. 3, авг. 22; 1856 май 3, июль 1; 1857 июль 1, авг. 30; 1858 июль 1, дек. 5; 1859 дек. 4; 1860 авг. 22; 1861 июль 27.

Русская свадьба в исходе XVI века. Драматическое представление из частной жизни наших предков в 3 отд. П. П. Сухонина с хорами, свадебными песнями и плясками. Изд.— Спб., 1854.

Пб.: 1852 апр. 8, 9, 10, 11, 16, 17, 21, 22, 23, 28, 30, май 2, 9, 13, 14, 20, сент. 16, 18, 22, 30, окт. 9, 14, ноябрь 6, 18, 26, дек. 6, 18, 31; 1853 янв. 14, февр. 2, 27 (утро), апр. 28, май 13, июль 31, сент. 15, окт. 28, ноябрь 25, дек. 28; 1854 февр. 18 (утро), окт. 3, ноябрь 30; 1855 сент. 4, ноябрь 29, дек. 28; 1856 февр. 7, 24 (утро), июнь 8, окт. 31; 1857 сент. 27, 30, окт. 11; 1860 апр. 28; май 8, дек. 13; 1861 янв. 3, февр. 23, ноябрь 9.

М.: 1852 окт. 17, 26, 28, 30, ноябрь 2, 4, 7, 9, 12, 17, 20, 24, дек. 1, 8, 12, 17, 21, 26; 1853 янв. 3, 7, 15, 18, 28, февр. 1, 8, 19, 22, 24, 28 (утро), апр. 27, май 17, июль 20, авг. 16, 22, 27, сент. 3, 13, окт. 19, ноябрь 20, дек. 28; 1854 янв. 17, февр. 16, апр. 25, июнь 16, авг. 20, дек. 26; 1855 окт. 16, ноябрь 23; 1856 февр. 22, авг. 31, сент. 17; 1857 февр. 13, 16 (утро), апр. 17, июль 11, авг. 25; 1858 янв. 1, 28 (утро), май 4, июнь 24, авг. 17, окт. 26; ноябрь 21; 1859 февр. 1, 21 (утро), авг. 30, дек. 30; 1860 февр. 12 (утро), сент. 26; 1861 март 2, июнь 4, сент. 26.

Русские в 1854 году. Драматическое представление в 2 д., 4 карт. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1855 янв. 28, 31 (утро), февр. 1 (утро), 2 (утро).

Русские в Эмсе, или Женские слезы. Комедия в 1 д. П. Сиродена и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Les femmes qui pleurent). Переделка с франц. М. П. Федорова и П. Ховена. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1861.

Пб.: 1861 янв. 9, 13, февр. 14, 28 (утро), окт. 1, дек. 27.

Русские песни в лицах. Оперетта в 1 д. Текст Н. И. Куликова. Музыка из сочинений М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и других и из народных песен аранжирована О. И. Дютшем. Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1858 янв. 24, 27 (утро), 29 (утро), 30, 31 (утро и вечер), февр. 1 (утро), март 30, апр. 3.

М.: 1859 апр. 27.

Русские святки. Картина старинного быта в 2 отд. с хорами, песнями и плясками П. А. Каратыгина. Изд.— «Отечественные записки», 1856, № 3.

Пб.: 1856 янв. 18, 25, февр. 21 (утро), 25, май 28, сент. 10, окт. 3, ноябрь 1;

1857 янв. 1, 24, февр. 12 (утро), 15, апр. 14, 19, авг. 16, сент. 5, дек. 15;

1858 янв. 2, 28, авг. 24, сент. 26, дек. 26; 1859 окт. 26, ноябрь 8, 22, дек. 14;

1860 янв. 17, апр. 17, июнь 3, сент. 8, дек. 20; 1861 окт. 23, ноябрь 26.

М.: 1856 окт. 15, 18.

Русские художники в Италии, или Два портрета с натуры. Комедия-водевиль в 2 отд. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 ноябрь 11, 13.

Русский механик Кулибин. Историческая быль в 3 отд. А. В. Висковатова. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 3.

Пб.: 1849 сент. 23, 26, 27, 28, 30, ноябрь 6, 17.

М.: 1849 дек. 12, 14; 1850 янв. 10; 1852 май 23.

Русский моряк. Историческая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Библиотека для чтения», 1844, № 1/2.

Пб.: 1844 янв. 11; 1852 янв. 7, 11, дек. 15.

М.: 1847 апр. 18, 23.

Русский мужичок и французские мародеры. Эпизод войны 1812 года. Комическая опера в 3 д. Текст Н. И. Куликова. Музыка А. Ф. Львова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 апр. 19, 23, 27, 30, май 21, 28, июнь 25, авг. 22, ноябрь 21.

М.: 1854 окт. 22, 24, 28, ноябрь 15.

Русский солдат сметлив, из воды сух выйдет. Оригинальный водевиль в 1 д. А. П. Славина. Изд.— Спб., 1855.

Пб.: 1852 ноябрь 27.

Русский Фауст, или Колдун на Сухаревой башне. (Предст. в Москве под назв. «Колдун на Сухаревой башне, или Русский Фауст».) Комедия в 4 д. Н. И. Хмельницкого. Изд. под назв. «Русский Фауст, или Брюсов кабинет».— Сочинения Хмельницкого, т. 2. Спб., 1849.

Пб.: 1848 сент. 3, 6, 7, 8, 15, 29, окт. 7, дек. 29; 1849 февр. 12 (утро).

М.: 1848 ноябрь 15, 19.

Русский человек добро помнит. Драматическая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 6.

Пб.: 1839 май 5; 1850 дек. 26; 1851 янв. 17, февр. 1, окт. 7; 1856 дек. 9, 20;

1857 февр. 5, апр. 25, авг. 27; 1858 февр. 2 (утро), сент. 30; 1859 янв. 4;

1860 сент. 8.

М.: 1839 ноябрь 17; 1857 дек. 16, 18.

Рыцари тумана. Драма в 5 д., 10 карт. А.-Ф. Деннери и Э. Бурже (Les chevaliers du brouillard). Пер. с франц. М. Иванова. Изд.— Драматический сборник, кн. 9. Спб., 1861.

Пб.: 1861 сент. 18, 20, 22, 25, 28, окт. 22.

С хорошенькой женщиной судьба заодно. Комедия из светской жизни в 1 д. С. Сарачинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 дек. 10, 12, 16.

М.: 1859 окт. 26, ноябрь 16, 18.

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; 1855 окт. 26, 28, 30, ноябрь 1, 4, 13, дек. 26.

Сальватор Роза. Драма в 4 д. Ф. Дюге (Salvator Rosa). Пер. с франц. Н. Круглополова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 янв. 27, 30, 31.

М.: 1856 май 18, 25.

Самая обыкновенная история. Комедия-водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля (Morigival). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 апр. 14, 18.

М.: 1851 ноябрь 19, 26, дек. 30; 1852 янв. 25, июль 7, сент. 19, ноябрь 23, дек. 29; 1853 июнь 25, сент. 1, окт. 2, дек. 1; 1854 май 24, авг. 26, окт. 21; 1855 ноябрь 17; 1859 май 29.

Самоотвержение, или Две женщины. Комедия-водевиль в 2 д. Э. Скриба и М. Массона (Les filles du docteur, ou Le dévouement). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись МТ.

М.: 1850 окт. 19, 24.

Сандрильона. Комедия в 5 д. Т. Баррьера (Cendrillon). Пер. с франц. П. Н. Баташева и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1859 ноябрь 6, 25, 26.

Сбитеньщик. Комическая опера в 3 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка А. Бул-ландта. Изд.— Собр. соч. Якова Княжнина, т. 3. Спб., 1787. Изд. также под назв. «Збитеньщик».

Пб.: 1784; 1850 дек. 26; 1851 янв. 1, февр. 4, 18 (утро); 1852 февр. 10, 27, дек. 26.

Сборы на Крестовский в чухонскую деревню. Шутка-водевиль в 1 д. И. Е. Чернышева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 янв. 14, 18.

Свадебный стол без молодых, или Старая любовь не ржавеет. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 1. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 ноябрь 9, 14, 15, 20, 28, дек. 1, 21, 30; 1851 янв. 19, февр. 16, апр. 24, май 2, окт. 5; 1852 янв. 10, дек. 30; 1853 янв. 25, авг. 17; 1854 июнь 14, 23, ноябрь 25, дек. 31; 1855 сент. 30; 1856 окт. 11, 30, дек. 10; 1858 окт. 19; 1859 окт. 26, ноябрь 2; 1860 февр. 11.

М.: 1852 сент. 22, 30; 1853 янв. 28.

Свадьба Викторины. (Предст. в Москве под назв. «Замужество Викторины».) Комедия в 3 д. Ж. Санд (Le mariage de Victorine). Пер. с франц. В. П. Василько-Петрова. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 4.

Пб.: 1852 апр. 25, 27.

М.: 1853 дек. 14, 16.

Свадьба Жанетты. Комическая опера в 1 д. (Les noces de Jeanette). Текст М. Карре и Ж. Барбье. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Музыка В. Массе.

Пб.: 1854 сент. 21, окт. 5, ноябрь 21.

Свадьба Кречинского. Комедия в 3 д. А. В. Сухово-Кобылина. Изд.— «Современник», 1856, № 5.

Пб.: 1856 май 7, 10, 18, 21, 24, сент. 12, 17, 18, 21, 24, окт. 1, 12, дек. 13, 20, 31; 1857 янв. 3, 8, 14, 31, февр. 5, 12, 14, 16, май 13, окт. 2, 11, ноябрь 17; 1858 янв. 3, февр. 1, май 19, сент. 30, ноябрь 18, дек. 14; 1859 янв. 2, май 8, 13, авг. 23, ноябрь 22; 1860 апр. 25, сент. 27, дек. 16; 1861 янв. 8, февр. 23, май 2, июнь 13, авг. 31.

М.: 1855 ноябрь 28, 30, дек. 1, 5, 7, 11, 13, 16, 20, 22; 1856 янв. 4, 10, 13, 17, 23, 31, февр. 6, 10, 20 (утро), 21, апр. 24, май 8, 11, 21, июнь 22, июль 4, 13, 17, авг. 17, сент. 3, 25, окт. 10, 31, ноябрь 20, дек. 4, 26; 1857 янв. 9, 25, февр. 13, 16, апр. 17, авг. 20, сент. 10, окт. 3, 11, ноябрь 20; 1858 янв. 1, 10, 28 (утро), апр. 9, июнь 6, авг. 18, сент. 18, окт. 26, дек. 1, 9; 1859 янв. 6, 21, февр. 5, 18, май 8, июнь 12, июль 17, авг. 18, сент. 11, 17,

окт. 13, ноябрь 10, дек. 4, 15; 1860 янв. 17, 28, февр. 12 (утро), апр. 12, авг. 18, сент. 1, 18, окт. 17, дек. 15; 1861 янв. 22, март 3 (утро), май 11, 25, сент. 4, 28, окт. 27, ноябрь 19, дек. 10.

Свадьба на скорую руку. Комедия-водевиль в 1 д. А. Декурселя, Т. Баррьера и Л. Морана (Tambour battant). Заимствовано с франц. Н. И. Куликовым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 сент. 6, 8, 18, окт. 21, ноябрь 8, дек. 22.
М.: 1856 окт. 29, ноябрь 1.

Свадьба по географии, или Последнее число месяца. Комедия-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1848 дек. 10, 13, 14, 15, 23.

Свят Гаврилыч, 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; 1853 сент. 9, 13, 17.

Сватанье на Гончаровке. Опера-водевиль в 3 д. Г. Ф. Квитки-Основаенко. Изд.— Харьков, 1836.

М.: 1851 окт. 10, 12, 15, 21, ноябрь 6, 22, 30; 1852 янв. 27, февр. 8, апр. 23, окт. 13.

Сверху вниз, или Банкир и лоскутник. Комедия в 2 д. с куплетами Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (Du haut en bas, ou Vanquier et fripier). Пер. с франц. В. В. Горского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 янв. 26, 28, февр. 2.
М.: 1847 ноябрь 26, дек. 1, 10, 26; 1848 янв. 12, февр. 17 (утро); 1849 июнь 10, дек. 13; 1850 янв. 13, февр. 3, сент. 28, дек. 11; 1859 окт. 5, 7.

Свет не без добрых людей. Комедия в 3 д. Н. М. Львова. Изд.— «Отечественные записки», 1857, № 3.

Пб.: 1857 ноябрь 13, 14, 15, 18, 19, 21, 25, 27, 28, дек. 2, 4, 5, 9, 10, 12, 17, 20, 22; 1858 янв. 7, 9, 15, 17, 21, 23.

Светский случай. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Подражание франц. комедии Л. Буасси «Le dehors trompeur, ou L'homme du jour». Изд.— Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год. Спб., 1829.

Пб.: 1826 ноябрь 1; 1846 окт. 10; 1847 июнь 24; 1848 май 28.

Свидание, или Любовью не шутят — см. *Любовью не шутят*.

Свиренный американец и его соперники. Водевиль в 1 д. Т.-М. Дюмерсана и Ш. Варена (Amour et biberon). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

Пб.: 1851 дек. 20, 27; 1852 февр. 7.

М.: 1852 сент. 5, 7, окт. 31; 1853 февр. 19; 1859 окт. 30, ноябрь 2, 12, дек. 28; 1860 янв. 13, апр. 22.

Свои люди — сочтемся! Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 6.

Пб.: 1861 янв. 16, 18, 20, 24, 26, 31, февр. 3, 9, 15, 21, 28, март 4 (утро), сент. 15, 21, ноябрь 16.

М.: 1861 янв. 31, февр. 3, 6, 9, 10, 14, 15, 17, 20, 22, 27 (утро), 28 (утро), март 1, 4 (утро), май 4, 24, авг. 16, сент. 7, 29, ноябрь 2.

Свои собаки грызутся, чужая не приставай! Картины московской жизни в 2 д. А. Н. Островского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1861, № 3.

Пб.: 1861 ноябрь 3, 6, 9, дек. 15.

М.: 1861 окт. 27, ноябрь 7.

Своя семья, или Замужняя невеста. Комедия в 3 д. в стихах А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова (1—5-е явл. 2-го д.) и Н. И. Хмельницкого (3-е явл. 3-го д.). Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 янв. 24; 1849 ноябрь 2, 4, 16, дек. 15; 1850 февр. 28 (утро), июль 5; 1851 янв. 9; 1852 дек. 29; 1853 сент. 30; 1855 окт. 16, 31; 1857 февр. 10, 14, май 19, 30, авг. 30, дек. 20; 1860 апр. 24.

М.: 1818 окт. 11; 1853 янв. 1.

Святки. Зимняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1860.

М.: 1856 дек. 10, 17.

Святки, или Купеческая вечеринка. Интермедия-водевиль в 1 д. с плясками и пением. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 янв. 16, 21.

М.: 1847 сент. 10, 15, окт. 8; 1848 янв. 6.

Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность. Комедия в 4 д. Бомарше (Le barbier de Seville, ou La précaution inutile). Пер. с франц. В. А. Ушакова. Рукопись МТ.

М.: 1829 янв. 8; 1856 окт. 29, ноябрь 1, 7.

Седой волос. Комедия в 1 д. О. Фейе (Le cheveu blanc). Пер. с франц. Н. С. Гальевской. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 сент. 29, окт. 1, 4, 9.

Седьмое мая 1850 года, или Первое гулянье в Павловске после зимнего сезона. Водевиль в 2 карт. М. С. Владимирова и П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 июнь 9, 14, 18.

Сей дом продается. Комедия в 1 д. П. А. Смирнова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 май 17, 19, 22.

Сельский праздник, или Голенький ox, а за голеньким бог. Русская народная оперетта в 1 д. с хорами, песнями, плясками и дивертисментом. Текст М. С. Владимирова. Музыка Н. К. Маренича. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1847 дек. 9, 11, 12, 14, 18, 27; 1848 янв. 14, февр. 1, 14, 15, 21.

Семейная война, или Все на своих местах. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. П. Толченова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 10.

Пб.: 1847 сент. 9, 11, 16; 1851 дек. 10, 12, 16; 1852 апр. 18.

М.: 1847 ноябрь 26, дек. 1.

Семейная драма. Драма в 5 д. М. Карре и Ж. Барбье (Un drame de famille). Пер. с франц. Е. Н. Серчевского. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 6.

Пб.: 1849 дек. 26, 27, 28; 1851 авг. 28, сент. 6.

М.: 1854 апр. 26, 28.

Семейная тайна. Драма в 5 д. Л. Баттю и М.-Ф.-Ж.-Б. Делавиня (L'honneur de la maison). Пер. с франц. Е. П. Ростопчиной. Изд.— «Библиотека для чтения», 1851, № 11/12.

Пб.: 1854 авг. 18, 20, 23, 27, сент. 6, 30.

М.: 1855 сент. 23, 30.

Семейное дело. Драма в 4 д. А. Лихачева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 окт. 2, 5.

Семейные дела, или С большой 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.

М.: 1842 февр. 20; 1848 май 28; 1849 июль 17, 26, авг. 16, сент. 19; 1850 янв. 26, март 4, сент. 12, дек. 15; 1851 янв. 19, окт. 16, ноябрь 15; 1852 окт. 6, ноябрь 6, дек. 27; 1860 дек. 2, 8; 1861 янв. 17, 30.

Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Драма в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

Пб.: 1817 апр. 30; 1846 ноябрь 19, 21.

Семела, или Мицение Юноны. Мифологическое представление в 1 д. в вольных стихах, с хорами, балетом и пением. Переделка с нем. А. А. Жандром

драматической поэмы Ф. Шиллера «Semele». Музыка К. А. Кавоса и Ф. Антониони. Изд.— Спб., 1825.

Пб.: 1818 февр. 11; 1848 ноябрь 15.

17-е сентября. Комедия в 1 д. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 окт. 8, 11.

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 chapitre). Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 5.

Пб.: 1841 май 14; 1847 окт. 13; 1851 июнь 15, 22.

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; 1858 апр. 4.

М.: 1834 окт. 12; 1849 янв. 21; 1859 май 12.

Семья и свет. Драма в 4 д., 7 карт. С. Я. Билибина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 сент. 19.

Серафима Лафайль. Мелодрама в 5 д. О. Анисе-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; 1858 апр. 14, 16, 22, 27, июнь 16, авг. 24, окт. 13, ноябрь 14, дек. 4; 1859 янв. 6, окт. 18; 1860 сент. 12, дек. 11; 1861 ноябрь 15, 28, дек. 7.

М.: 1845 янв. 24; 1849 июнь 13, авг. 18; 1850 янв. 6; 1858 ноябрь 28, дек. 10, 18; 1859 янв. 12, февр. 18 (утро), сент. 16; 1861 янв. 6, авг. 17.

Серая шляпа. Комедия-водевиль в 1 д. А.-Б.-Б. Декомберусса и Э.-Л.-А. Бризбарра (Le chapeau gris, ou Les obstacles). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ под назв. «Серая шляпа, или Препятствия».

Пб.: 1849 окт. 7 (?).

Сердце женщины, или Любовь и ревность. Драма в 3 д. Г. К. Сюжет заимствован из романа Поль де Кока. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 май 30, июнь 1.

Серебряная свадьба. Водевиль в 1 д. А. Г. Витковского. Изд.— Витковский А. Г. Полн. собр. соч., т. 3. Спб., 1896.

Пб.: 1853 янв. 26, 28, 29, февр. 19, май 11, 24, июль 29.

Сигарка. Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд. под назв. «Страшная тайна». — «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 3.

М.: 1844 апр. 12; 1850 май 14, июль 16, окт. 20; 1851 янв. 19, авг. 31, сент. 27; 1852 сент. 23.

Сила любви, или Мать и дочь — соперницы. Драма в 4 д. Ш. Бирх-Пфейффер (Mutter und Tochter). Пер. с нем. А. Вентцеля. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 сент. 10.

Силуэты. Сцена в 3 карт. в стихах В. П. Попова. Изд.— «Пантеон», 1855, кн. 9.

Пб.: 1855 окт. 17, 19.

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; 1846 апр. 21; 1848 февр. 8; 1855 окт. 3, 5.

М.: 1841 май 2; 1846 июнь 17, 27, ноябрь 1; 1847 июнь 26; 1848 сент. 6, дек. 3; 1849 ноябрь 17; 1850 ноябрь 10; 1851 ноябрь 19; 1852 авг. 21, дек. 9; 1853 янв. 19; 1854 сент. 10, 21, ноябрь 2; 1859 май 10, сент. 7; 1861 июнь 23.

- 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 Ж. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 4.*
 Пб.: 1840 янв. 26; 1846 апр. 16, авг. 19; 1847 июль 6, сент. 3, ноябрь 2; 1848 июль 14, окт. 14, дек. 14; 1850 февр. 16, июнь 7; 1852 июнь 4, 6, авг. 28; 1854 июнь 14, 23; 1856 янв. 24, ноябрь 15; 1857 февр. 7; 1858 сент. 2, ноябрь 6.
 М.: 1840 ноябрь 1; 1847 март 31; 1849 авг. 16, 23, сент. 5, 11; 1850 март 1 (утро), июль 6; 1852 май 4, авг. 28, сент. 12; 1854 май 21.
- Система супружеского счастья. Комедия в 1 д. А.-Ф. Деннери и Ш. Габе (Un système conjugal). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.— Драматический сборник, кн. 7. Спб., 1861.*
 Пб.: 1855 ноябрь 7, 10, 13, 15, 29.
 М.: 1856 окт. 29, ноябрь 1, 7, дек. 13.
- Сия дача: не продается. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и А. Боплана (La villa Dufлот). Переделка с франц. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ.*
 Пб.: 1847 окт. 14, 16, 17.
- Скапиновы плутни. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.*
 М.: 1847 окт. 6, 14.
- Складчина на ложу в итальянские оперы. Водевиль в 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1843.*
 Пб.: 1843 дек. 14; 1846 янв. 1, февр. 13, апр. 15, июнь 24, окт. 10; 1847 май 15; 1848 янв. 7, февр. 18 (1-е д.— утро), май 2 (1-е д.), 19 (1-е д.), май 26 (1-е д.), авг. 26, ноябрь 2; 1849 янв. 21, февр. 13; 1852 июль 17.
 М.: 1844 дек. 8; 1846 янв. 7, июль 12, ноябрь 18; 2-я картина: 1847 янв. 7, 26, июль 14; 1848 февр. 19, ноябрь 30; 1849 июль 8; 1850 февр. 28; 1852 янв. 118; 1857 авг. 27.
- Скользкий путь. Драма в 4 д. Е. Е. Королева. Изд.— «Собрание театральных песен, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 1. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 4.*
 Пб.: 1856 май 14, 16, июнь 1, 7, июль 2, 20, сент. 10, ноябрь 25; 1857 янв. 1, февр. 6, сент. 5; 1858 янв. 15, 27, июнь 18; 1859 янв. 20, сент. 4.
 М.: 1857 янв. 7, 10, 16, 23, февр. 4, авг. 22; 1860 авг. 24, сент. 4, окт. 6, 16; 1861 май 29.
- Скряги в тискал. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1837.*
 М.: 1836 янв. 17; 1851 окт. 17, 21, ноябрь 6.
- Скупой. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. С. Т. Аксакова. Изд.— Аксаков С. Т. Полн. собр. соч., т. 4. Спб., 1886.*
 М.: 1830 янв. 31; 1846 февр. 14 (утро), июнь 4, 17; 1847 янв. 16; 1848 февр. 22 (утро); 1849 дек. 4, 27; 1851 янв. 8; 1852 февр. 7; 1853 янв. 6, 29, март 1; 1854 ноябрь 12, 21; 1857 июль 18, 29; 1858 май 28, дек. 7; 1859 февр. 4, 21, июнь 5; 1860 янв. 24, май 17.
- Скупой. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. В. И. Орлова. Рукопись ЛТБ.*
 Пб.: 1843 янв. 1; 1848 янв. 2; 1849 окт. 7, 10; 1850 авг. 24; 1852 янв. 20, авг. 28; 1853 февр. 27; 1855 окт. 7, ноябрь 14; 1857 февр. 4; 1859 май 17, 19, дек. 18.
- Скупой рыцарь. Сцены А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1836, т. 1.*
 Пб.: 1852 сент. 23, 25; 1853 май 25, 28.
 М.: 1853 янв. 9, 13, 18, 22.
- Слабая струна. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Э. Жема (La corde sensible). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ.*

Пб.: 1859 дек. 2, 7, 20, 31; 1860 янв. 10, 20, 31, апр. 10, 25, май 27, июль 8, авг. 17, сент. 18, окт. 13, дек. 13; 1861 фев. 12.

М.: 1855 сент. 26, окт. 4, 12, ноябрь 1. дек. 7; 1856 янв. 20, май 4, июль 22; 1857 янв. 9, апр. 24, сент. 4, 8; 1860 сент. 15, дек. 14; 1861 янв. 10.

Следствие первого брака. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (Les suites d'un premier lit). Пер. с франц. А. Эттингера. Рукопись ЛТБ.

М.: 1853 дек. 9, 11, 14, 16; 1854 апр. 25, июль 26, ноябрь 17; 1855 фев. 5 (утро), окт. 19; 1856 ноябрь 11, дек. 3; 1857 янв. 31, сент. 8, ноябрь 6; 1858 сент. 30; 1861 ноябрь 10, 15, 28, дек. 18.

Слепая. Драма в 3 д., 3 отл. П. де Гервиля (Raunve aveugle). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 июнь 15, 22.

М.: 1847 дек. 15; 1848 янв. 13, 16.

Слепой. Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (L'aveugle). Пер. с франц. И. А. Салова и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 сент. 21, 23, 26, 30, окт. 6.

М.: 1859 янв. 30, фев. 17 (утро), 20 (утро), 22 (утро), сент. 7, 24, окт. 18.

Слепой курице все пшеница. Шутка-водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Подражание франц. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 9. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1850 авг. 23, 25, 27, сент. 1, дек. 3.

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.

М.: 1836 янв. 17; 1846 дек. 6; 1852 май 16; 1854 ноябрь 12.

Слуга старых времен. Комедия в 1 д. Ш.-Д. Дюпети и Э. Гранже (Un vieux de la vieille roche). Пер. с франц. В. А. Черткова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 окт. 4, 8, 14, ноябрь 17.

Служанка-госпожа — см. *Госпожа-служанка*.

Случай из петербургского быта. Комедия в 4 д. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из повести Ш. Бернара «La cinquantaine». Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 2.

Пб.: 1850 ноябрь 23, 27, 29, дек. 30; 1851 янв. 3, фев. 16 (утро).

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; 1846 ноябрь 1; 1851 фев. 9, май 3, ноябрь 23; 1853 май 31, июль 24, сент. 7; 1857 сент. 22, окт. 27.

М.: 1839 апр. 14; 1850 сент. 4, 12, дек. 3; 1851 фев. 18 (утро), июнь 4, дек. 16; 1852 фев. 5 (утро); 1859 ноябрь 9; 1860 окт. 7. 9.

Смерть Ляпунова. Драма в 5 д. С. А. Гедеонова. Изд.— Новоселье, ч. 3. Спб., 1846.

Пб.: 1845 дек. 20; 1846 янв. 7, 8, 10, 15, 18, 24, 27, фев. 3, апр. 15, 28, июль 21, 31, сент. 8, 22, окт. 20, ноябрь 24, дек. 29; 1847 янв. 26, 30 (утро), фев. 1; 1848 янв. 1, фев. 21, дек. 27; 1850 май 11, дек. 29; 1851 фев. 17, ноябрь 18; 1852 янв. 20, сент. 28, ноябрь 16; 1853 июнь 17; 1854 апр. 26; 1856 сент. 30; 1857 сент. 12, окт. 6; 1858 янв. 26, 31, окт. 26, дек. 3.

М.: 1846 янв. 18, 20, 22, 25, 27, 29, фев. 4, 7, 11, 13, (утро), 15, 17, апр. 17, сент. 3, 29, окт. 6, ноябрь 10, дек. 29; 1847 янв. 27, апр. 4, 20, май 13, ноябрь 2, дек. 16; 1848 сент. 29; 1849 янв. 20, апр. 19, дек. 7; 1850 ноябрь 28; 1852 фев. 6 (утро), апр. 24; 1853 фев. 2; 1857 окт. 18, 31.

Смесь языков французского с чужонским. Водевиль в 1 д. А. Дюрантена (L'italien et le bas-breton, ou La confusion des langues). Пер. с франц. Н. И. Куликова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 11. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 ноябрь 12, 15, 17, дек. 10; 1855 янв. 2, 13.
М.: 1854 ноябрь 26.

Смех и слезы. Комедия в 4 д. Ф.-Ф. Дюмануара и А. Керанью (Jeanne qui pleure et Jeanne qui rit). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись МТ.
М.: 1860 дек. 12, 14, 16; 1861 янв. 17, март 2.

Смиреница, или Женщины между собою. Комедия в 1 д. Переделана П. А. Каратыгиным из текста франц. комической оперы «La jeune grude, ou Les femmes entre elles». Текст Э. Дюпати. Рукопись ЛТБ.
М.: 1833 апр. 17; 1852 июнь 9.

Снявши голову по волосам не плачут. Комедия в 3 д. В. П. Салькова. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1859.
М.: 1857 дек. 2, 4, 6, 10; 1861 сент. 8, 11, 27, окт. 17, ноябрь 21, дек. 29.

Собачкин. Сцена Н. В. Гоголя. Изд. под назв. «Отрывок».— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.
Пб.: 1860 апр. 25, 29.
М.: 1861 янв. 23, май 12.

Современный анекдот с жильцом и домохозяином — см. *Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином.*

Современный расчет на счастье. Драма в 2 карт. С. П. Калашникова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 ноябрь 10, 12.

Сokol 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; 1855 дек. 2, 5, 7, 9, 11.

Солдат-балагур, или Дружба дружбой, а служба службой. Национальный водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 1. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1852 ноябрь 10, 12, 13, 20, дек. 6, 15; 1853 февр. 25; 1854 февр. 20, 21, апр. 22, окт. 7, дек. 16.
М.: 1853 май 11, 14.

Солдат и сержант против племянницы и тетки. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и П.-Ф.-А. Кармуша (La permission de dix heures). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1841 окт. 31; 1847 июль 3; 1848 сент. 9, 23, окт. 29, ноябрь 21; 1851 май 29.

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.
М.: 1852 сент. 26, окт. 2.

Солиман II, или Три султанши. 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; 1856 янв. 18, 23.

Соломенная шляпка. Комедия-водевиль в 5 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабаша (Un chapeau de paille d'Italie). Пер. с франц. П. С. Федорова. Литогр. изд.— М., 1890.
Пб.: 1852 янв. 14, 18, февр. 4 (утро), апр. 15.

Соль супружества. Комедия в 1 д. К.-А. Гернера (Das Salz der Ehe). Переделка с нем. В. С. Пенькова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».
Пб.: 1855 сент. 16, 19, 22, 25, окт. 7, дек. 29; 1856 янв. 26, июль 13; 1857 окт. 9, ноябрь 22, 26, дек. 27; 1858 янв. 30, февр. 2, июль 14, сент. 12, ноябрь 27; 1859 янв. 18, февр. 16; 1860 апр. 17, окт. 3, дек. 29; 1861 май 7, июнь 19, июль 24.

М.: 1855 ноябрь 11, 16; 1860 дек. 2, 20; 1861 февр. 23, май 19, ноябрь 16.

Сон в майскую ночь, или Утопленница. Драматическое представление в 4 карт., переделанное Н. В. Гербелем и А. Н. Афанасьевым из повести Н. В. Гоголя. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1853 дек. 7, 9.

Соперница. Драма в 4 д. А. Б. [А. П. Белавенской (Львовой)]. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1859 авг. 19, 24.

Сорока-воровка, или Палезосская служанка. Историческая драма в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Л.-Ш. Кенье и Т. Бодуэна Добиньи «Le pie voleuse, ou La servante de Palaiseau». Изд.— Спб., 1816.
М.: 1816 дек. 7; 1850 авг. 25, 28.

Сорочинская ярмарка, или Грицко и Параска, или Приключение на ярмарке. Водевиль в 1 д. с хорами и плясками Г. Б***, заимствованный из повести Н. В. Гоголя. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1848 ноябрь 23, 25, 26, 29, 30.
М.: 1852 окт. 27, ноябрь 2, 9, дек. 26; 1853 янв. 29.

Сосед и соседка. Водевиль в 1 д. Бренсвика (Л. Лери) и Арт. Боплана (Vonsoir voisin!). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Изд.— М., 1923.
Пб.: 1855 окт. 13, 23, ноябрь 3, дек. 4; 1856 янв. 6, 10, сент. 25, окт. 1, 12, дек. 9; 1857 янв. 10, февр. 6, 13 (утро), ноябрь 18, дек. 12; 1858 янв. 22, 29.

М.: 1854 ноябрь 3, 5, 9, 28; 1855 янв. 10, февр. 4 (утро), авг. 30, окт. 12, дек. 6; 1856 февр. 26, апр. 30, май 21, июнь 19, сент. 19; 1857 февр. 13, апр. 17, июль 29, дек. 29; 1858 окт. 7; 1859 янв. 11, июнь 5, авг. 21, ноябрь 19; 1860 окт. 11; 1861 май 2, сент. 18, ноябрь 16.

Сотрудники, или Чужим добром не наживешься. Комедия в 2 д. В. А. Соллогуба. Изд.— Спб., 1851.

Пб.: 1852 ноябрь 25, 28, дек. 11; 1853 янв. 11, 30, авг. 29, сент. 22, дек. 18; 1854 янв. 19, май 14, июль 14, окт. 13; 1855 янв. 3, февр. 5, сент. 15, дек. 4; 1856 июнь 1, сент. 10; 1857 июнь 27, ноябрь 7; 1858 авг. 20, окт. 16; 1859 янв. 12, май 21; 1860 февр. 14; 1861 янв. 19.
М.: 1854 ноябрь 3, 5, 9, 17; 1855 янв. 25, февр. 6, сент. 8, окт. 12, ноябрь 20; 1856 май 3, окт. 17; 1857 янв. 8; 1858 май 21; 1859 май 27.

Спасенное знамя. Русская быль в 2 карт. И. Анца. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 янв. 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, февр. 3, 7, 9, 14, 22, март 1 (утро), окт. 4, дек. 19; 1851 авг. 30, окт. 3.
М.: 1850 янв. 9, 11.

Спорь до слез, а об заклад не бейся. Пословица в 1 д. К. Карагеля (Le bougeoir). Переделка с франц. Давыдова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1852 апр. 29.
М.: 1854 сент. 6, 9.

Спрос не беда, а вышла беда. Водевиль в 1 д. П. Сиродена и Ш. де ла Рувà (La pile de volta). Пер. с франц. Н. К-ва. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1855 окт. 24, ноябрь 6.

Сражение при Таругине в 1812 году. Военная картина в 1 д., 3 отд. с песнями, плясками, полковой музыкой и сражением И. Н. Скобелева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1852 окт. 2, 5.
М.: 1841 окт. 24; 1849 сент. 28, окт. 2.

Средство выгонять волокит. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Подражание франц. водевилю Т. Баррьера и Ж. Лорена «Quand ont veut tuer son chien». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 11. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 окт. 27, 30, ноябрь 2; 1854 февр. 19; 1855 февр. 4, окт. 27; 1857 май 28, авг. 21, ноябрь 25; 1858 янв. 17; 1859 апр. 26, май 21; 1861 май 11, 22, июль 17, авг. 25, сент. 5, окт. 29, дек. 31.

М.: 1854 май 3, 6; 1861 ноябрь 3, 6, 9, 27.

Средство исправлять вспылчивых жен. Комедия в 1 д. с куплетами Н. И. Куликова. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1859 февр. 11.

М.: 1859 окт. 12, 15.

Ссора, или Два соседа. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1810 апр. 26; 1850 сент. 15, 17.

М.: 1811 дек. 4; 1854 сент. 6, 9; 1855 янв. 30.

Стакан шампанского. Водевиль в 1 д. А. Декурселя и Л. Баттю (Un verre de champagne). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 окт. 17, 19, 24.

М.: 1856 ноябрь 26.

Станционный смотритель. Драма в 3 д., переделанная Н. И. Куликовым из повести А. С. Пушкина. Изд.— «Собрание театральные пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 11. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 47.

Пб.: 1854 февр. 11, 15 (утро), 16 (утро), 17 (утро), авг. 19, окт. 22; 1856 янв. 13, февр. 24; 1857 янв. 10; 1858 май 23, сент. 8, ноябрь 6; 1859 май 27, авг. 18, дек. 6; 1860 окт. 14, дек. 6; 1861 сент. 24.

М.: 1854 апр. 30, май 5, окт. 7.

Старая аристократка. Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Pani Kasztelanowa). Пер. с польского С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 9, 13, 22, окт. 26.

М.: 1853 июнь 5, 12, июль 6, сент. 11, дек. 2; 1854 янв. 13, сент. 2; 1855 ноябрь 22; 1856 дек. 28; 1858 янв. 7.

Старая мыза. Драма в 5 д., 8 карт. с прологом Ф. Сулье (La closerie des gèrnèts). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 апр. 19, 20, 22, май 6, 27, сент. 2, окт. 24; 1850 сент. 5, 19, дек. 10; 1852 авг. 18, 26, ноябрь 11; 1859 апр. 24, 27.

М.: 1851 май 11, 14, июнь 29, ноябрь 25.

Старик и двое молодых, или Следствие маскарада. Басня-водевиль в 1 д. с танцами Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 авг. 31, сент. 4, 6, 8.

Старина. Комедия в 1 д. М. Ф. Каменской. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 4. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 февр. 5, 7, 8, 10, май 4.

М.: 1857 янв. 18, 21.

Старичок-женишок, или И сватался, да не женился. Комедия-водевиль в 1 д. с куплетами Ж.-И. Самсона и Ж. Вайи (Un pèché de jeunesse). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 янв. 14.

М.: 1851 окт. 24, 28.

Старички, или С чем приехал, с тем и отъехал. Комедия-водевиль в 2 д. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 4.

Пб.: 1851 янв. 15, 17, 30, февр. 6, 16 (утро), апр. 17, май 4, ноябрь 14; 1853 май 5; 1854 май 26, сент. 8; 1855 янв. 10, сент. 25; 1856 янв. 12, июнь 22; 1857 ноябрь 1; 1858 окт. 12; 1859 сент. 2; 1861 сент. 5.

М.: 1851 сент. 21, 24; 1852 апр. 11, 29.

Старое время. Небылица в лицах в 4 д. Заимствована из повести Н. В. Кукольника «Благотельный Андроник». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 окт. 3, 5.

М.: 1850 окт. 4, 10, 16.

Старшая и меньшая. Комедия в 1 д. М. М. Достоевского. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 6.

Пб.: 1851 ноябрь 28, дек. 6; 1860 апр. 25, май 6.

М.: 1852 сент. 5, 7, 12, окт. 7, ноябрь 9, 21, дек. 14; 1853 янв. 11, июнь 30, авг. 19, 30, сент. 22; 1854 янв. 3, апр. 22, авг. 22, ноябрь 4; 1855 янв. 24, окт. 26; 1858 сент. 5, 10; 1859 май 6; 1861 май 18, июнь 14, ноябрь 7.

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.

М.: 1847 сент. 10, 15.

Старый друг лучше новых двух. Картины из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1860, № 9.

Пб.: 1860 окт. 10.

М.: 1860 окт. 14, дек. 12; 1861 янв. 2, 10, февр. 28, июнь 16, авг. 24.

Старый знакомый. Комедия в 1 д. А. М. Комарова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 май 5.

Старый капрал. Драма в 5 д. Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери (*Le vieux sarogal*). Пер. с франц. П. А. Каншина и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1859 ноябрь 16, 19, 23; 1860 февр. 7, сент. 2, 28, окт. 19, дек. 18; 1861 ноябрь 26.

М.: 1860 дек. 19, 26; 1861 янв. 8, 10, 15, 22, февр. 19, сент. 10, дек. 31.

Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе. Фарс-водевиль в 1 д. А. Н. Андреева и П. Г. Григорьева, переделанный из нем. комедии А.-В. Иффланда «*Der Komet*». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 11. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1848 июнь 7, 9, 11, 16, июль 2, 23, авг. 17, 30, окт. 24; 1849 янв. 23, май 4; 1850 сент. 7; 1851 янв. 4, 16, апр. 29, июль 30, сент. 13; 1852 янв. 4, февр. 3, дек. 26; 1853 ноябрь 13; 1856 дек. 26; 1857 янв. 13, 29; 1858 сент. 11, 24; 1861 июль 10.

М.: 1854 окт. 4, 8, 19, дек. 5; 1855 янв. 4, 14, 30, сент. 22, окт. 30, дек. 13; 1856 февр. 15, май 10, ноябрь 8; 1857 янв. 13, февр. 15, апр. 29, июнь 27, дек. 8, 31; 1858 апр. 10, сент. 10, дек. 28; 1859 февр. 1, 18, апр. 21, окт. 27.

Старый мундир. Драма в 1 д. Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 окт. 15, 17.

Статья 213, или Муж обязан защищать. Комедия в 1 д. А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана (*L'article 213, ou Le mari doit protection*). Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 6. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 июнь 7, 9, 11.

М.: 1848 окт. 4, 6, ноябрь 24, дек. 13; 1849 янв. 2.

Стелла. Драма в 5 д. с прологом О. Анисе-Буржуа (*Stella*). Пер. с франц. К. А. Тарновского и С. П. Ушакова. Изд.— М., 1858.

Пб.: 1858 март 31, апр. 2, 8, 11, 18, 25, сент. 7, 18, ноябрь 2.

Сто тысяч, или Беда иметь от мужа тайны! 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; 1846 янв. 27, сент. 6, 18, 24, окт. 4, 15, 27, ноябрь 7, 24, дек. 8, 15; 1847 янв. 3, 15, 21, февр. 2, апр. 2, 23, май 18, июнь 24, окт. 3, 21, дек. 31; 1848 янв. 9, 15, май 19, сент. 16, окт. 8, дек. 29; 1849 апр. 24, окт. 26, 28, ноябрь 23, дек. 29; 1850 июнь 18, сент. 10, окт. 20, ноябрь 8, дек. 3; 1851 янв. 19, февр. 11, май 9, июль 5, авг. 28, окт. 1; 1852 янв. 3,

апр. 10, июль 21, окт. 6; 1853 янв. 8, февр. 13, 28; 1854 февр. 5, апр. 20, июнь 29, сент. 23, окт. 22, ноябрь 19; 1855 февр. 6, авг. 31; 1856 апр. 25, июнь 18, авг. 22; 1857 июнь 17; 1858 янв. 3; 1860 авг. 26, сент. 6, окт. 3; 1861 янв. 10, февр. 9, ноябрь 7.

М.: 1846 май 14, 20, 24, июнь 14, 24; 1849 апр. 20, 24, июнь 3, сент. 5, 25, дек. 30; 1850 янв. 27, авг. 18, 23; 1852 сент. 11; 1853 янв. 7; 1856 июнь 27, июль 22; 1857 янв. 27, сент. 17; 1861 май 2, сент. 18.

Страдалица. Драма в 2 д. с эпилогом Ф. Пономарева.

М.: 1851 май 22.

Страница из старого романа. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, П. Си-родена и Э. Лемуана-Моро (Roméo et Marielle). Переделка с франц. П. С. Фе-дорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 12. Прил. к журн. «Пан-теон».

Пб.: 1852 окт. 24, 28, ноябрь 5.

М.: 1854 май 17, 24, июнь 14, авг. 17.

Странная болезнь. Комедия-водевиль в 1 д. В. Михайлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 февр. 8, 11 (утро), 12 (утро), 13.

Странная ночь. Комедия в 1 д. в стихах А. М. Жемчужникова. Изд.— «Совре-менник», 1850, № 2.

Пб.: 1850 февр. 6, 8, 10, 13, 17, 21, 23, 25, 27 (утро), март 1 (утро), 2 (утро), 4, 5 (утро), май 12, 14, авг. 28, сент. 26, ноябрь 24; 1851 июнь 6, июль 5, сент. 12; 1852 апр. 15; 1853 май 4, июнь 4; 1854 янв. 20; 1855 ноябрь 4, 11, 21, дек. 8, 27; 1856 авг. 19; 1859 сент. 20, окт. 27; 1860 февр. 5; 1861 февр. 7.

М.: 1851 апр. 17, 30, май 9; 1852 дек. 15, 17.

Странная свадьба, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Комедия в 5 д. в стихах М. И. Воскресенского. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 5.

Пб.: сцена «Декламационно-танцевальный вечер»: 1849 июнь 8, 10.

1850 июнь 9, 14.

М.: 1850 янв. 17, 20, 24, февр. 5, дек. 1; 1852 сент. 11; 1854 май 7.

Станный заклад. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Куликова. Сюжет заимство-ван. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1859.

Пб.: 1859 янв. 19, 21, 29, февр. 8, 13, 22, окт. 1; 1860 дек. 28; 1861 февр. 1, 16, март 2 (утро).

М.: 1859 апр. 30, май 4.

Станный пассаж в Петербургском пассаже. Шутка-водевиль в 2 карт. А. А. К. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 июнь 15, 22.

Странствующий жид. Драматическая картина в 5 отд. по роману Э. Сю «Le juif errant». Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 февр. 6, 12 (утро), 13 (утро), 15 (утро), 16 (утро), 17 (утро).

М.: 1846 окт. 30, ноябрь 7.

Странствующий кларнет. Комедия-водевиль в 1 д. с куплетами М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (Une clarinette qui passe). Пер. с франц. К. П. Барсова. Ру-копись ЛТБ.

М.: 1855 янв. 10, 12; 1861 янв. 3.

Страсть, или Романтизм нынешнего века. Водевиль в 1 д. Ш. Варена, Де-верже (А. Шапо) и *** (Une passion). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1834 ноябрь 5; 1857 окт. 7, 13.

Страшная тайна — см. Сигарка.

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; 1847 апр. 3, 7; 1848 янв. 9; 1849 янв. 11, окт. 2, 27, дек. 8,

- 27; 1850 янв. 29, февр. 5; 1854 ноябрь 30, дек. 22; 1855 февр. 5 (утро), сент. 20; 1860 июнь 3, 14.
- М.: 1834 май 25; 1846 янв. 15, сент. 5; 1847 сент. 23; 1849 июнь 27, сент. 23, ноябрь 14; 1850 янв. 23, окт. 6; 1852 авг. 26, ноябрь 2, дек. 31; 1854 окт. 3; 1856 июль 2, окт. 7; 1857 февр. 1; 1858 окт. 12, ноябрь 23; 1860 апр. 27; 1861 сент. 8.
- 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 май 25; 1846 авг. 22, 30, сент. 19, 26, дек. 15; 1847 янв. 28 (утро), май 20, июнь 13, окт. 10; 1848 май 5, 17, июнь 30, июль 30, сент. 20, окт. 8, ноябрь 7; 1849 февр. 10 (утро), апр. 25, июнь 26, июль 29, сент. 19; 1850 окт. 27; 1851 февр. 12; 1853 авг. 17, 25, ноябрь 17.
- Суворовец*. Комедия-водевиль в 3 карт. В. П. Петрова. Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1858 апр. 4, 7, 28.
- Суд людской — не божий*. Драма из народного быта в 4 д. А. А. Потехина. Изд.— «Москвитянин», 1854, № 23.
- Пб.: 1854 апр. 29, май 4, 6, 13, окт. 7; 1855 февр. 4.
- М.: 1854 ноябрь 29, 30, дек. 2, 5; 1855 сент. 27; 1856 окт. 28.
- Суд царя Соломона*. Драма в 3 д. А. И. Клушина. Подражание мелодраме Л.-Ш. Кенье «Le jugement de Salomon». Рукопись ЛТБ, МТ.
- Пб.: 1803 май 21; 1847 сент. 9, 11, 16.
- М.: 1817 окт. 11; 1847 дек. 8, 11.
- Суженого копом не объедешь, или Нет худа без добра*. Опера-водевиль в 1 д. Н. П. Хмельницкого. Музыка Л. В. Маурера. Изд.— Сочинения Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
- М.: 1822 янв. 12; 1846 янв. 11; 1847 окт. 9, 28; 1848 июль 5, окт. 24.
- Сумасшедшая актриса, или Жених и хлороформ*. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».
- Пб.: 1852 дек. 1, 3, 4, 5; 1853 янв. 9, май 3, 22, дек. 17; 1854 февр. 18; 1855 окт. 7, 23.
- М.: 1857 апр. 22, 25, май 2, июнь 11, авг. 28, ноябрь 12, дек. 5; 1858 июнь 20.
- Сумасшедший*. Комедия в 1 д. в стихах А. М. Жемчужникова. Изд.— «Современник», 1852, № 11.
- Пб.: 1853 февр. 18, 23 (утро), 24 (утро), 25 (утро).
- Сумасшедший*. Драма в 3 д. А. Боро, А.-Б.-Б. Декомберусса и Ж. Друино (Le fou). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1832 июль 13; 1857 янв. 9, 11, февр. 7.
- Сумасшедший от любви*. Драма в 5 д., 7 карт. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Денпери (Le fou par amour). Переделка с франц. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ, МТ.
- Пб.: 1859 сент. 28, 30, окт. 2, 14, 25.
- М.: 1858 дек. 12, 15, 17, 31; 1859 янв. 4, 7, 15, 28, февр. 16, сент. 18; 1860 янв. 3, февр. 10, сент. 25.
- Сумагоха за ширмами*. Водевиль в 1 д. Ф. Пономарева. Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1851 апр. 21, май 4.
- Супруги-арестанты*. Комедия-водевиль в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (Adolphe et Sлага). Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 1.
- Пб.: 1853 авг. 21, 23.
- Супружеское счастье с фейерверком*. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. И. Вейнберга. Рукопись ЛТБ, МТ.
- Пб.: 1861 янв. 23, 25, февр. 9, 17, март 1, 5 (утро), окт. 19.
- М.: 1861 дек. 15, 19.

Сусиды, або За горилкою усе до ладу. Шутка-водевиль в 1 д. А. Вельсовского. М.: 1851 ноябрь 2, 5.

Сцены из обыкновенной жизни, или Как часто встретишь это! Драматическое представление в 4 д. Н. Толстого. Рукопись ЛТБ. М.: 1854 май 14, июнь 1.

Сын венецианского разбойника, или Невинный преступник. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 ноябрь 19, 21, 25, дек. 1; 1861 февр. 13, 16, июль 17, окт. 10. М.: 1846 сент. 18, 23, 25, 30, ноябрь 6, 13; 1847 янв. 25, июль 31, дек. 12; 1849 янв. 3, 12.

Сын 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; 1847 апр. 3; 1851 май 13; 1853 июль 6; 1857 окт. 7, 10, 15, 25; 1859 янв. 11. М.: 1795 апр. 25; 1850 ноябрь 19, 26; 1851 янв. 14, февр. 17; 1852 янв. 3.

Сын 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; 1853 ноябрь 11, 16, 19.

Сын степей, или Африканская любовь. Драма в 1 д. в стихах В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1844 окт. 10; 1849 май 13, 15, окт. 26, дек. 20; 1851 сент. 12; 1852 май 26, 28. М.: 1852 сент. 26, окт. 2.

Сыны Эдуарда, короля англического. Трагедия в 3 д. К. Делавиня (Les enfants d'Edouard). Пер. с франц. в стихах.

М.: 1848 янв. 14, 19.

Съезались, перепугались и разъезались. Водевиль-фарс в 1 д. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 май 7, 10. М.: 1855 дек. 15, 21; 1856 янв. 13, 25, февр. 25, апр. 29, июль 4, сент. 3, окт. 10, ноябрь 4; 1857 янв. 25, авг. 19, сент. 19; ноябрь 3; 1858 апр. 1, июль 8, окт. 6; 1859 февр. 10, июнь 12, авг. 20, окт. 4; 1860 февр. 2, июль 12, сент. 12, дек. 19; 1861 февр. 8.

Сэр Жак, или Не угодно ли вам быть повешенным? Анекдотическая шутка-водевиль в 3 карт. Ф.-А. Дювера, Деверже (А. Шапо) и Ш. Варена (Sir Jack, ou Qui est qui veut se faire pendre). Пер. с франц. Ф. Анатолина (Ф. А. Кони). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 4. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1849 июнь 8, 24, июль 4, сент. 25.

М.: 1849 сент. 28, окт. 2.

Сюзетта, или Первый и последний прощальный поцелуй. Драма в 4 д. П.-П. Губо и Г. Лемуана (La dot de Suzette). Пер. с франц. Н. П. Беккера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 май 26, 29.

М.: 1849 янв. 31, февр. 6.

Сюлливан. Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с франц.

М.: 1858 окт. 28.

Сюрприз. Шутка с куплетами в 1 д. В. С. Курочкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 окт. 27, 29, ноябрь 1.

Сюрпризы. Опера-водевиль в 2 д. Н. В. Сушкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1852 дек. 4, 18.

Та, да не та, или Ошибка справочного места. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1861 дек. 8.

Tailleur R. Valaïkin. Водевиль в 1 д. И. Е. Чернышева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 сент. 19.

М.: 1852 дек. 3, 7; 1853 янв. 26.

Таинственный гость. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 8.

Пб.: 1839 июнь 19; 1846 февр. 5; 1860 дек. 7, 8, 18; 1861 янв. 1, 20, февр. 21, март 4.

Тайна женщины. Водевиль в 1 д. А. Гене, А. Делакура и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (*Une femme qui se grise*). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 16, 18, 20, окт. 13, ноябрь 4; 1857 сент. 18, 20, 29, окт. 4, 14, 23, ноябрь 14, дек. 22; 1858 февр. 1, сент. 4, окт. 19; 1861 февр. 8, ноябрь 9.

М.: 1855 сент. 19, 25, 27, окт. 11, 20, дек. 26; 1856 май 3, сент. 28, окт. 28, дек. 9; 1857 февр. 8, сент. 3, ноябрь 14; 1858 янв. 29, июнь 20, окт. 15; 1859 февр. 10, май 29; 1860 апр. 13, июнь 24, авг. 16.

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; 1854 май 9, 17, июнь 7; 1855 янв. 7, февр. 5.

Тайная страсть. Комедия в 3 д. Э. Скриба (*La passion secrète*). Пер. с франц. В. Шостака. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 май 25, 28, июнь 3.

Так и этак, или Всякий за себя. Сцены из домашнего быта в 1 д. О. Фейе (*Le pour et le contre*). Пер. с франц. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 янв. 7, 11.

М.: 1851 дек. 17, 19; 1852 янв. 7, окт. 9, ноябрь 19; 1853 янв. 22, февр. 15, 23.

Так да не так. Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевила Н. А. Коровкина. Спб., 1840.

М.: 1855 ноябрь 11, дек. 20.

Талисман. Драма-комедия в 3 д. с эпилогом в стихах и прозе Г. В. Кугушева. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 5.

Пб.: 1850 авг. 31, сент. 4, 10, 24, ноябрь 8.

М.: 1852 апр. 21, 27, май 25 (3-е и 4-е д.).

Талисман. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Капканчикова. Рукопись МТ.

М.: 1858 апр. 18, 23.

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; 1853 сент. 16, 18, 20.

Танцор в хлопотах, или Несчастье от белых перчаток. Водевиль в 1 д. Взят с франц. П. С. Федоровым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 сент. 3, 5; 1858 ноябрь 23, 26, дек. 18.

Таня-цыганка. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 февр. 8, 11 (утро), 12 (утро).

М.: 1857 авг. 20.

Тарас Антоныч Живин, или Знай сверчок свой шесток. Комедия в 3 д. М. П. Цветкова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1854 май 17, 24.

Тарас Бульба. Драма в 3 д. Переделана Н. И. Куликовым и К. Д. Ефимовичем (Яфимовичем) из повести Н. В. Гоголя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 дек. 1, 3, 4, 5, 17, 29; 1853 февр. 17.

М.: 1853 янв. 21, 23.

Тартюфф. 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.

М.: 1843 ноябрь 5; 1856 ноябрь 9, 12.

Татарка, или Казанский сабан. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 окт. 29, ноябрь 2, 6.

Театралы. Водевиль в 3 карт. Вельяшева и Рунича. Рукопись ЛТБ под назв. «Театралы, или За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь».

Пб.: 1848 авг. 25, 27, сент. 1.

Тень мужа, или Ни жив, ни мерв. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. В. В. Г. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 ноябрь 2; 1849 дек. 20.

Теобальд, или Возвращение из России. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ф.-О. Варнера (Théobald, ou Le retour de Russie). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 4. М., 1836.

М.: 1851 май 15; 1853 янв. 9, 13.

Тереза. Драма-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Изд.— М., 1835.

Пб.: 1836 ноябрь 2; 1851 июль 27, 29, авг. 19, ноябрь 9; 1854 ноябрь 22, 24; 1857 сент. 11.

М.: 1854 янв. 31; 1851 окт. 10, 12, 15.

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; 1846 сент. 25, окт. 6; 1852 ноябрь 23, дек. 7.

М.: 1824 сент. 9; 1851 апр. 27.

Тесть и зять в западне, или В первый и последний раз. Водевиль в 1 д. Э.-М. Ллабаша и А. Шолера (Les marquises de la fourchette). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 ноябрь 25, 28, дек. 1, 15, 27; 1856 янв. 26, июнь 25, июль 6, авг. 19, 27, сент. 18, окт. 1, ноябрь 5; 1857 май 31.

М.: 1855 ноябрь 28, 30, дек. 1; 1856 июнь 25, июль 2.

Тесть любит честь. Комедия в 1 д. с куплетами Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и А.-О. Мейера (Le beau père). Переделка с франц. Ф. Н. Рюмина. Изд.— Спб., 1862.

Пб.: 1861 февр. 6, 10, 14, март 5, июнь 9, авг. 23, сент. 17, ноябрь 8, дек. 27.

Тетушка-болтушка. Водевиль в 1 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Ш.-Д. Дюпети (Le moulin à paroles). Пер. с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ, МТ под назв. «Тетушка-болтушка, или Олицетворенная мельница».

Пб.: 1847 дек. 3, 5, 8, 15.

М.: 1849 окт. 19, 24.

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.

М.: 1861 ноябрь 10, 13, дек. 17.

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; 1850 июнь 26, 28; 1858 дек. 15, 17.

Тимоэн афинянин. Сцены из драматической повести В. Шекспира (The Life of Timon of Athens). Вольный пер. с англ. в стихах и прозе Н. А. Полевого. Изд.— Новоселье, ч. 3. Спб., 1846.

Пб.: 1848 сент. 22, 24, 27, окт. 12.
М.: 1848 дек. 1, 5.

Титулярные советники в домашнем быту. Водевиль в 1 д. Ф. А. Конн. Переделка с франц. водевиля Ж.-А.-П.-Ф. Ансело «La robe déchirée». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 июль 19; 1846 сент. 19, 26, окт. 4.

М.: 1837 дек. 1; 1848 май 3, июнь 20, авг. 24; 1852 май 23.

Тихий вечер. Шутка в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 апр. 14, май 19, авг. 20.

Толстяк и тощий. Шуточная сцена в стихах Ф. А. Конн. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 5.

Пб.: 1847 апр. 26, май 2, 4, 5, 7, 23, окт. 10.

М.: 1847 ноябрь 19, 25.

Торжество истинной любви, или Старый друг лучше новых двух. Водевиль в 1 д. П. П. Рославского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 июнь 19, 21.

Тоска и смех. Комедия в 1 д. В. А. Волярярского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 1. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 дек. 11, 16.

Третий брак Иоанна IV. Драматическое представление в 5 д. в стихах и прозе Е. Барышева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1854 сент. 15, 19.

Трефовая дама, или Колдунья. Шутка-водевиль в 1 д. А. Ройе, Г. Ваза и Ш. Наррея (La dame de trèfle). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 окт. 17, дек. 30; 1853 янв. 6, февр. 19, июнь 1, 29.

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; 1853 янв. 18.

Три десятки, или Новое двухдневное приключение. Опера-водевиль в 3 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отывок изд.— Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964.

Пб.: 1827 окт. 13; 1846 июнь 14, 23.

Три жениха и две с половиною невесты. Водевиль в 1 д. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 янв. 9, 14, 17, февр. 9, сент. 25.

М.: 1846 сент. 5, 10.

Три искушения. Фантастический водевиль в 1 д. Ш. Варена и П.-А. Любиза (Les trois péchés du diable). Пер. с франц. И. А. Аничкова. Изд.— М., 1847.

Пб.: 1847 июль 30, 31, авг. 19, 26, окт. 7, ноябрь 28; 1849 февр. 11 (утро); 1850 ноябрь 9, 14; 1851 янв. 4; 1853 май 14.

М.: 1847 янв. 23, 31 (утро), февр. 2, май 23, июль 21, сент. 5, окт. 30, дек. 29; 1848 февр. 13, июнь 22, окт. 11, дек. 10; 1849 янв. 20, май 9, авг. 16, сент. 22, окт. 28, ноябрь 22; 1850 окт. 2, дек. 26; 1852 июль 25, ноябрь 9; 1853 янв. 6; 1855 сент. 7, окт. 6; 1856 май 18, 20, июнь 5, июль 11; 1857 авг. 21, сент. 25; 1859 февр. 4, ноябрь 6.

Три невидимки. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (Les fées de Paris). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1849 дек. 2, 5, 6.

М.: 1849 окт. 26, 31, ноябрь 15; 1850 февр. 20; 1858 окт. 13.

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; 1846 янв. 31, апр. 18, июнь 12, окт. 15, 27, дек. 27; 1847 янв. 3, 10, 22; 1853 июнь 19.

Три пощечины, или Молодые на разных половинах. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Le code des femmes). Переделка с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 4. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1848 февр. 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12; 1853 сент. 23, 28; 1858 июнь 1.

Три рода воспитания. Комедия-водевиль в 2 д. Н. И. Филимонова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 июль 17, 23.

Три сердца. Драма в 5 д. Т. Баррьера и А. Боплана (Le lys dans la vallée). Пер. с франц. А. Н. Несселброде. Сюжет заимствован из повести О. де Бальзака. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 янв. 30, февр. 3, 7, 9, 15, 23 (утро), май 7, окт. 2, ноябрь 22; 1857 янв. 29; 1860 сент. 9, 16.

Три сестры, или Торжество добродетели. Драма в 3 д. с пением А.-Ф. Деннери и Э. Гранже (Pauvre Jeanne). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1849 ноябрь 2; 1850 янв. 31, февр. 17.

30 августа 1756 года. Комедия в 3 д. В. А. Соллогуба. Изд.— «Библиотека для чтения», 1856, № 12.

Пб.: 1856 дек. 6, 7, 10, 11.

М.: 1856 дек. 6, 7.

30 августа 1756 года, или Столетний юбилей русского театра. Драматический пролог в 1 д. В. Р. Зотова. Изд.— Спб., 1856.

Пб.: 1856 дек. 6, 7, 10.

М.: 1856 дек. 6, 7.

Тридцать лет, или Жизнь игрока. Драма в 3 д., 6 карт. В. Дюканжа и Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) (Trente ans, ou La vie d'un joueur). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1828.

Пб.: 1828 май 3; 1846 февр. 7, сент. 1, окт. 13, дек. 27; 1847 янв. 10, 22, 31 (утро), июнь 8, авг. 31, окт. 26; 1848 янв. 4, май 20, окт. 10, дек. 12; 1849 янв. 9, 23; июнь 5, июль 10, окт. 2, ноябрь 27; 1850 февр. 10, март 5, ноябрь 17; 1851 янв. 19, февр. 18, дек. 28; 1852 февр. 8, окт. 7, 26; 1853 февр. 6; 1854 окт. 6, 8, 22, ноябрь 7, дек. 27; 1855 окт. 7, дек. 6; 1857 окт. 20; 1858 янв. 12, окт. 3, ноябрь 21; 1859 февр. 1; 1861 сент. 3, ноябрь 19.

Тридцать лет, или Жизнь игрока. Драма в 3 д. В. Дюканжа и Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) (Trente ans, ou La vie d'un joueur). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Рукопись МТ.

М.: 1828 янв. 20; 1846 ноябрь 3; 1847 янв. 21, апр. 27; 1848 февр. 2, ноябрь 1; 1849 февр. 13 (утро), окт. 18, ноябрь 6, дек. 20; 1850 дек. 17; 1852 дек. 3, 7, 18; 1857 апр. 22, 25, июнь 4, окт. 13, дек. 8; 1858 февр. 2 (утро), июль 25, сент. 26; 1859 февр. 2, сент. 13, окт. 11, ноябрь 3; 1860 февр. 13; 1861 янв. 4, март 4, окт. 22.

13 января 1807 года. Драматическая быль в 2 карт. С. П. Жихарева. Рукопись ЛТБ, МТ под назв. «13 января 1807 года, или Предпоследняя репетиция трагедии «Димитрий Донской».

Пб.: 1856 янв. 9, 11.

Тринадцатое ноября, или Кто во что горазд — см. *Кто во что горазд*.

Тринадцатый жених, или Мечты до свадьбы. Шутка в 1 д. с куплетами П. Е. Новикова. Изд.— Драматический сборник, кн. 10. Спб., 1861.

Пб.: 1859 дек. 2, 13; 1860 янв. 6, 22, июнь 8, июль 18, авг. 26; 1861 авг. 18, 31, окт. 8, 18, дек. 10.

М.: 1859 апр. 30, май 4, июль 24.

Тришка. Провинциальные сцены в 1 д. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 сент. 12.

Трое пожарных. Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и А. Делакура (Trois amours de pompiers). Пер. с франц. Волкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 дек. 3, 4.

Трудно быть слугою двух господ. Водевиль в 1 д. Ш. Варена и д'Аврекура (Э.-Ж. Петижана) (Les ressources de Jonathas). Сюжет заимствован из комедии К. Гольдони («Il servitore di due padroni»). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Изд.— М., 1848.

Пб.: 1848 окт. 4, 6.

М.: 1847 июнь 19, июль 3, 31, авг. 21, сент. 2; 1848 янв. 16, февр. 21, июнь 13, ноябрь 11, дек. 6, 21, 29; 1849 февр. 1, апр. 10, июнь 27, сент. 6; 1850 март 3 (утро), сент. 8, дек. 20; 1851 янв. 10, февр. 17 (утро), апр. 23, окт. 1, 29; 1853 февр. 17, окт. 8; 1854 янв. 20, авг. 25; 1855 сент. 20, дек. 9; 1856 июнь 27, июль 27, дек. 31; 1857 апр. 18, окт. 22, ноябрь 28; 1858 янв. 28, июль 18, авг. 19; 1859 янв. 15, июнь 10, сент. 18; 1860 янв. 14, февр. 14 (утро), апр. 21, июнь 7, дек. 29; 1861 июнь 25.

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; 1857 сент. 9, 16.

Трюмо, или Две серыфиды. Водевиль в 1 д. П.-А. Любиза и Э. Гранже (Трумеау, ou Les deux sulphides). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 май 5; 1853 февр. 17.

Туда и сюда, или Курьезный заклад. Водевиль в 1 д. И. Нестроя (Hinüberherüber). Переделка с нем. П. А. Каратыгина. Изд.— Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 1. Спб., 1880.

Пб.: 1852 ноябрь 25, 28, дек. 9, 17; 1853 янв. 2, 16, февр. 20.

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.

М.: 1824 авг. 20; 1856 апр. 27.

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; 1846 февр. 1, 14 (утро), сент. 12, окт. 3; 1847 янв. 29 (утро), сент. 28; 1848 янв. 4, февр. 20 (утро), авг. 25; 1849 дек. 11.

Тяжба. Сцены Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1844 сент. 27; 1849 сент. 22; 1852 сент. 19; 1853 февр. 12; 1855 окт. 3, 5; 1859 ноябрь 13, 26; 1860 февр. 5, июль 22; 1861 дек. 6.

М.: 1846 янв. 30, февр. 5, 17 (утро), ноябрь 26, дек. 17; 1847 янв. 10, июнь 5, сент. 30; 1848 дек. 9; 1849 дек. 1; 1850 март 3 (утро), авг. 25, ноябрь 7, дек. 26; 1852 янв. 31, апр. 8, дек. 14; 1853 февр. 6, май 7, окт. 30; 1855 февр. 3 (утро), сент. 26, ноябрь 1, 29; 1858 май 2; 1859 апр. 30, сент. 21; 1860 апр. 29, май 3, 27, июль 29; 1861 янв. 24, май 17, сент. 8, дек. 11.

У страха глаза велики, или Уберег, но надолго ли? Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Матона (La tante mal gardée). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 1. Спб., 1873.

Пб.: 1849 авг. 24, 26, 28, сент. 5.

М.: 1848 дек. 1, 7, 29; 1849 сент. 15; 1850 янв. 10.

Уберите вашу дочь. Водевиль в 2 д. Э.-М. Лабиша и М. Мишеля (Otez votre fille, s'il vous plait). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1859 янв. 30, февр. 2, 4.

М.: 1859 окт. 19, 23, ноябрь 29; 1860 янв. 22.

Убийца и сирота. Мелодрама в 3 д. И.-Ф. Кастелли (Der Mörder und die Waive). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1820.

М.: 1820 апр. 8; 1858 сент. 2, 4.

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; 1852 апр. 25.

Уголино. Драматическое представление в 5 д. в стихах и прозе Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 янв. 17; 1846 ноябрь 22; 1847 янв. 2, 8, 21, июнь 4; 1848 февр. 13, 19, окт. 21; 1849 апр. 26, дек. 8; 1850 май 21; 1853 июнь 19, 29, авг. 31, ноябрь 1; 1854 ноябрь 19; 1858 апр. 20.

М.: 1838 янв. 21; 1847 апр. 9; 1851 янв. 25, 31, февр. 11, июнь 8, ноябрь 8; 1852 янв. 1, февр. 3, окт. 12, дек. 29; 1853 февр. 23 (утро), окт. 18; 1854 сент. 5, окт. 31; 1859 янв. 6, февр. 8.

Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме. Опера-водевиль в 1 д. П. Н. Семенова. Музыка из польских песен аранжирована И. А. Ленгардом. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1817 янв. 4; 1846 дек. 3, 5, 6, 10.

М.: 1817 окт. 21; 1851 ноябрь 26.

Удружи́л сосед соседу. Водевиль в 1 д. Переделан из старинной комедии. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 ноябрь 12, 18, 20.

Уедет или нет. Деревенский разговор Е. П. Ростопчиной. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1856 дек. 19, 21, 28; 1857 янв. 2, 16, 25, февр. 16 (утро), дек. 6.

Уездный заседатель и жена его. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 февр. 12, 19, 22.

Уж только попадись! Водевиль в 3 д. Э.-М. Лабаша и М. Мишеля (Si jamais le te rince!). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 окт. 6, 8.

М.: 1856 окт. 8, 11, 16, ноябрь 28; 1857 сент. 6; 1858 ноябрь 21, 26; 1859 февр. 20, июль 13.

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)».

Пб.: 1851 дек. 20, 29; 1852 янв. 24, февр. 8 (утро).

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 (в Петербурге с 1851 года — оперетта. Музыка О. И. Дютша). Изд.— «Репертуар русского театра», 1844, кн. 6.

Пб.: 1838 июнь 13; 1851 сент. 19, 21, 25, окт. 4, ноябрь 13; 1856 февр. 10, 13. М.: 1839 янв. 4; 1846 янв. 29; 1849 май 25, июль 20, окт. 16, ноябрь 10; 1850 дек. 20; 1851 июнь 1, сент. 25, дек. 11; 1853 янв. 29, февр. 20.

Украинская свадьба. Водевиль в 1 д. С. С. Гулак-Артемовского с хорами и плясками. Музыка из украинских песен аранжирована К. Н. Лядовым.

Пб.: 1851 июль 18, 23, 25, авг. 19, сент. 17; 1859 дек. 18, 29; 1860 апр. 28.

М.: 1851 ноябрь 28.

Улица Луны, или Возвращение из Африки. Водевиль в 1 д. Ш. Варена и Л. Буайе (Rue de la lune). Пер. с франц. Н. И. Куликова (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 сент. 6; 1846 окт. 18; 1847 янв. 25; 1853 май 18, июнь 3, сент. 4, дек. 27.

М.: 1844 окт. 4; 1846 май 2, 28; 1847 сент. 25; 1848 окт. 1, ноябрь 21, дек. 10; 1849 янв. 2, май 25, окт. 7; 1850 окт. 6, ноябрь 29; 1851 февр. 7, май 6, окт. 4, ноябрь 26; 1852 янв. 8; 1853 янв. 26; 1854 янв. 19; 1855 дек. 13; 1856 февр. 6, июнь 1.

Упрямство и настойчивость. Комедия в 1 д. Р. Бенедикса (Eigensinn). Переделка с франц. комедии Л. Гозлана «Dieu merci! Le couvert est mis!». Пер. с нем. Г. А. Стойковича. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 апр. 27, 29, май 26, июнь 22, авг. 17, окт. 29; 1854 янв. 13, май 5, ноябрь 21; 1856 май 28, авг. 30, сент. 18, ноябрь 9; 1857 янв. 20, авг. 21, сент. 4, окт. 2, ноябрь 1; 1858 февр. 1, май 16, сент. 22; 1859 февр. 10, май 25, июль 3, ноябрь 22; 1860 апр. 19, май 19, сент. 27; 1861 янв. 8, авг. 16.

М.: 1853 авг. 26, 30, сент. 21, окт. 22, ноябрь 11; 1854 февр. 9, июль 26, сент. 19; 1855 авг. 30; 1856 май 13, июнь 19; 1859 апр. 23.

Урок дочкам. Комедия в 1 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 июнь 18; 1855 ноябрь 28; 1856 янв. 3.

Урок женатым. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского, взятая из повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с франц. В. А. Жуковским. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 янв. 29; 1850 янв. 18, 24, 27, 31, февр. 3, 7, 9, 14, март 1 (утро).

Урок магушкам. Русская провинциальная быль в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 7.

Пб.: 1838 сент. 8; 1856 янв. 9.

М.: 1836 окт. 22; 1855 авг. 31.

Урок мужьям. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 февр. 5, 7, 8, 10, 13.

М.: 1860 окт. 14.

Урок старикам. Комедия в 5 д. К. Делавиня (L'ecole des vieillards). Пер. с франц. вольными стихами Ф. Ф. Кокоскина. Рукопись МГ. Отрывки изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. М., 1826.

М.: 1852 янв. 23; 1857 янв. 11, 15.

Урок юнкеру перед производством в корнеты. Комедия в 1 д., 2 отд. Д. А. Шепелева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 апр. 28, 30, май 3.

Услугу окажи, да после и тужи. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена и А. Дерозье (Portes et placards). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Собрание театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб. [1875].

Пб.: 1851 окт. 1, 7, дек. 20.

Усы. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Франсиса (М.-Ф.-Д. Алларда 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; 1850 дек. 12; 1851 янв. 25; 1854 сент. 12, 28.

Утка и стакан воды. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и О. Леффрана (Embrassons — nous Folleville!). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 янв. 7, 11, 18; 1853 июль 8, сент. 8, окт. 17, дек. 20; 1854 янв. 26, февр. 19 (утро), май 6, 14, окт. 7; 1855 янв. 2, окт. 14; 1856 июнь 8, дек. 5; 1857 янв. 25; 1858 май 19; 1860 сент. 2, 27; 1861 янв. 8, июль 10, сент. 28.

М.: 1852 сент. 22, 30.

Угро в полумодном доме. Шутка в 1 д. Г. В. Кугушева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 апр. 11.

Утро вечера мудренее. Водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1859.

Пб.: 1858 ноябрь 28, дек. 1, 5, 10; 1859 янв. 25.

М.: 1859 янв. 20, 23.

Утро молодого человека. Сцены в 1 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 22.

Пб.: 1853 февр. 12, 22, июнь 26.

М.: 1853 май 11, 14, июнь 22, авг. 19, ноябрь 24; 1854 авг. 16; 1856 янв. 19; 1857 апр. 15, авг. 22, окт. 11, ноябрь 26; 1858 ноябрь 21; 1859 апр. 28, дек. 11; 1860 янв. 11, февр. 8 (утро), апр. 22; 1861 февр. 21, май 22.

Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы. Комедия-шутка в 1 д. в стихах М. И. Воскресенского. Изд.— М., 1844.

М.: 1844 апр. 27; 1848 янв. 23.

Ученые чудаки и ребенок. Комедия в 1 д. А. Дюма (Romulus). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 5. Спб.— М., 1874.

М.: 1854 ноябрь 3, 5, дек. 20.

Учитель и мельничиха, или Воспитание и природа. Оперетта в 1 д. (Le moulin joli). Текст Л.-Ф. Клервиля. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка П. Варнея. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 5. Спб.— М., 1874.

Пб.: 1851 май 10, 14, 30, окт. 25; 1852 янв. 12, апр. 13; 1853 июнь 1.

М.: 1851 янв. 18, февр. 2, 13 (утро); 1852 янв. 27.

Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца. Изд.— М., 1824.

М.: 1824 апр. 24; 1847 сент. 24; 1848 авг. 16, 23, сент. 23, окт. 8, 27; 1849 апр. 11; 1850 окт. 20.

Фабрикант и старуха купчиха. Драма в 2 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева.

М.: 1851 янв. 9, 19.

Фальстаф. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского с пением и танцами, извлеченная из 1 и 2 частей хроники В. Шекспира «Король Генрих IV». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 8; 1861 янв. 9.

М.: 1827 июнь 9; 1859 ноябрь 23.

Фальшивая тревога, или Не шути огнем — обожжешься. Комедия в 1 д. Э. Кокатрикса (Il ne faut pas jouer avec le feu). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Сочинения Петра Каратыгина. Спб., 1854.

Пб.: 1853 ноябрь 11, 16, 19, дек. 15; 1854 янв. 7, 18; 1855 сент. 1, 30; 1856 май 21, ноябрь 1; 1857 май 28, ноябрь 27.

М.: 1854 окт. 4, 8, 14, ноябрь 1; 1855 янв. 2, сент. 18, ноябрь 2, дек. 16; 1856 янв. 18, сент. 7, окт. 16, ноябрь 3; 1859 февр. 19 (утро); 1861 окт. 29.

Фантазия. Шутка-водевиль в 1 д. А. М. Жемчужникова и А. К. Толстого. Изд.— Полн. собр. соч. Козьмы Пруткова. Спб., 1884.

Пб.: 1851 янв. 8.

Фантастический вечер. Водевиль в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Une fièvre brûlante). Переделка с франц. П. А. Каншина. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1858 окт. 31, ноябрь 10.

Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра. Анекдотическая комедия-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 6.

М.: 1828 янв. 9; 1856 дек. 6, 7.

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; 1848 февр. 14; 1852 июнь 17, 23; 1853 окт. 8, 11, 23; 1854 янв. 6, окт. 22.

М.: 1822 май 4; 1846 июнь 24; 1849 июнь 17.

Фея. Комедия в 1 д. Ф. А. Кони.

М.: 1857 янв. 18.

Фиаммина — см. *Примадонна*.

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; 1852 ноябрь 23, 30; 1857 окт. 28, 30, 31, ноябрь 24.

М.: 1834 авг. 24; 1846 февр. 13 (утро), июнь 27, сент. 1, ноябрь 24; 1847 янв. 19, сент. 21; 1848 янв. 18, февр. 22 (утро); 1849 янв. 2, февр. 10 (утро), авг. 21; 1850 февр. 21.

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; 1852 сент. 17.

М.: 1831 февр. 13; 1847 сент. 2; 1848 май 7, ноябрь 8; 1849 июль 8.

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 Ляды», ч. 1 — «Пастух», ч. 2 — «Герой», ч. 3 — «Колдун». Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 5.

Пб.: 1824 ноябрь 3; 1855 сент. 6, 8.

Фокусник. Драма в 5 д. А.-Ф. Деннери и Ж. Брезилля (L'escamoteur). Пер. с франц. П. Берга (П. И. Вейнберга) и Ф. Рялова (Ф. Н. Устрялова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 дек. 1, 4, 6, 19.

Фобочка. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Подражание франц. комедии-водевилю М. Мишеля и Э.-М. Лабиша «Un gendre en surveillance». Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 11. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 47.

Пб.: 1858 ноябрь 19, 24, 27, дек. 2, 21; 1859 янв. 21, февр. 17, ноябрь 17.

М.: 1859 янв. 30, февр. 5; 1860 окт. 7. 9.

Фрегат Надежда. Драматическое представление в 5 д. Н. П. Писарева, взятое из повести А. Марлинского (А. А. Бесгужева). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1837 сент. 28; 1847 окт. 16; 1848 февр. 19 (утро); 1850 сент. 27 (сцена).

Френолог и физиономист, или Шутка актрисы. Водевиль в 1 д. А. П. Толченова. Переделка комедии Н. И. Ильина «Физиономист и хиромантик». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 сент. 3, 5, 7, 13, 16, 30, окт. 9, 19, ноябрь 22, дек. 16, 27; 1852 янв. 16, сент. 8, окт. 28, ноябрь 26, дек. 27; 1853 янв. 18, февр. 28, май 13, авг. 18, окт. 2; 1854 февр. 3, май 6, июль 14, дек. 30; 1855 янв. 30, февр. 5.

М.: 1852 дек. 15, 17, 21; 1853 янв. 8, 29, февр. 5, 20, 26, март 1, ноябрь 15; 1854 янв. 3, сент. 23; 1856 янв. 4; 1859 ноябрь 16, 18, дек. 10; 1860 янв. 6.

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; 1846 авг. 20; 1848 сент. 23, ноябрь 2; 1849 июль 1; 1851 май 22, июль 2, авг. 26, сент. 6; 1852 апр. 18, май 7; 1853 апр. 26; 1854 янв. 17, февр. 8, авг. 31, сент. 29, дек. 7; 1855 янв. 10, дек. 6; 1856 февр. 2, июнь 29; 1857 февр. 6, дек. 27; 1858 янв. 3; 1859 янв. 23, ноябрь 11.

М.: 1840 янв. 26; 1846 май 17, июнь 10; 1851 ноябрь 15, 20, дек. 14; 1852 янв. 6, июль 1; 1853 янв. 12, февр. 28 (утро), сент. 16, дек. 6; 1854 окт. 17; 1856 окт. 17; 1859 май 6; 1861 июль 5.

Хитрость женщины. Водевиль в 1 д. С. О. Бойкова. Переделка водевиля М. Карре, Ж. Барбье и А. Боплана «L'amour mouillé». Рукопись ЛТБ. Пб.: 1853 февр. 25.

Хлопчатая бумага, или У страха глаза велики. Водевиль à rgroros в 1 д. Г. Б-а. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 7. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 май 2, 4, 14, июнь 6, 16, 24, июль 4, 7, 13, сент. 15, окт. 3, 10, 21, 30, ноябрь 14, дек. 15; 1848 янв. 1, 7, 16, 21, 25, февр. 1, 18, май 28, июнь 21, сент. 15, окт. 18, ноябрь 28, дек. 27; 1849 май 4, июль 11, сент. 2, окт. 23, ноябрь 23; 1850 авг. 20, ноябрь 5; 1851 янв. 1, февр. 13, апр. 27, май 11, дек. 18; 1852 февр. 8 (утро), дек. 29; 1853 февр. 17; 1854 февр. 2.
М.: 1847 окт. 29, ноябрь 9, дек. 4; 1848 янв. 3, февр. 19, апр. 21, май 14; 1849 июль 10.

Хозяйка и постоялец. Сцены из военно-походной жизни в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1865, № 2.

Пб.: 1857 янв. 18, 21, 25, февр. 16, апр. 23, июль 31, авг. 21, сент. 8, окт. 1, 25, дек. 4; 1858 окт. 10, ноябрь 17; 1859 ноябрь 23; 1860 янв. 25, авг. 24, сент. 23, дек. 5.
М.: 1857 май 3, 9.

Холостой и женатый. Комедия с куплетами в 1 д. Ф. М. Руднева. Заимствована из франц. комедии А.-Ж. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Le célibataire et l'homme marié». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1858 окт. 6, 8, 12, 14, 21, ноябрь 5, 12, 21, дек. 11, 31; 1859 июль 6, авг. 30, окт. 30; 1860 янв. 14, февр. 13, окт. 17.
М.: 1857 сент. 20, 24, окт. 3, ноябрь 12; 1858 янв. 1, 16, 28 (утро), апр. 9, май 28, июль 1, 27, окт. 29; 1859 февр. 12, июнь 3; 1860 янв. 15.

Холостяк. Комедия в 3 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1849, № 9.

Пб.: 1849 окт. 14, 20, 31; 1852 сент. 23, 25; 1859 окт. 7, 9, 23, 27, ноябрь 13, 27; 1860 янв. 15, 20.
М.: 1850 янв. 25, февр. 6, дек. 6; 1860 апр. 21; 1861 дек. 27.

Хорош Петербург, да друзья одолели. Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 дек. 9, 11, 12, 14, 18; 1848 янв. 16, 18, февр. 1, 18, сент. 26, ноябрь 9; 1849 дек. 27; 1850 апр. 30, май 10; 1851 февр. 2, 16; 1852 апр. 13, окт. 12, ноябрь 27; 1853 февр. 8, март 1; 1855 февр. 1, окт. 31; 1856 янв. 6, 25, дек. 16, 30; 1857 февр. 4, май 3, 13, авг. 25, ноябрь 20, дек. 27; 1858 янв. 15, май 23, окт. 13, дек. 12; 1859 ноябрь 12, дек. 6; 1860 авг. 26; 1861 дек. 5.

М.: 1848 янв. 26, февр. 3, 8, 12, 16 (утро), 18 (утро), 22 (утро), май 17, 28, июнь 28, июль 12, сент. 17, ноябрь 22; 1849 янв. 6, май 13, июль 3, сент. 30, дек. 4; 1850 янв. 6, март 3, май 25, ноябрь 20, дек. 18; 1851 февр. 17, апр. 25, июль 22, сент. 2, ноябрь 20; 1852 янв. 8, февр. 7, июнь 20, ноябрь 30, дек. 28; 1853 февр. 28 (утро), сент. 22, ноябрь 6; 1854 июнь 18, сент. 19; 1855 февр. 6, окт. 10, дек. 14; 1856 май 28, ноябрь 28; 1857 июль 15; 1858 февр. 2 (утро), ноябрь 27; 1859 янв. 29, авг. 24, ноябрь 15; 1860 янв. 31, июль 5, 18; 1861 июнь 16, окт. 31.

Хороша и дурна, и глупа и умна. Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «La demoiselle à marier, ou La première entrevue». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15; 1847 апр. 8, дек. 29; 1848 февр. 9; 1849 июль 31, сент. 8; 1852 авг. 20, сент. 22; 1854 ноябрь 16, дек. 2; 1855 сент. 11.
М.: 1833 сент. 15; 1846 сент. 19; 1854 дек. 3.

Хорошо местечко. Драматический анекдот в 1 д. М. И. П-ва. Изд.— Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1858 ноябрь 19, 21, 25, дек. 11.
М.: 1858 окт. 17.

Хоть гресни, 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; 1850 июнь 19, 21, сент. 24, окт. 1; 1851 янв. 30; 1852 сент. 2, 8; 1857 апр. 29; 1859 апр. 24, 28.

М.: 1836 ноябрь 27; 1846 июнь 24, июль 8, сент. 24; 1850 июль 20, авг. 18; 1852 февр. 4, дек. 31; 1860 сент. 2, 6.

Хоть умри, а найди дочке мужа. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабяша (Les suites d'un premier lit). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1853 сент. 9, 13, 17.

Хочот, или Сыновья любовь. Драма в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1844 ноябрь 1; 1846 авг. 20.

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; 1846 февр. 10, апр. 25, июнь 14, окт. 10, 14, дек. 16; 1847 февр. 1, март 30, окт. 27, ноябрь 23; 1848 февр. 16, июнь 4, июль 2, дек. 9; 1849 янв. 19, авг. 18, ноябрь 1; 1850 окт. 11; 1851 июнь 29, сент. 17, ноябрь 23; 1852 янв. 25, апр. 15, май 7; 1853 февр. 28; 1854 июнь 7, авг. 31, окт. 24, дек. 27; 1855 февр. 3, сент. 11, окт. 18; 1857 янв. 30; 1861 сент. 27, окт. 1, ноябрь 21, 24.

М.: 1845 май 13; 1850 май 22, июль 2, авг. 28, сент. 10, дек. 5; 1851 июнь 25, авг. 16; 1852 янв. 6, февр. 8, май 22, июнь 2, июль 31, дек. 14; 1853 апр. 30, июнь 25, окт. 1; 1854 апр. 27.

Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище в 3 суктах с прологом и эпилогом А. А. Шаховского, взятое из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и заключающее в себе: 1. Приятельский ужин, или Глядением 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 суктах. 3. Крестница, или Полюбовная сделка. Эпилог-водевиль в 1 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 сент. 3; 1857 апр. 29, май 7.

М.: 1846 дек. 4, 12, 20; 1847 янв. 23, сент. 4, 17; 1848 янв. 29, сент. 7 (без пролога), 8 (без пролога); 1849 февр. 9 (без пролога); 1850 авг. 20; 1851 янв. 24; 1854 окт. 6; 1856 янв. 30 (2-е д.), февр. 3 (2-е д.).

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; (1-е и 2-е д.); 1851 дек. 3, 5, 7; 1852 янв. 1.

Цампа Цампе рознь! Шутка-водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 ноябрь 21, 24, 25, 29.

М.: 1849 янв. 1, 7, 25, февр. 10, апр. 26.

Царская невеста. Драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея. Изд.— М., 1849.

Пб.: 1849 окт. 11, 12, 13, 27, ноябрь 3, 17, дек. 11; 1850 янв. 8, дек. 15; 1852 сент. 2, 8; 1857 апр. 14, 18; 1858 сент. 21, ноябрь 5, дек. 30; 1859 дек. 13; 1860 сент. 18, дек. 20; 1861 янв. 22, март 1, сент. 10.

М.: 1849 ноябрь 10, 11, 13, 17, 21, дек. 15, 30; 1850 февр. 8, дек. 20; 1851 май 4 (4-е д.), 20 (4-е д.); 1854 май 3 (3-е д.), 6 (3-е д.); 1856 сент. 10, окт. 1, дек. 9; 1859 сент. 15.

Царская гроть, или Деревянный хоботай. Комедия-анекдот в 1 д. А. В. Висковатова. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 5.

Пб.: 1847 апр. 11, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24.

М.: 1847 окт. 6, 14.

Царские милости. Историческая быль в 1 д. «из времен Петра Великого» А. П. Славина. Изд. под назв. «Царские милости, или Иконописец и раскольник». Изд. 3-е. Спб., 1857.

Пб.: 1855 сент. 6, 8.

М.: 1855 окт. 7, 21.

Царские потешные, или Кожуховский поход. Комедия в 2 д., 4 карт. «из времен Петра Великого» соч. М. А. С. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 7.

Пб.: 1846 авг. 26, 28, сент. 2.

М.: 1851 ноябрь 2, 5.

Царский приказ. Исторический анекдот в 1 д., 3 карт. с хорами песенников и народным праздником Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1850 сент. 18, 21.

Царское слово, или Сватовство Румянцева. Историческая комедия в 3 д. Н. И. Хмельницкого. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1848, кн. 4.

Пб.: 1848 февр. 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12.

М.: 1848 апр. 21, 26.

Царство женщин, или Свет наизнанку. Водевиль в 2 д. Ш. Денуайе и бр. И. и Т. Коньяр (Le gouaume des femmes, ou Le monde à l'envers). Пер. с франц. Девятого (И. А. Аничкова) и Н. И. Куликова. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1836 янв. 8; 1846 янв. 6, 8.

М.: 1835 ноябрь 1; 1852 янв. 27, февр. 5.

Царь Василий Иоаннович Шуйский, или Семейная ненависть. Драматическое представление в 5 д. в стихах с прологом — «Сдача Кексгольма» П. Г. Ободовского. Рукопись МТ.

М.: 1843 сент. 24; 1857 сент. 8; 1859 ноябрь 8, 17.

Царь и суд. Историческая быль в 2 карт. Е. П-ой (Е. Плетневой). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1849 окт. 3, 5.

Цикута, или Дружба и любовь. Комедия в 1 д. Э. Ожье (La ciguë). Переделка с франц. вольными стихами В. Р. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 дек. 19, 21, 22, 23.

М.: 1851 сент. 21, 24.

Цирюльник на Песках и парикмахер с Невского проспекта. (Предст. в Москве под назв. «Цирюльник из Рогожской и парикмахер с Кузнецкого моста».) Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Заимствован из франц. водевиля Э. Скриба, Э. Мазера и Сен-Лорана (Ш. Номбре) «Le coiffeur et le perruquier». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1846 окт. 17, 21, 23, 25, 28, ноябрь 4, 25; 1847 май 15, 20, июнь 6, 27, июль 4, 13, окт. 3, 27, дек. 17; 1848 янв. 16, 19, февр. 4, май 19, июнь 27; 1849 февр. 8, май 4; 1850 янв. 19; 1853 окт. 12, 14; 1856 авг. 27, окт. 28, дек. 4; 1857 сент. 8; 1858 янв. 26, авг. 31, дек. 7; 1860 дек. 8; 1861 февр. 12, март 4 (утро), май 8, окт. 22, дек. 28.

М.: 1846 дек. 18, 27; 1847 февр. 1, май 4, сент. 24; 1849 июль 24; 1850 окт. 23; 1851 февр. 17, сент. 9; 1852 июль 31; 1858 сент. 15, окт. 9, дек. 14; 1859 февр. 2, апр. 26, сент. 13, дек. 6; 1860 янв. 20, июль 27, сент. 18; 1861 янв. 19, февр. 19, июнь 23, авг. 28, окт. 24, дек. 4.

Цыганка. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 2. Спб., 1850.

Пб.: 1850 янв. 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, февр. 2, 3, 7, 9, 12, 14, 22, 27 (утро), март 1 (утро), 3 (утро и вечер), 5, май 15, июнь 25, окт. 24, ноябрь 8, 27, дек. 19; 1851 февр. 12 (утро), май 17, 21, июль 30, окт. 28; 1852 янв. 10, февр. 4, май 5, 14, июль 3, окт. 17; 1853 сент. 2, ноябрь 9; 1854 июнь 7, авг. 23, дек. 28; 1855 сент. 2, окт. 16, ноябрь 30; 1856 июль 4, окт. 3, ноябрь 8; 1857 янв. 23; 1858 июль 7, авг. 27, сент. 25, окт. 14; 1860 февр. 5, сент. 1, дек. 26; 1861 сент. 17.

М.: 1850 февр. 22, 25, 27, 28 (утро), март 3, май 11, июнь 29, сент. 11, ноябрь 19; 1851 янв. 6, 23, февр. 16 (утро), сент. 5, 26, ноябрь 13; 1852 янв.

22, 31, февр. 10, апр. 21, 27, июль 4, авг. 19, ноябрь 17; 1853 янв. 6, февр. 18, май 7, 25, июнь 30, сент. 28, окт. 2; 1854 июнь 11, авг. 22; 1855 окт. 23; 1856 май 3, июль 9; 1857 май 7, июль 18; 1858 янв. 10, май 4, июль 1, сент. 24, ноябрь 20; 1859 янв. 25, февр. 9, 12, 19, май 14, июль 27; 1860 май 15, дек. 15; 1861 окт. 16.

Цыганская жизнь. Драма в 5 д. Т. Баррьера и А. Мюрже (*La vie de bohème*). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина и Волкова. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].
М.: 1861 ноябрь 17, 20, 22, дек. 3.

Цыганский табор и о том, как Иван Иванович Бобков уехал на бобах. Шутка в 1 д. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1851 дек. 3, 5, 6, 7, 26.
М.: 1852 дек. 15, 17.

Цыганы. Драматическое представление в 2 карт., взятое В. А. Каратыгиным из поэмы А. С. Пушкина. Рукопись ЛТБ.
М.: 1832 янв. 29; 1847 сент. 3, 8.

Час в тюрьме, или Еще в чужом пиру похмелье. Водевиль в 2 д. Т.-М. Дюмерсана, Ш.-О. Севрена 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); 1846 янв. 15; 1847 янв. 26, апр. 28, сент. 2, окт. 19; 1848 апр. 25, май 20, июль 5, ноябрь 18; 1850 янв. 24, 31; 1851 июнь 22, июль 2, дек. 28; 1852 янв. 15, апр. 11, окт. 8.

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; 1846 май 3, 5, 9, 29, авг. 18, окт. 30; 1847 янв. 27, апр. 9, июль 27, июль 13; 1849 ноябрь 6, 27; 1851 окт. 14, дек. 16; 1852 ноябрь 14; 1853 март 1 (утро), апр. 26, июль 3, авг. 28, сент. 8, окт. 19, ноябрь 24; 1854 янв. 28, апр. 28, сент. 6, ноябрь 7, дек. 28; 1855 окт. 11, дек. 26; 1856 май 21, ноябрь 6, 28; 1857 янв. 3, февр. 3, авг. 28, окт. 2, 25, ноябрь 21; 1858 янв. 23, сент. 8; 1859 янв. 20, авг. 24, окт. 25, дек. 30; 1860 февр. 7, май 9, авг. 17, сент. 8, окт. 17; 1861 февр. 5, дек. 3.
М.: 1844 окт. 11; 1847 июль 14; 1858 окт. 17, 27.

Человек предполагает, а бог располагает. Драматическая быль в 3 д. Рукопись ЛТБ.
М.: 1856 янв. 9, 12.

Чем не пожертвуешь для дочери. Комедия в 1 д. с куплетами. Пер. с франц. Желтухина. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 окт. 9, 12.

Чему быть, того не миновать. Драматическая пословица в 1 п. Ф. Ф. Корфа. Изд.— Корф Ф. Сцены из обыкновенной жизни. Спб., 1851.
Пб.: 1851 ноябрь 12, 14, 15, 16, 19.

Чему быть, того не миновать. Комедия с куплетами в 1 д., 2 карт. Ю. Колкенецкого (*Roźredniczka*). Переделка с польского С. П. Соловьева. Рукопись МТ.
М.: 1853 июнь 5, 12, 25, сент. 11.

Чему быть, того не миновать, или Не по носу табак. Народное представление в 5 д. с пением и плясками А. Ф. Погосского. Изд.— Спб., 1861.
Пб.: 1861 янв. 30, февр. 2, 8, 14, 17, 28 (утро), март 5 (утро), авг. 23, сент. 17, окт. 8, дек. 10, 31.

Через ширмы. Шутка в 1 д. Ш. Варена, Бренсвика (Л. Лери) и Арт. Боплана (*Un coup de vent*). Пер. с франц. В. А. Черткова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1855 дек. 18.

Черкешенка. Драма в 2 д. П. С. Мочалова. Изд.— «Ежегодник императорских театров», Сезон 1896/97 г. Прил., кн. 3.
М.: 1846 янв. 23, 28.

Черная немочь. Драма в 3 д., 3 карт. А. П. Славина. Изд.— Спб., 1849.
Пб.: 1851 май 24, июнь 1.

Черное домино, или Таинственная маска. Комедия в 3 д. с пением (Le domino noir). Пер. с франц. Д. Т. Ленским текста оперы Э. Скриба. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1852 окт. 27, 29, ноябрь 5.

Черный день на Черной речке. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Я. Яковлевского. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1845 дек. 7; 1846 янв. 6, 31, февр. 11, июль 24, окт. 10; 1847 янв. 3, 26, 31, апр. 7, июнь 27, окт. 5, ноябрь 26; 1848 янв. 4, окт. 11, ноябрь 2; 1849 апр. 17, май 19, июль 11; 1853 ноябрь 5, 10, дек. 22; 1854 янв. 10, апр. 21, июль 9; 1856 ноябрь 12, 20, дек. 3, 11; 1858 ноябрь 9, 25; 1859 янв. 18, окт. 14, дек. 6.

М.: 1846 май 14, 20, 24, июнь 21.

Чертенок розового цвета в отпуску. Волшебнo-комическая опера в 1 д. (Le diable en vacance, ou La suite du diable couleur de rose). Текст М.-А. Дезожье, Ж.-С.-Ф. Боскье-Гаводана и М. Обертена. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Музыка П. Гаво.

М.: 1818 дек. 13; 1847 дек. 8, 11.

Чертов колпак. Волшебный водевиль в 1 д. Пер. с франц.

М.: 1832 май 20; 1852 дек. 10, 14; 1853 февр. 3.

Чертова вольнка, или Дух таинственной пещеры. Волшебный водевиль в 2 д. бр. И. и Т. Коньяр (La cornemuse de diable). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 дек. 20.

М.: 1852 сент. 5, 7.

Честное слово. Драма в 2 д. Переделка с франц. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 сент. 23, 26.

М.: 1857 май 10, 14.

Честность. Драма в 4 д. А. Б. [А. П. Белавенской (Львовой)]. Изд.— Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.

Пб.: 1856 дек. 12, 14, 18, 26; 1857 янв. 7, 17, февр. 17, май 24, июнь 27.

М.: 1857 апр. 26, июнь 18, июль 15.

Честь и деньги. Комедия в 5 д. Ф. Понсара (L'honneur est l'argent). Вольный пер. с франц. в стихах Ф. М. Руднева. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

М.: 1858 апр. 15, 20, май 23, июнь 17, окт. 9.

Честь удовлетворена. Комедия в 1 д. А. Дюма (L'honneur est satisfait). Пер. с франц. В. А. Голохвастова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 май 3.

М.: 1859 сент. 21, окт. 1, ноябрь 29.

Четверо часовых у одной будки — см. *Веселый вечер из жизни великого государя, или Четверо часовых у одной будки*.

4-е мая, или Я именинник — см. *Первое декабря, или Я именинник*.

Чиновник. Комедия в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— «Библиотека для чтения», 1856, № 3.

Пб.: 1856 февр. 22, 24, 25 (утро), 26 (утро и вечер), апр. 25, май 4, 13, 30, сент. 4, 16, окт. 16; 1857 февр. 14, окт. 25, ноябрь 4; 1858 янв. 6, 29 (утро), июнь 18, сент. 11; 1861 янв. 6, февр. 19.

М.: 1856 авг. 22, 24, сент. 7, 27, ноябрь 23, дек. 20; 1861 июль 27.

Чиновник по особым поручениям. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 июль 26; 1846 апр. 14, май 17, сент. 17, дек. 30; 1847 июнь 2; 1849 янв. 3, авг. 31; 1850 февр. 15; 1854 окт. 1, 27, 29; 1855 янв. 7; 1856 окт. 4, ноябрь 6, 27; 1857 июнь 10, окт. 8; 1858 янв. 19, окт. 9; 1859 июнь 8, дек. 20; 1860 февр. 13 (утро), сент. 9; 1861 янв. 26, февр. 28, окт. 26, дек. 14.
М.: 1837 ноябрь 5; 1847 май 9; 1848 янв. 22; 1852 февр. 1; 1859 ноябрь 9, 13, 17; 1860 янв. 3, май 5.

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; 1847 апр. 4.
М.: 1834 май 25; 1846 янв. 4, сент. 2; 1847 янв. 28, сент. 12; 1848 февр. 22 (утро); 1851 ноябрь 19, дек. 11; 1852 авг. 25, дек. 11; 1853 февр. 20; 1856 янв. 4, февр. 10; 1859 янв. 9; 1861 сент. 21, окт. 29.

Что и деньги без ума. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1848.

Пб.: 1845 окт. 22; 1846 янв. 7, окт. 6; 1848 янв. 6, окт. 10, 25; 1849 апр. 10; 1850 янв. 12; 1851 июнь 6, 11, 29, сент. 27, дек. 31; 1852 ноябрь 14; 1854 февр. 9, сент. 8; 1855 окт. 7; 1858 июнь 30; 1859 июнь 2, июль 6, ноябрь 6; 1860 февр. 7.
М.: 1847 май 2, 5, июнь 9, июль 24, сент. 7; 1848 авг. 27, 31, ноябрь 22, дек. 14, 29; 1849 янв. 27, июль 5, ноябрь 15; 1850 янв. 1, февр. 3, март 5, май 28, ноябрь 27; 1852 янв. 3, апр. 14, 20, ноябрь 7; 1853 янв. 6, февр. 28, апр. 23, июль 24, окт. 8, дек. 27; 1854 дек. 17; 1855 сент. 18, ноябрь 15; 1856 февр. 1, май 22, ноябрь 7; 1857 апр. 29, дек. 10; 1858 ноябрь 10, дек. 3, 30; 1860 апр. 18; 1861 февр. 15.

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; 1846 янв. 1, февр. 16, авг. 16; 1847 апр. 8; 1848 апр. 23; 1849 февр. 12, апр. 25; 1850 авг. 28, дек. 27; 1851 янв. 28, февр. 12, июнь 18, июль 30, окт. 28; 1852 февр. 3, апр. 9, окт. 6; 1853 июль 22, окт. 16, 22; 1854 янв. 15, май 20, сент. 8, ноябрь 11; 1855 окт. 5; 1856 сент. 26, окт. 22, ноябрь 30; 1857 апр. 29, май 5, 16, сент. 15, дек. 2; 1858 май 26, авг. 31; 1859 июль 13, сент. 9, ноябрь 26; 1860 апр. 20; 1861 янв. 15, дек. 21.
М.: 1843 окт. 8; 1846 февр. 17 (утро), апр. 21, май 17, июнь 11, июль 14, окт. 1, ноябрь 25; 1847 янв. 2, февр. 2, апр. 3, июль 21, ноябрь 16, дек. 26; 1848 янв. 15, февр. 3, 20, апр. 28, июнь 20, авг. 23, окт. 18, ноябрь 8; 1849 янв. 4, февр. 1, 8, апр. 13, июнь 26, окт. 4; 1850 март 2, май 15, ноябрь 3; 1851 янв. 1, февр. 16 (утро), дек. 31; 1853 янв. 1, февр. 28 (утро), июнь 5, 12, июль 24; 1854 май 7; 1855 февр. 5; 1856 июнь 25, окт. 17; 1857 февр. 13 (утро), окт. 8; 1858 сент. 2, 4, 21, ноябрь 18, дек. 3, 21; 1859 февр. 4, май 27, сент. 1, ноябрь 3; 1860 янв. 7, февр. 8, май 15, июнь 24, июль 22; 1861 янв. 21, ноябрь 13.

Что скажет свет. Комедия в 5 д. Э. Серре (*Que dira le monde?*). Пер. с франц. А. Баталина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 ноябрь 30, дек. 11.

Что такое любовь? Оперетта в 1 д. (*L'amour qué qu'est qu'ça?*). Текст Л.-Ф. Клервиля, П.-А.-О. Ламбера-Тибу и А. Делакура. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1857 май 6, 9, 19, авг. 22, сент. 24.

М.: 1857 ноябрь 11, 15, 19.

Чудак-математик. Комедия в 1 д., 3 карт. Блока. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 май 17, 21.

М.: 1851 сент. 5, 9, окт. 8, дек. 6; 1858 дек. 8, 11.

Чудак-покойник, или Таинственный ящик. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона, Н. Фурнье и Стефена (С. Арну) (Les merluchon, 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; 1848 сент. 23; 1849 янв. 9; 1851 авг. 21, сент. 20, дек. 2; 1852 февр. 6 (утро), апр. 13, май 4, июль 11, дек. 26; 1853 дек. 21; 1856 авг. 16, окт. 1, ноябрь 18; 1857 июль 8, сент. 16; 1858 янв. 15, дек. 26; 1860 май 24, авг. 19, сент. 25; 1861 февр. 26, сент. 4, ноябрь 1.
М.: 1842 янв. 23; 1853 май 29, июнь 2, июль 23.

Чудная девушка, или Редкость XIX века. Драма-водевиль в 3 д. с хорами. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1848, кн. 7.

Пб.: 1848 май 21, 24, 26.
М.: 1846 окт. 2, 7.

Чудные встречи, или Сумагоза в маскараде. Комедия в 5 д. в стихах Б. М. Федорова. Изд.— Спб., 1819.

М.: 1820 янв. 8; 1852 ноябрь 14.

Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини. Волшебный водевиль в 3 д. Э. Скриба 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; 1851 дек. 9, 16; 1852 янв. 15.

Чудо нашего столетия, или Дело мастера боится. Водевиль в 1 д. М. С. Владимпрова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 май 6, 9.
М.: 1854 дек. 20.

Чужое добро впрок нейдет. Драма в 4 д., 5 отд. с песнями и плясками А. А. Потехина. Изд.— «Отечественные записки», 1855, № 11.

Пб.: 1855 дек. 16, 20, 22, 27, 29; 1856 янв. 3, 16, 24, февр. 9, 21 23 (утро), апр. 24, июнь 11; 1857 янв. 2; 1858 авг. 27; 1859 февр. 15, сент. 6, ноябрь 8; 1861 февр. 26, авг. 16, сент. 8, окт. 5.
М.: 1857 дек. 29, 31; 1858 янв. 3, 17 (утро), апр. 2, авг. 19; 1859 апр. 22; 1860 апр. 18.

Чуть-чуть в Казань не уехали. Водевиль в 1 д. А. Копонова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1847 окт. 2.

Шалуны, или Еще бедовая девушка. Шутка-водевиль в 1 д. Н. Круглополева (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 12. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1851 сент. 26, 28, окт. 2, 14, ноябрь 11, дек. 9; 1852 февр. 6, сент. 5, 12.
М.: 1852 май 5, 16.

Шамиль в Петербурге. Шутка с куплетами К. О. Вольского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1860 янв. 18, 21.

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.

М.: 1844 апр. 12; 1848 окт. 15, ноябрь 16.

Шейлок, венецианский жид. Драматическое представление в 5 д. В. Шекспира (The Merchant of Venice). Переделка для сцены А. А. Григорьева. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1860.

Пб.: 1860 янв. 8, 11, 19, февр. 4, сент. 25, дек. 27; 1861 янв. 11, февр. 21, март 2.

Шельменко, волостной писарь. Комедия в 3 д. Г. Ф. Квитки-Осповьяненко. Изд.— Харьков, 1831.

Пб.: 1847 окт. 20, 22, 23, 24; 1851 май 2, 11, сент. 23.
М.: 1848 май 17, 28.

- Шельменко-денщик.* Комедия в 5 д. Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Изд.— Харьков, 1840.
М.: 1842 февр. 20; 1851 ноябрь 13, 18.
- Шестидесятилетний волокита.* Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. М. В.
М.: 1847 июнь 23.
- Шестнадцатилетняя кокетка, или Тысяча первый урок мужьям.* Водевиль в 1 д. А. Декурселя и Т. Баррьера. (La petite cousine). Переделка с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].
Пб.: 1850 окт. 23, 26.
66. *Комическая оперетта* в 1 д. (Les soixante six). Текст Ф.-О. Питто-Дефоржа и Лоренсена (П.-Э. Шапелля). Пер. с франц. И. В. Менгдена и В. П. Бегичева. Музыка Ю. Г. Гербера. Изд.— Драматический сборник, кн. 5. Спб., 1859.
Пб.: 1859 май 4, 7, 13, 21, июль 3, 27, окт. 5, 29, дек. 11; 1860 апр. 15, май 30.
М.: 1859 янв. 30.
- Ширмы, или Роман в провинции.* Комедия в 3 д. в стихах М. И. Воскресенского. Рукопись ЛТБ.
М.: 1853 дек. 27; 1854 янв. 11.
- 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; 1859 февр. 9, май 3.
М.: 1825 янв. 29; 1847 окт. 23; 1857 авг. 16, 28; 1860 апр. 17, май 20.
- Школа злословия.* Комедия в 5 д. Р.-Б. Шеридана. (The School for Scandal). Пер. с англ. И. М. Муравьева-Апостола. Изд.— Спб., 1794.
М.: 1793 дек. 9; 1856 янв. 16, 22.
- Школа мужей.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des maris). Пер. с франц. в стихах А. А. Григорьева. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1848, кн. 12.
Пб.: 1847 янв. 7, 9, 10, 11, 30.
- Школа натуральная.* Представление в 2 отд. с пением Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1850 дек. 7, 11, 12, 13, 15.
- 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; 1846 янв. 22, февр. 11, 16, апр. 22, окт. 13, дек. 8; 1847 янв. 22, апр. 9, июнь 15, сент. 21; 1848 янв. 11, июль 5, ноябрь 14, дек. 5; 1849 дек. 18; 1851 апр. 15, июнь 3, окт. 19, ноябрь 23; 1852 янв. 22, февр. 9 (утро), апр. 28, окт. 9; 1853 янв. 12, сент. 22; 1854 янв. 31, июнь 7, дек. 22, 1856 ноябрь 7, 9, 28; 1857 янв. 20, февр. 17 (утро), апр. 18.
М.: 1843 янв. 28; 1846 февр. 12 (утро), апр. 28, май 30, июнь 25, ноябрь 21, 1847 янв. 2, февр. 2 (утро), окт. 7; 1848 февр. 19, май 7, июль 12, окт. 5, 24, дек. 6; 1849 янв. 4, июль 18, окт. 4; 1850 окт. 13, дек. 12; 1852 окт. 28; 1853 янв. 29, сент. 1, дек. 31; 1858 сент. 5; 1860 июнь 14, июль 1, авг. 25; 1861 янв. 4, 26, февр. 17, 24, май 9, 26, авг. 21, окт. 13, ноябрь 5.
- Шурин не дурак, да и муж хорош.* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Т.-М.-Ф. Соважа (Les trois beaux frères). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Рукопись ЛТБ.
М.: 1854 авг. 23.

Эдил в Афинах. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1804.

Пб.: 1804 ноябрь 23; 1846 апр. 16, 23.

Элен, или Тайное покровительство. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба (*La protégée sans le savoir*). Пер. с франц.

М.: 1848 февр. 9, 21, июль 23, сент. 2, окт. 24, дек. 2; 1849 янв. 12. апр. 22, авг. 23, сент. 27.

Энгувильский немой. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буффё (*Le muet d'Ingouville*). Пер. с франц. Г. В. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 сент. 22, 24, 27, окт. 11; 1849 май 13, 15.

Энгувильский немой. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буффё (*Le muet d'Ingouville*). Пер. с франц. В. Шнейдера. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1839 сент. 29; 1848 окт. 28, ноябрь 4, дек. 9, 30; 1849 янв. 13, февр. 11, май 27, авг. 19, сент. 8, окт. 13; 1851 янв. 9, 30, февр. 12 (утро); 1857 май 10, 14.

Эпизод из жизни Страделлы. Интермедия в вольных стихах В. С. Голицына. Изд.— М., 1852.

М.: 1853 февр. 9.

Эсмеральда, или Четыре рода любви. Драма в 5 д. с прологом — «Алый башмачок» Ш. Бирх-Пфейффер (*Der Glöckner von Notre-Dame*). Сюжет заимствован из романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (*Notre-Dame de Paris*). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 12.

Пб.: 1837 май 31; 1846 май 3, 5, авг. 23, 27, окт. 18; 1847 янв. 19, окт. 10; 1848 февр. 16, окт. 12; 1850 янв. 12, 15, февр. 26, дек. 3, 26; 1851 янв. 21, сент. 30, окт. 19, ноябрь 21, дек. 29; 1852 февр. 3, май 11; 1853 февр. 20; 1856 сент. 23, 28; 1861 май 10, 18, авг. 27, окт. 1.

М.: 1838 янв. 14; 1848 май 12; 1848 дек. 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; 1847 окт. 23; 1848 февр. 4, сент. 21; 1849 авг. 24.

Это был я, или Свадьба и медальон. Драма в 2 д. Б. Вандёрсен (*C'était moi*). Пер. с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 ноябрь 18, 20.

М.: 1850 февр. 20, 24.

Это моя дочь. Водевиль в 1 д. Заимствован с франц. Ф. М. Рудневым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 ноябрь 25, 28.

М.: 1856 апр. 27, май 2, 14, июнь 22, июль 29, авг. 24, окт. 2, 24, ноябрь 21, дек. 11; 1857 янв. 29, июнь 18, окт. 10; 1858 окт. 24, ноябрь 12; 1859 окт. 7; 1860 апр. 14, сент. 18; 1861 авг. 21, ноябрь 30.

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; 1846 сент. 3, 5, 15; 1853 окт. 5, ноябрь 13; 1854 февр. 2, 20 (утро); 1855 февр. 3 (утро); 1857 сент. 29.

Я знаю насквозь женщин. Комедия в 1 д. Леона (Л. Лайа) (*Je connais les femmes!*). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 янв. 12, 14, 17, февр. 2, 5.

М.: 1854 янв. 8.

Я муж моей жены. Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1861 февр. 8, 14, март 4 (утро).

Я обедаю у маменьки. Комедия в 1 д. А. Декурселя и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Je dîne chez ma mère). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.— Драматический сборник, т. 1, Спб., 1858.

Пб.: 1859 май 12, 15, 24, июнь 5, июль 27, сент. 16, ноябрь 20; 1860 февр. 10 (утро); 1861 май 8.

Я обедаю у маменьки. Комедия в 1 д. А. Декурселя и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Je dîne chez ma mère). Пер. с франц. Л. А. Нессельроде. Рукопись МТ.

М.: 1856 окт. 15, 18, 24, ноябрь 28; 1857 февр. 8; 1859 июнь 5; 1860 авг. 23, окт. 18; 1861 июль 16, сент. 21, ноябрь 27.

Я стел моего друга. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса), Ш. Варена и Т. Буайе (J'ai mangé mon ami). Переделка с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 авг. 31, сент. 4, 8, 22.

М.: 1852 сент. 26, окт. 2, 26, ноябрь 24; 1853 янв. 8.

Ябеда. Комедия в 5 д. в стихах В. В. Капниста. Изд.— Спб., 1798.

Пб.: 1798 авг. 22; 1852 ноябрь 9.

М.: 1808 янв. 2; 1846 янв. 24; 1847 янв. 26; 1848 янв. 11; 1852 янв. 30.

Яков Иванович вздумал жениться. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. П. Толченова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 сент. 22, 24, 27.

Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович. Русский народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 14; 1846 февр. 12, май 14, окт. 10, ноябрь 27; 1847 сент. 30; 1848 май 18; 1849 окт. 6; 1853 ноябрь 13, 25; 1854 май 3; 1855 окт. 6; 1857 дек. 11, 13; 1858 ноябрь 10, 13.

М.: 1845 май 29; 1846 янв. 20, май 31, июль 8, сент. 6, окт. 4, дек. 3; 1847 янв. 9, 29 (утро), апр. 21, сент. 16, дек. 28; 1848 июнь 11, сент. 6; 1849 февр. 9, май 9, июнь 21, сент. 5, окт. 18; 1850 янв. 20, февр. 28, авг. 23, ноябрь 12, дек. 4; 1851 янв. 14, февр. 12, июнь 17, окт. 19, дек. 6; 1852 янв. 7, 17, февр. 7, окт. 12, ноябрь 16, дек. 16; 1853 янв. 1, февр. 15, июль 27, авг. 30, окт. 25; 1854 июль 5, окт. 10, ноябрь 7, дек. 30; 1855 окт. 20; 1856 янв. 8, 21; 1857 июнь 4; 1858 апр. 20, июль 31; 1859 апр. 26; 1860 июнь 17, окт. 2, дек. 19; 1861 янв. 15, февр. 22, май 7.

Ясновидящая. Драма в 3 д. Пер. с франц. Н. П. Беккера. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1846 ноябрь 25, 29, дек. 19; 1847 февр. 1 (утро); 1849 ноябрь 30, дек. 8; 1850 янв. 11, март 2 (утро); 1851 янв. 15; 1852 сент. 2.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 350
 Абу Э. 382
 Авенариус В. 237
 Авенель П. 294
 Аверкевич Е. И. 222
 Адени Ж. 348
 Адлерберг В. Ф. 31, 35, 42, 51
 Азбукин Ф. И. 225, 239
 Акилов П. Г. 298
 Акимов А. Ф. 290, 316, 318, 324, 343, 379, 382, 392, 404
 Акимова С. П. 161, 191, 192, 349
 Аксаков К. С. 10, 12, 367
 Аксаков С. Т. 12, 104, 272, 286, 391
 Аксель Н. 310, 314, 319, 321, 326, 331, 333, 340, 350, 378, 402
 Аладьин Е. В. 341
 Александровский (Усов) А. Н. 260
 Алексеев (Киленин) А. А. 256
 Алексеев М. Я. 220, 221
 Аллар 375, 378
 Алмазов Б. Н. 22
 Алфераки Н. Д. 228, 229
 Альбини 291
 Альтшюллер А. Я. 62, 200, 272, 275, 276, 281, 282
 Альфонс (А.-Т. Серффбер) 351
 Альфонс (Р.-А. Готье) 404
 Алябьев А. А. 311, 355, 362, 402, 407
 Андреев А. Н. 185, 288, 294, 295, 323, 340, 348, 375, 378, 379, 396, 403
 Андреевский Д. 382
 Андреев И. Д. 337
 Андрие Ф.-Г.-Ж.-С. 373
 Андросов В. С. 236
 Анжель (А.-Ж.-Р. Эсташ) 375
 Анисе-Буржуа О. 67, 69, 161, 251, 288, 290, 292, 303, 308, 311, 315, 324, 327, 336, 347, 348, 356, 360, 362, 365, 368, 374, 376, 390, 392, 396, 398, 400, 416
 Аничков И. А. 288, 311—313, 321, 322, 378, 402, 411, 417
 Анненков П. В. 22, 41, 109, 273, 276
 Анненская А. 349, 384
 Анри (Ж.-А. Тюлли) 296
 Ансело Ж.-А.-П.-Ф. 305, 345, 368, 376, 381, 402
 Ансело М. 317
 Антошилини Ф. 344, 390
 Антуан А. 275
 Антье Б. 296, 382
 Анц И. 12, 80, 174, 295, 341, 343, 360, 366, 373, 379, 394
 Апде О. 338
 Араго Ж. 309
 Араго Эт. 322, 330, 400
 Арапов П. Н. 314, 365
 Аристофан 51, 289
 Арну О. 372, 377
 Архангельская А. 272
 Асенкова В. Н. 214
 Аскоченский В. 370
 Астапов-Ярославцев А. X. 243—245
 Ауфенберг И. 329
 Афанасьев А. Н. 394
 Афонин Л. Н. 282
 Ашиль (А. Дартуа) 321
 Бабушкин Г. 290
 Баженов А. Н. 53, 54, 84, 176, 183, 189—192, 201, 266, 277, 293, 321, 333, 345, 353
 Базунов А. Ф. 286
 Байрон Дж.-Г. 221
 Балиссон де Ружмон М.-Н. 376
 Бальзак О. де 19, 318, 345, 403
 Бантышев А. О. 222, 260
 Баран С. 348, 363, 369
 Барбье Ж. 376, 382, 387, 389, 409
 Барвиненко С. 367
 Барков Д. Н. 310, 315, 367, 393
 Барре П.-И. 311
 Баррьер Т. 67—69, 286, 288, 300, 318, 328, 331, 338, 354, 370, 387, 388, 394, 403, 412, 416
 Барсов К. П. 397

- Барсов П. П. 286, 328, 332, 341
 Барсуков Н. П. 272
 Барт Н.-Т. 379
 Барышев Е. 402
 Барятинский А. И. 233, 238
 Баснин В. Н. 244
 Баталин А. 414
 Баташев П. Н. 85, 292, 306, 310, 321,
 353, 357, 387, 391, 394, 400, 401
 Баттю Л. 329, 357, 366, 389, 395
 Бахтурин К. А. 77, 338, 381
 Башкиров В. В. 247
 Баяр А.-Л. 356
 Баяр Ж.-Ф.-А. 288, 290, 291, 299, 302,
 303, 305, 306, 310, 318, 322, 324, 332,
 340, 341, 343, 349, 350, 353, 355, 356,
 361, 364, 369, 376, 379, 380, 390, 392,
 401, 402, 404, 408, 416, 417
 Бегичев В. П. 333, 337, 340, 367, 383,
 408, 416
 Бейерле А. 379
 Беккер Н. П. 323, 344, 362, 368, 399,
 404, 418
 Беклемишев Н. В. 346
 Белавенская (Львова) А. П. 295, 394,
 413
 Белинский В. Г. 6, 9, 12, 13, 16—19,
 21, 22, 24—28, 30, 39, 44, 53, 56, 57,
 75, 76, 80, 90, 98, 103, 114, 115, 158,
 162, 194, 195, 197, 207, 209, 210, 214,
 216, 230, 232, 272—277, 279, 281, 282
 Бело А. 367, 384
 Бенедикс Р. 406
 Берг (Келлер) К. Ф. 222, 258, 259
 Берг Н. В. 249
 Бердников Г. П. 276
 Бержерон Л. 302
 Бернар Ш. 290, 337, 375, 392
 Бернов А. 291
 Бери А. 398
 Бертон К. 315, 362
 Бестужев М. А. 242
 Билибин С. Я. 390
 Бирх-Пфейффер Ш. 296, 349, 390, 417
 Блок 414
 Блум К.-Л. 352
 Боборыкин П. Д. 176, 186, 213, 264,
 278, 280, 282, 284, 365
 Бобровский М. 330
 Бовалле Л. 371
 Богданов А. Ф. 233, 235, 237
 Боголюбов Н. 295
 Бодуэн Добиньи Т. 394
 Бойков С. О. 85, 286, 294, 296, 319, 325,
 327, 342, 343, 346, 350, 355, 369, 374,
 376, 380, 391, 395, 402, 404, 409, 410
 Бокаж П. 288
 Боклевский П. М. 19
 Бомарше (П.-О. Карон) 51, 221, 389
 Бошлан А. 309, 369, 391, 403, 409
 Бошлан Арт. 394, 412
 Бороздин А. В. 231
 Бороздина В. В. 7, 137, 161, 189, 190,
 231
 Бороздина Е. В. 7, 137, 161, 189, 231
 Боскье-Гаводан Ж.-С.-Ф. 413
 Боткин В. П. 22, 54, 274
 Браво Е. Я. 260
 Бразье Н. 336, 344, 354, 379, 382, 406
 Брант А. 301
 Браун К. О. 63
 Брахфогель Э. 357
 Брезиль Ж. 408
 Бренсвик (Л. Лери) 311, 394, 412
 Бризбарр Э.-Л.-А. 290, 332, 352, 363,
 365, 371, 376, 380, 383, 390, 400, 405
 Брот А. 300
 Брудный Д. Л. 275
 Бруннер Д. О. 379
 Брянский А. М. 274, 278
 Брянский Я. Г. 62, 97, 193, 194, 327
 Брянцев С. 15, 328, 384
 Буайе Л. 286, 312, 329, 405, 418
 Буасси Л. 306, 388
 Буйи Ж.-Н. 301
 Булгаков А. И. 289, 313, 325
 Булгарин Ф. В. 17, 23, 92, 276
 Буле О.-Л.-Д. 340, 344, 345
 Булландт А. 387
 Бульвер-Литтон Э.-Дж. 251, 296, 384
 Бурдин Ф. А. 15, 64, 140, 193, 205, 206,
 237, 247, 297, 308, 318, 353, 364, 366,
 367, 388, 406, 412, 413, 416
 Бурдуа А. 341, 351
 Бурже Э. 386
 Буржуа Э. 299
 Бурнашев П. А. 225
 Буташич-Петрашевский М. В. 242
 Бутурлин Д. П. 38
 Буффе Г.-М.-Д. 180, 417
 Бушар 326, 351
 Бушарди Ж. 289, 333, 349, 382
 Быстров Е. И. 260
 Бьевиль (Э. Денуайе) 302, 316, 324,
 326, 353
 Бюри Ф.-Ж.-Д. 296
 Вайи Ж. 302, 310, 395
 Валори А.-З. 316
 Вальберх И. И. 311, 394
 Вальберх П. И. 318, 334, 336, 392
 Вальберхова М. И. 61, 97, 193, 194
 Вандербурх Э.-Л. 301, 322, 348, 392
 Вандёрсен Б. 417
 Ваню А. 351
 Варен Ш. 290, 310, 313, 316, 319, 322,
 328, 329, 353, 366, 367, 374, 375, 388,
 397, 399, 400, 402, 404—406, 412, 415,
 418
 Варламов К. А. 269

- Варней П. 407
 Варнер Ф.-О. 290, 297, 300, 310, 320, 334, 340, 344, 375, 384, 401, 414
 Васильев В. К. 220
 Васильев П. В. 7, 23, 100, 231, 246, 247, 257, 258, 284
 Васильев С. В. 7, 15, 63, 64, 75, 133, 160, 177—180, 183, 206, 244, 257, 260, 279
 Васильева (Лаврова) Е. Н. 15, 137, 161, 183, 186—188, 280
 Васильева (Соболева) М. Г. 280
 Василько-Петров В. П. 294, 338, 371, 387, 398
 Ваффлар А.-Ж.-М. 321, 409
 Ваэз Г. 363, 402
 Вегин Н. 317
 Вейнберг П. И. 57, 230, 262, 367, 398, 408
 Вейсентурн И. 334
 Велизарий М. И. 269, 284
 Великопольский (Ивелъев) И. Е. 12, 80, 370
 Вельсовский А. 399
 Вельяминов И. А. 367
 Вельяшев 401
 Вентцель А. 294, 364, 390
 Вердеревский Е. А. 307
 Вермон П. (Э. Гино) 311, 330, 343, 382, 391
 Верстовский А. Н. 36, 37, 100, 210, 287, 290, 311, 316, 335, 355, 362, 363, 382, 402, 407
 Вечеслов С. Н. 307
 Виардо П. 99, 110
 Вигель Ф. Ф. 27, 273
 Виери Э. 353
 Визапур К. П. 361, 369
 Вилламов 299
 Вильде Н. Е. 325
 Вильнев Т.-Ф. 288, 302, 321, 365, 367, 372
 Виноградов (Абрамов) В. И. 259
 Висковатов А. В. 80, 351, 386, 410
 Висковатов С. И. 12
 Вителъиро Н. Ф. 293
 Витковский А. Г. 390
 Владимиров 327
 Владимиров М. С. 81, 335, 366, 368, 389, 415
 Владимирова Е. В. 137
 Владыкин М. Н. 39, 192, 342, 364, 366, 374
 Вожьен Н. 316
 Войт В. К. 359
 Волабель Э.-Т. 379
 Волков 404, 412
 Волков А. Г. 401
 Волков А. М. 19
 Волков (Бриткин) А. С. 243—245
 Волков (Бирюков) Д. П. 245
 Волков Е. Е. 358
 Волкова Н. 347
 Вольский К. О. 415
 Вольф А. И. 45, 46, 51, 60, 62, 75, 76, 83, 84, 151, 205, 211, 250, 274—276, 278, 281—283
 Вонлярлярский В. А. 312, 343, 345, 402
 Воробьев М. 235
 Воронов Е. И. 288, 353
 Воскресенский М. И. 311, 356, 373, 397, 407, 416
 Востоков П. (П. В. Каракалпаков) 225, 294, 296, 315, 321, 332, 354, 381, 416, 417
 Всеволожский Н. В. 287
 Выходцев Г. А. 255
 Вышеславцева А. А. 239
 Вюльпиан П.-М.-Г. 374
 Габе Ш. 391
 Габриель (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) 328, 367, 375, 401
 Гагарин П. И. 231, 233, 261
 Гавельстрем Н. И. 223
 Галахов А. Д. 59
 Гальевская Н. С. 389
 Гальм Ф. 185, 195, 308
 Ган Е. А. 230
 Гацисский А. С. 252, 284
 Гегель Г.-В.-Ф. 19, 20, 139, 272
 Гедеонов А. М. 13, 36, 39, 78, 100, 140, 210
 Гедеонов М. А. 396
 Гедеонов С. А. 78, 137, 392
 Гедерштетн А. К. 61
 Гене А. 400
 Генслер К.-Ф. 385
 Гербель Н. В. 52, 274, 394
 Гербер Ю. Г. 416
 Гервиль П. де 392
 Гернер К.-А. 393
 Гертц Г. 318
 Герпен А. И. 8, 10, 13, 16, 17, 21, 35, 36, 45, 68, 139, 145, 170, 272—275
 Гёте И.-В. 42, 51, 52, 221, 274
 Гийар Л. 380
 Гино Э.— см. Вермон П.
 Глазенап А. Р. 222
 Глазунов А. П. 286
 Глинка М. И.
 Глушков К. М. 245
 Гнедич П. П. 218, 282
 Гоголь Н. В. 12, 17, 18, 21, 23, 44, 61—65, 91, 92, 101—104, 107, 110, 113, 117, 145, 158, 169, 171, 172, 179, 181, 193, 198, 202, 220, 228, 230, 235, 236, 240, 255, 258, 260, 272, 274, 277—279, 283, 286, 299, 319, 323, 333, 350, 376, 383, 393, 394, 400, 404

- Годунов В. В. 412
 Гозлан Л. 297, 349, 364, 375, 378, 406
 Гои А. 294, 351
 Голицын В. С. 417
 Головинский В. 241, 242
 Голохвастов В. А. 413
 Гольдони К. 352, 404
 Гончаров И. А. 45, 131, 132, 278
 Горбачевский И. И. 242
 Горбунов И. Ф. 14, 15, 30, 50, 137, 194, 206, 207, 273, 281, 339
 Горев (Тарасенков) Д. А. 15, 253
 Горский В. В. 388, 390
 Горсткин И. Н. 223
 Гофман Ф.-Б. 374
 Гранже Э. 320, 326, 331, 342, 348, 392, 403—405
 Грановский Т. Н. 13, 286
 Гребенка Е. П. 152, 384
 Грибоедов А. С. 61, 62, 65, 228, 255, 262, 307, 353, 379, 388
 Григорович Д. В. 17, 18, 45, 152, 415
 Григорьев А. А. 12, 22, 23, 44, 52—56, 58, 63, 95—97, 104, 108, 109, 121, 151, 162, 166, 168, 169, 173, 177, 178, 181, 182, 185, 187, 195, 199, 208, 210, 215, 218, 272—274, 276—278, 291, 353, 368, 415, 416
 Григорьев П. Г. 80, 81, 88, 290, 309, 313, 318, 328, 342, 344, 354, 360, 361, 364, 365, 368, 369, 373, 378, 380, 388, 389, 396, 408, 409, 411, 418
 Григорьев П. И. 34, 47, 62, 76, 81, 84, 142, 193, 209, 211, 214, 232, 246, 289, 290, 295, 307, 310, 313, 317, 318, 321—323, 325—331, 334, 339, 345, 346, 349, 352, 355, 356, 359, 362, 372—376, 380, 382, 383, 391, 393, 399
 Гриц Т. С. 276, 283
 Громова П. К. 193, 194, 216
 Гроссман Л. П. 276, 278
 Губо П.-И. 399
 Гулак-Артемовский С. С. 364, 405
 Гурьянов А. С. 302, 353, 405
 Гусева Е. И. 97, 193, 216
 Гусе А. 339
 Гюго В. 51, 52, 98, 264, 289, 299, 336, 377, 417
 Д'Аврекур (Э.-Ж. Петижан) 404
 Д'Авриньи Ж. 289
 Давыдов 394
 Давыдов В. Н. 253, 284
 Давыдов С. И. 385
 Далейрак Н. 311
 Даль В. И. 17, 152, 224, 363
 Дамарен Э. 314
 Данилевский Г. П. 373
 Данилов С. С. 273
 Данилов (Шван) Е. 231
 Даргомыжский А. С. 19, 386
 Дартуа А. 290
 Дартуа Ф.-В.-А. 290
 Деадде Э. 340
 Деверже (А. Шапо) 290, 313, 322, 329, 353, 360, 363, 365, 366, 397, 399, 400
 Дезожье М.-А. 316, 364, 413
 Декок А. 328
 Декомберусс А.-Б.-Б. 345, 349, 371, 376, 381, 390, 392, 398
 Декурсель А. 290, 295, 300, 318, 331, 353, 355, 367, 370, 388, 395, 416, 418
 Делавинь Ж. 304, 326, 357
 Делавинь К. 330, 399, 406
 Делавинь М.-Ф.-Ж.-Б. 389
 Делакур А. 287, 314, 326, 330, 346, 351, 362, 364, 400, 404, 414
 Деланд П. 316, 335
 Делестр-Пуарсон Ш.-Г. 304
 Делинья Э. 293
 Дельфин Н. Е. 328
 Делюрье Ж.-Ж.-Г. 349, 353
 Демар В. 302
 Дементьев А. Г. 272
 Дементьев Г. В. 384
 Дементьев Е. 366
 Дементьев Я. И. 317, 345
 Деннери А.-Ф. 67, 70, 161, 251, 290, 293, 295, 308, 315, 317, 326, 334, 336, 348—350, 353, 357, 365, 371, 386, 391, 392, 396, 398, 403, 405, 408
 Денуайе Ш. 291, 302, 306, 313, 341, 345, 411
 Державин К. Н. 275
 Дерозье А. 406
 Детуш Ф. 315
 Дефонтен Ф.-Г. 311
 Диккенс Ч. 19, 294
 Дино (Ж.-Ф. Беден и П.-П. Губо) 251, 344, 403
 Дмитриевский (Деметр) В. А. 63, 137, 160
 Дмитренко В. 370
 Доброклонский Н. П. 343
 Добролюбов Н. А. 11, 21, 22, 55, 59, 63, 64, 105, 107, 115—117, 120—122, 124, 131, 143—149, 152, 155, 274—279
 Долгов Н. Н. 277
 Долгоруков Н. А. 309
 Долгоруков П. 295
 Домбровский К. О. 374
 Домбровский Т. М. 257
 Доницетти Г. 318
 Дорошенко В. А. 266, 267
 Достоевский М. М. 396
 Достоевский Ф. М. 17—19, 45, 87, 91, 106, 107, 113
 Дранше О. И. 226, 228, 231, 246, 256, 257
 Дрейсиг И. Х. 229

- Дрианский Е. Э. 339
 Дризен Н. В. 41, 51, 273, 274, 277
 Дружинин А. В. 22, 40, 45, 55, 57, 63, 106, 274, 340, 358
 Друино Ж. 398
 Друцкий Д. В. 341
 Дубровина А. А. 265
 Дудкин Д. (Д. И. Озеров) 325
 Дъелафуа М. 312, 370
 Дьяконов К. С. 371
 Дьяченко В. А. 261, 262, 326
 Д'Эпаньи Ж.-Б.-Р. 349
 Дюбуа-Давень Ш.-И. 417
 Дюбуар (Петров) Е. И. 261
 Дюваль А. 301
 Дюваль Ж. 299
 Дювер Ф.-А. 315, 329, 337, 350, 355, 356, 361, 374, 375, 377, 381, 399
 Дюверье Ш. 304, 323, 350
 Дюге Ф. 336, 387
 Дюканж В. 342, 346, 401, 403
 Дюма А. (отец) 66, 70, 195, 288, 331, 337, 353, 374, 378, 407, 413
 Дюма А. (сын) 72, 73
 Дюмануар Ф.-Ф. 70, 251, 290, 291, 305, 306, 311, 322, 327, 334, 340, 341, 350—352, 355, 364, 376, 390, 393, 396, 397, 402, 403
 Дюмерсан Т.-М. 376, 388, 412
 Дюмустье Л. 328, 396
 Дюпати Э. 393
 Дюпен А. 309, 332, 415
 Дюпети Ш.-Д. 289, 296, 297, 316, 333, 367, 371, 392, 401
 Дюпор П. 305, 318, 337
 Дюр Н. О. 158, 289
 Дюрантен А. 333, 392
 Дюрье 374,
 Дюсис Ж.-Ф. 367
 Дю-Тур С. Н. 279
 Дютш О. И. 386, 405
 Елецкий В. 345
 Ермолов Н. А. 294, 298, 302, 304, 306, 334, 361, 363, 381, 402, 410, 417
 Ермолов Н. П. 346
 Ермолова М. Н. 177, 279
 Ефимов И. 376
 Ефимович К. Д. 89—97, 105, 107, 202, 213, 285, 300, 317, 319, 336, 357, 368, 400
 Жалле А. 298
 Жандр А. А. 52, 379, 381, 389
 Желтухин 412
 Жем Э. 322, 379, 391
 Жемм 405
 Жемчужников А. М. 207, 209, 397, 398, 407
 Жерар де Нерваль 288
 Жерсен Н. 370
 Живокини В. И. 7, 15, 160, 167—169, 172, 178, 191, 197, 221, 230, 232, 239, 246, 247, 263
 Жирарден Э. 307, 314, 360
 Жиро Дж. 319
 Жихарев С. П. 403
 Жорж (М.-Ж. Веймер) 229
 Жуковский В. А. 77, 346, 366, 406
 Жулев Г. Н. 14, 193
 Жулева Е. Н. 193, 194, 211, 212, 282
 Жуо А. 309
 Жураховский Д. Д. 232
 Жюль (Ж.-А. Сен-Жорж) 321
 Загоскин М. Н. 77, 188, 209, 294, 307, 308, 323, 338, 374, 384, 406, 417
 Загуляев М. А. 57, 275
 Залесский А. Д. 222
 Залесский Д. 222
 Захаров Н. 358
 Захарьин И. Н. 272
 Зверев А. 235
 Зеленый А. С. 147
 Зелинский К. М. 226, 229, 230
 Золотницкий Д. И. 278
 Золотов 347
 Золя Э. 73, 275
 Зотов В. Р. 308, 318, 351, 359, 362, 365, 372, 399, 401, 403, 411
 Зотов Р. М. 6, 23, 75, 207, 318, 328, 334, 335, 346, 350, 353, 364, 378, 381, 403, 405
 Зубов Н. Н. 137
 Зубова А. А.— см. Тальцева А. А.
 Зубович Д. И. 231
 Зубров П. И. 193, 205, 289, 306, 330, 355, 380, 413
 Иванов 237, 238
 Иванов А. 375
 Иванов В. К. 372, 373
 Иванов М. 386
 Иванов Н. 328
 Иванов Н. И. 220—222, 225, 260
 Иванов Ф. Ф. 80, 325, 389
 Иванова Е. И. 241
 Игнатов И. Н. 273
 Ильин Н. И. 77, 298, 374, 408
 Ильин Н. П. 233
 Имшенецкий Н. В. 288, 312
 Иффланд А.-В. 396
 Кавалерова Е. М. 160, 191, 192
 Кавелия К. Д. 9
 Кавос К. А. 332, 333, 338, 344, 352, 379, 390
 Кажинский В. М. 288, 293, 304, 335, 356, 372
 Казаков Г. П. 283
 Казари Ф. 368
 Калашников С. П. 393

- Кальдерон де ла Барка П. 317
 Камберленд Р. 327
 Каменская М. Ф. 302, 334, 395
 Каменский П. П. 296, 346
 Каменский С. М. 225, 260, 262, 268
 Каншин П. А. 340, 344, 396, 407
 Капканчиков 400
 Капнист В. В. 61, 62, 115, 145, 221, 418
 Карагель К. 394
 Кара-Мурза С. Г. 280
 Каратеев А. В. 226, 239
 Каратыгин В. А. 6, 7, 12, 26, 52, 59—
 61, 63, 65, 66, 77, 90, 97, 161—163,
 193—196, 251, 254, 286, 308, 312, 320,
 327, 330, 336, 337, 340, 347, 351, 352,
 357, 366, 377, 382, 412, 417
 Каратыгин П. А. 14, 15, 26, 47, 59, 62,
 83, 84, 86—88, 97, 162, 193, 207, 290,
 296, 300, 306, 307, 309, 311, 312, 316,
 317, 319, 322, 324, 326, 327, 329, 330,
 335, 338, 344, 353, 357, 359, 362, 363,
 367, 368, 370, 372—375, 378, 382, 384,
 386, 387, 392, 393, 399, 400, 404, 407,
 414—416
 Каратыгина (Колосова) А. М. 59, 193
 Карелин И. 319, 380
 Кармуш П.-Ф.-А. 312, 330, 359, 377,
 382, 388, 393, 402
 Карнеев М. В. 280, 281
 Карре М. 357, 376, 387, 389, 409
 Кастелли И.-Ф. 405
 Касторский С. В. 278, 279
 Катков М. Н. 45, 384
 Кауэр Ф. 385
 Квитко-Основьяненко Г. Ф. 237, 266,
 295, 334, 350, 388, 415, 416
 Кенья Л.-Ш. 394, 398
 Керанья А. 393
 Кернер Т. 359
 Керубини Л. 301
 Кетчер Н. Х. 56, 275, 339
 Кириллов Н. С. 361
 Кислов А. С. 316
 Клейнер И. М. 278
 Клеман 317
 Клервиль Л.-Ф. 293, 295, 297, 298, 300,
 314, 327, 347, 350, 379—381, 387, 391,
 407, 414, 415
 Климовский Е. И. 247
 Клингеман А. 334
 Клушин А. И. 398
 Княжнин Я. Б. 387, 412
 Кобяков П. Н. 364
 Кожневский Ю. 324, 330, 342, 364,
 365, 369, 377, 395, 412
 Козлов И. И. 293
 Кознов 310
 Кокатрикс Э. 407
 Кокошкин Ф. Ф. 315, 403, 406, 413
 Колесов 364
 Колин Ф. Л. 239
 Коллен д'Арлевиль Ж.-Ф. 301
 Кологривов 224
 Коломб (Т. Перно де Коломбей) 390
 Колосова А. И. 63, 189
 Кольцов А. В. 152
 Комаров А. М. 361, 396
 Коммерсон Ж.-Ж. 365
 Кони Ф. А. 15, 23, 37, 80, 84, 86, 97,
 104, 195—198, 202, 203, 207—210,
 217, 282, 292, 297, 304, 313, 314, 325,
 330, 335, 344, 354, 355, 358, 362, 374,
 379, 398, 399, 401, 402, 408
 Кононов А. 415
 Конради 342
 Коньяр И. и Т. 312, 328, 366, 404, 411,
 413
 Корделье-Делану А. 358
 Кордые Ж. (Э.-Т. Волабелль) 293, 295,
 297, 379
 Кормон П.-Э. 316, 320, 323, 326, 342,
 348, 371, 389
 Корню Ф. 313
 Коровкин Н. А. 291, 320, 322, 350, 362,
 368, 370, 384, 393, 400
 Королев Е. Е. 336, 391
 Коропчевский Д. В. 165, 180, 279, 280
 Корсаков П. А. 309
 Корсини М. А. 373
 Корф Ф. Ф. 108, 293, 296, 303, 320, 412
 Костенобль К.-Л. 352
 Костров Е. И. 76, 321
 Котляревский И. П. 237, 353, 357
 Коцебу А. 66, 309, 317, 343, 352, 359,
 361, 370, 383, 399
 Кравченко (Кравченкова) А. П. 225,
 232, 262, 263
 Краевский А. А. 9, 98, 327
 Краснополюский Н. С. 309, 385
 Красовская (Бурназова) Е. Ф. 220
 Красовский А. М. 304, 324
 Красовский (Бедняков) П. К. 220
 Крезе де Лессе О. 323, 353
 Кремье Э. 326
 Кроль Н. 296
 Кронеберг А. И. 57, 347
 Крути И. А. 282, 284
 Крылов В. А. 214, 281, 282
 Крылов И. А. 61, 62, 115, 221, 314, 333,
 352, 406
 Крюковский М. В. 59, 374
 Ксавье Сентин (К. Бонифас) 303,
 319, 321, 328, 351, 354, 359, 361, 367,
 374, 381, 396, 418
 Куайяк Л. 313, 332, 381
 Кублицкий М. Е. 294
 Кугушев Г. В. 60, 108, 202, 285, 306,
 311, 320, 336, 338, 340, 356, 360, 362,
 370, 378, 400, 406
 Кузнецов Е. М. 281

- Кукольник Н. В. 6, 30, 74—76, 78, 81, 90, 164, 228, 249, 251, 254, 295, 314, 321, 332—334, 337, 347, 353, 385, 395
 Куликов Н. И. (Крестовский, Круглополев, Сабуров) 14, 60, 85, 88, 89, 91, 109, 142, 214, 221, 277, 287, 288, 290, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 310, 312, 315, 316, 319, 321, 322, 326, 329, 331, 334—336, 339, 340, 342, 348, 350, 351, 355—357, 360, 367, 375—377, 379, 381—383, 386—388, 392, 394—398, 400, 401, 405, 406, 411, 414—416, 418
 Куликова К. Ф. 280
 Курочкин В. С. 84, 350, 399
 Курочкин Н. С. 293
 Курочкин Ю. М. 241, 283
 Курси Ф. де 297, 303, 347, 351, 364, 371, 377
 Лаби Ш. 365
 Лабиш Э.-М. 292, 304, 306, 308, 311, 325, 327, 332, 338, 352, 355, 359, 366, 378, 381, 392, 393, 397, 401, 404—406, 408, 410
 Лавров (Барсуков) И. И. 220, 228, 239, 247, 254, 283, 284
 Лавров М. 267
 Лаврова (Новикова) Ю. И. 267
 Лапина М. И. 225, 265
 Лажечников И. И. 81, 291, 365
 Лазаревский В. М. 56
 Лайа Л. 299, 371, 376, 417
 Лакост А. 348
 Лалу Ф. 303
 Лалуэе Л. 299
 Ламбер-Тибу П.-А.-О. 314, 327, 354, 355, 371, 381, 385, 391, 400, 414, 418
 Лангер А. 342
 Лапин Н. 300
 Лафарг Э. 355
 Лафон Ш. 315
 Лашкевич И. Н. 314
 Левен А. 301, 343
 Левкеева Е. М. 137, 193, 194, 215, 234
 Левшин В. А. 301
 Легийон Ж.-П.-Ф. 301
 Легуве Э. 69, 286, 309, 331, 344
 Лемуан Г. 293, 307, 347—349, 375, 380, 390, 396, 399
 Лемуан-Моро Э. 298, 311, 330, 332, 346, 355, 372, 397, 404
 Ленгард И. А. 405
 Ленин В. И. 5, 8, 16, 117, 272, 277
 Ленский А. А. 220, 239, 256, 269
 Ленский А. П. 177, 279
 Ленский В. Д. 317
 Ленский Д. Т. 15, 19, 83, 84, 88, 158, 177, 257, 288, 291, 297, 301—303, 305, 308, 310, 314, 316, 322, 325, 326, 331, 332, 337, 341, 343, 344, 347, 348, 351, 355, 360, 371, 372, 380, 382, 391, 397, 401, 402, 404—410, 412, 413, 415
 Леонидов Л. Л. 63, 76, 160—164, 193, 279
 Леонов Л. И. 229
 Леонс (Ш.-А.-Л. Лорансо) 375
 Лермонтов М. Ю. 49, 61, 275, 348, 372
 Леру И. 365
 Лефевр И. 348
 Лефевр Л. 375
 Лефран О. 306, 325, 327, 352, 359, 381, 406
 Ливри Ш. де 288, 372
 Линин А. М. 277
 Линская Ю. Н. 7, 15, 23, 61, 64, 97, 141, 142, 193, 194, 217, 218, 282
 Литовская Е. 249
 Лифанов Е. 338
 Лихачев А. 389
 Лозанн О.-Т. 315, 350, 355, 356, 361, 371, 374, 375, 377, 381
 Локруа Ж.-Ф. 292, 341, 348, 352, 362, 374, 376, 416
 Лонгинов М. Н. 302, 304, 306, 334, 357, 369
 Лопес Б. 310, 348
 Лоран 303
 Лорен Ж. 338, 394
 Лоренсен (П.-Э. Шапельль) 286, 305, 322, 331, 332, 349, 354, 363, 371, 374, 378, 383, 401, 416
 Лотман Л. М. 277, 278
 Лоцманов А. 241
 Львов 243, 244
 Львов А. Ф. 298, 386
 Львов В. Ф. 254
 Львов Л. Ф. 35, 78
 Львов Н. М. 124, 143, 144, 146—149, 340, 377, 388
 Львов Ф. Н. 242
 Львова-Синецкая М. Д. 160, 183
 Любиз П.-А. 286, 338, 360, 366, 382, 402, 404
 Любомудров М. Н. 282
 Люкас И. 376
 Лядов К. Н. 325, 346, 372, 391
 Лятошинский П. 299, 306, 312, 314, 340, 399
 Мазер Э. 326, 335, 340, 411
 Майков А. А. 288, 348, 367
 Майков А. Н. 40, 45, 203, 275, 350
 Максимов А. М. 7, 58, 59, 61, 63, 64, 76, 88, 163, 193, 194, 196, 197, 204, 246, 281, 341
 Максимов Г. М. 301, 329, 377—379
 Максимов (Лоскутов) М. А. 231, 235
 Максин Н. 231
 Малиновский А. Ф. 361, 399
 Маллиан Ж. 323, 327, 390

- Малышев Н. И. 344, 365
 Малышев П. И. 193
 Маляревский П. Г. 244, 283
 Манжен В. 356
 Маренич Н. К. 389
 Мариво П. 108, 207
 Маркевич 243, 245
 Маркевич Б. М. 333, 337, 372
 Марков 348
 Марков М. 315
 Марковецкий С. Я. 15, 193, 234, 246, 249
 Маркс 238, 265
 Маркс (Бельская) В. Б. 265, 266
 Маркс (Яковлева) 266
 Маркс К. 9, 69, 275
 Маркс С. О. 265, 266
 Марлинский А. (А. А. Бестужев) 77, 408
 Марсолье Б.-Ж. 286, 311, 398
 Мартен Э. 304, 340
 Мартиньяк Ж.-Б.-С. 379
 Мартынов 317
 Мартынов А. Е. 7, 14, 15, 23, 36, 44, 45, 47, 53, 61—65, 87, 91, 97, 100, 105, 111, 133, 137, 140—142, 151, 155, 179, 193, 197—202, 205, 217, 226, 230, 239, 246, 247, 249, 250, 257—259, 265, 266, 272, 274—276, 281
 Марченко А. 230
 Массе В. 387
 Массон М. 302, 347, 354, 356, 360, 362, 387, 392
 Матарель де Фиенн Ш. 325
 Матон 401, 404
 Маурер Л. В. 287, 351, 362, 363, 391, 398
 Медведев П. М. 222, 223, 246, 258—261, 265, 267, 268, 282, 284
 Медведева А. 237
 Медведева А. Д. 259
 Медведева Н. М. 161, 183, 188, 189, 212, 234, 237, 246, 259, 280
 Межевич В. С. 23, 171, 289
 Мезьер А. В. 286
 Мей Л. А. 79, 184, 195, 275, 410
 Мейер А.-О. 286, 371, 401
 Мельвил (А.-О.-Ж. Дюверье) 69, 294, 301, 304, 311—314, 322, 326, 330, 334, 336, 344, 345, 347, 350, 353, 354, 366, 375, 376, 380, 382, 388, 390, 391, 393, 396, 399, 407—409
 Мельяк А. 291
 Менгден И. В. 416
 Мердер П. К. 294
 Мерзляков А. Ф. 383
 Мериме П. 98
 Мерис П. 204, 294, 328
 Мерль Ж.-Т. 364
 Мерсье П. 298
 Микульская А. М. 263
 Микульский П. П. 231, 239
 Миллер О. 373
 Милон Э. 329, 380
 Милославская (Дмитриева) Е. А. 263
 Милославский (Фридебург) Н. К. 223, 224, 249—253, 264, 267
 Михайлов В. 359, 397
 Михайлов М. Л. 341
 Мишель М. 292, 304, 305, 308, 311, 313, 325, 331, 354—356, 362, 366, 377, 378, 381, 383, 392, 393, 397, 404, 405, 410
 Млотковская Л. И. 234, 235, 261—263, 268
 Млотковский Л. Ю. 226—228, 237—239, 256
 Мольер Ж.-Б. 53, 58, 95, 172, 188, 221, 228, 235, 257, 286, 328, 343, 346, 351, 391, 401, 410, 416
 Монжуа А. 327
 Монне Э. 290, 313
 Монтепен Кс. де 365
 Монто Г. 297
 Монфуа 340
 Монье А. 304, 340
 Мор К. И. 342
 Моран Л. 388
 Морван 352
 Морен А. 377
 Моро Э. 287
 Моро де Коммань Ш.-Ф.-Ж.-Б. 311
 Морозов П. О. 278
 Мочалов (Бушуйкин) И. Л. 230—232, 239
 Мочалов П. С. 6, 7, 12, 21, 23, 52, 61, 63, 160—163, 165, 185, 226, 230, 231, 239, 244, 246, 247, 250, 251, 254, 255, 279, 413
 Мочалова (Бушуйкина, Данилова) Н. Н. 231, 239
 Мочалова-Францьева М. С. 239, 246
 Мочалова-Шумилова Е. П. 239
 Мундт Н. П. 346, 349, 365
 Муравьев Н. Н. 238, 243
 Муравьев-Апостол И. М. 416
 Мурзакевич Н. Н. 233
 Мусоргский М. П. 19
 Мухин А. Е. 237, 238
 Мюрже А. 330, 412
 Мюссе А. де 108, 109, 187, 207, 209, 310, 326, 367
 Надеждин Н. И. 230
 Надимов П. П. 233, 235, 283
 Назаров Н. С. 123
 Нарей Ш. 402
 Натарова А. П. 34
 Невахович А. Л. 309, 377
 Невахович М. Л. 298
 Некрасов Н. А. 9, 17, 21, 25, 23, 39, 57,

- 86, 90, 122, 123, 152, 185, 217, 273,
275—277, 282, 287, 302, 304, 347, 349,
373
- Некрасова 263
- Немчинов И. М. 160
- Несмеянов И. 346
- Нессельроде А. Н. 403
- Нессельроде Л. А. 334, 359, 418
- Нестрой И. 364, 404
- Никитенко А. В. 40, 274
- Никитин П. А. 239, 262
- Никифоров Д. 303
- Никифоров Н. М. 160
- Николаев А. 328, 362
- Николаев Н. 235
- Николаев Н. И. 227, 282
- Николаев П. М. 261
- Николаева Е. 235
- Николо Изуар 360
- Никольский 224
- Никулин И. М. 260, 357, 390, 398, 399
- Никулина-Косицкая Л. П. 7, 15, 64,
77, 79, 111, 137, 155, 161, 183—187,
220, 246, 260, 264, 280
- Нпон Э. 306
- Новиков И. 358
- Новиков И. Е. 222, 267
- Новиков И. П. 267
- Новиков Н. И. 267
- Новиков П. Е. 403
- Новиков П. И. 222, 267
- Новиков Ф. И. 267
- Новикова Е. Н. 267
- Новикова Е. П. 267
- Нордетрем И. А. 42, 314
- Ню Э. 331, 355, 371
- Нюитерр Ш.-Л.-Э. 286
- Обер А. А. 331
- Обер Л. Н. 349
- Обертен М. 413
- Ободовский П. Г. 77, 78, 249, 296, 298,
299, 308, 317, 329, 334, 336, 368, 371,
384, 385, 410, 411
- Оборский В. А. 223
- Одинская С. 305
- Оже П.-Н.-Ж. 326, 337
- Ожье Э. 72—74, 197, 293, 316, 331, 344,
351, 357, 411
- Озано Ж.-Ж. 315
- Озеров В. А. 59, 315, 417
- Ознобишин 317
- Олдридж А. 58, 164
- Ольдекоп Е. И. 38
- Ольховский Б. 367
- Ониск (Н. И. Ольховский) 84, 87, 287,
288, 327, 342, 344, 345, 357, 360, 361,
371, 400
- Оноре Ш. (Ш.-О. Ремп) 290
- Орлов В. П. 289, 309, 344, 363, 391
- Орлов (Копылов) И. В. 233, 235
- Орлов П. Н. 220
- Орлова П. И. 61, 188, 194, 210, 211, 233,
376
- Остолопов Н. Ф. 351
- Островский А. Н. 6, 7, 10, 14—16, 20—
24, 27, 29, 30, 32, 33, 36, 39—51, 55,
63, 64, 74, 83, 97, 106, 113—138, 143,
149—152, 155, 156, 158—161, 164, 168,
171, 174, 175, 179, 180, 182—194, 200,
205, 206, 211—213, 215, 216, 218, 221,
224, 230, 239, 242, 247, 248, 250, 253,
255, 258, 259, 262, 267, 269, 272—275,
277, 278, 280, 281, 283—285, 292, 298,
309, 334, 336, 358, 359, 377, 388, 396,
407
- Островский В. П. 352
- Офросимов М. А. 299, 347, 373
- Очкин А. Н. 326
- Павлов 243
- Павлов А. А. 356
- Павлов Н. Ф. 145, 278, 299, 353
- Павлова К. К. 305
- Пальм А. И. 261
- Панаев В. А. 26
- Панаев И. И. 17, 22, 57, 88, 104, 123,
143, 146, 147, 172, 174, 199—201, 203,
314
- Паньков П. Я. 220
- Парис Д.-Г.-А. 364
- Паушкин М. М. 275
- Пеньков В. С. 310, 325, 341, 360, 361,
393
- Пепен А. 366
- Перле А. 289
- Песковский Ю. 338
- Петров В. П.—см. Василько-Пет-
ров В. П.
- Пиа Ф. 67—69, 308
- Пиго-Лебрен Ш.-А.-Г. 295
- Пикар Л.-Б. 310, 321, 332, 335
- Пиксеркур Р.-Ш. Гильбер де 364
- Пилле К. 355
- Пино Л.-П. де 242
- Пиона М. 226
- Писарев А. И. 311, 320, 357, 381, 382,
402, 407
- Писарев Н. П. 408
- Писемский А. Ф. 6, 21, 39—42, 47—49,
81, 117, 138, 150, 155, 205, 221, 222,
299, 334
- Пиунова Н. И. 268
- Пиунова-Шмитгоф Е. Б. 224, 268, 284
- Питто-Дефорж Ф.-О. 293, 416
- Плавильщиков П. А. 295
- Плесси (Арну-Плесси) Ж.-С.-С. 210
- Плетнев П. А. 130
- Плетнева Е. 411
- Плётц И. 329

- Плувье Э. 348
 Победоносцев С. 293
 Погодин М. П. 39, 117, 119, 122, 172, 272
 Погоский А. Ф. 412
 Подгоренко Р. (Р. И. Подгорецкий?) 377
 Полевой К. А. 273
 Полевой Н. А. 6, 26, 57, 74, 76, 78, 81, 90, 152, 162, 163, 188, 195, 243, 251, 254, 275, 276, 305, 313, 320, 321, 332, 339, 340, 344, 352, 369, 370, 372, 386, 390, 392, 393, 401, 405
 Полиант 296
 Полтавцев К. Н. 7, 63, 137, 160, 161, 164, 165, 221, 231, 239, 254, 255
 Поль де Кок 312, 390
 Поляков Н. И. 343
 Пономарев Ф. 323, 397, 398
 Понсар Ф. 72, 73, 413
 Попов А. А. 19
 Попов А. И. 310
 Попов В. 309
 Попов В. П. 309, 390
 Потанчиков Ф. С. 160
 Потемкин С. 376
 Потехин А. А. 6, 143, 144, 148—156, 182, 205, 221, 278, 279, 362, 398, 415
 Потехин Н. А. 165, 182, 297, 316, 320
 Потье Ш. 363
 Похвиснев А. Н. 47, 243, 244, 298, 305, 356, 361, 407
 Премаре Ж. 316
 Протасов 1-й 269
 Протасов П. Г. 2-й 269
 Протасова (Соленик) 1-я 268, 269
 Протасова (Ленская) М. Г. 2-я 220, 239, 269
 Протасова 3-я 269, 270
 Прохоров Е. И. 275
 Прусаков 225
 Пряженковский П. 231
 Пушкин А. С. 49, 59, 60, 204, 230, 291, 308, 310, 320, 335, 337, 354, 385, 391, 395, 410, 412
 Пушкин Л. С. 233
 Пьерон Э. 337

 Рабинович О. 230
 Раде Ж.-Б. 311
 Радищев А. Н. 7
 Раймунд Ф. 318
 Раппопорт М. Я. 23
 Расин Ж. 308
 Рассказов А. А. 160, 177, 183, 243—245, 280, 283, 294
 Рассказова (Андреева) Д. А. 243, 244
 Рассохин С. Ф. 285
 Раупах Э. 204, 341
 Реаль Л. 359, 382

 Ревякин А. И. 277
 Редер Г. 296
 Реймерс А. 308, 365, 367
 Реймон Ш. 341
 Рейнеке К. 360
 Ренофанц И. 352
 Реньо (Ж.-Ш. Потрон) 404
 Решетников 326
 Рибейра Х. 90
 Риё Ж. де 333
 Римский-Корсаков Н. А. 79
 Ристори А. 264
 Рогаченский М. Л. 279
 Рогаченко Н. С. 380
 Родиславский В. И. 175, 279, 280, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 307, 312, 315, 322, 326, 333, 343, 346, 348, 356, 362, 367, 383, 387, 392, 396
 Роже де Бовуар Л. 380
 Роже де Бовуар Э. 391
 Розанова (Петрова) А. Ф. 232, 263
 Розен Е. Ф. 227, 228, 283, 338
 Розье Ж.-Б. 367, 372
 Ройе А. 318, 402
 Рончевский 327
 Рославский П. П. 346, 402
 Россиев П. А. 281
 Россини Дж. 364
 Ростовцев Я. А. 357
 Ростопчин Ф. В. 299
 Ростопчина Е. П. 108, 291, 316, 346, 362, 389, 405
 Ротчев А. Г. 341
 Рош Э.-Ж. 358
 Рошфор Э. 299, 328
 Руднев Ф. М. 85, 286, 288, 289, 291, 300, 304, 311, 312, 316, 324, 327, 328, 331, 332, 350, 351, 354—356, 364, 366, 369—371, 384, 392, 393, 404, 405, 409, 413, 417
 Рудницкий К. Л. 278
 Руна Ш. де ла 394
 Рунич 401
 Рунич С. 325
 Руссо 228
 Руссо Ж.-Ж. 373
 Руссо И. И. 291
 Рыбаков Н. Х. 221, 224, 226, 231, 232, 239, 249—251, 253, 255, 259, 261, 265
 Рыбакова П. Г. 231
 Рыкалова Н. В. 63, 79, 111, 161, 183, 188, 210
 Рыкановский 226, 230
 Рюмин Ф. Н. 401

 Сабуров А. И. 36, 42
 Сабурова А. Т. 160
 Савина М. Г. 262, 284
 Савинов В. И. 309
 Садовский П. М. 7, 14, 15, 23, 57, 63,

- 64, 75, 87, 104, 137, 140, 142, 155, 160, 171—177, 179, 180, 200, 206, 224, 244, 249, 259, 260, 266, 279
- Сазиков Н. 331
- Салов И. А. 362, 392
- Салтыков-Щедрин М. Е. 6, 10, 17, 18, 20, 21, 42, 106, 122, 138, 140—142, 144, 146, 272, 278, 380
- Сальвини Т. 177, 250
- Сальвов В. П. 167, 393
- Самарин И. В. 7, 35, 58, 63, 77, 158, 160, 161, 163, 165—167, 188, 204, 246, 279
- Самарин Ю. Ф. 10
- Самойлов В. В. 47, 58, 59, 96, 97, 111, 140, 180, 182, 193, 196, 201—205, 234, 246, 251, 252, 317
- Самойлов Н. В. 234
- Самойлова В. В. 47, 59, 60, 79, 97, 100, 111, 193, 194, 208—210, 212, 213, 281
- Самойлова М. В. 299
- Самойлова Н. В. 79, 193, 194, 214, 215, 246, 264, 282, 320
- Самсон Ж.-И. 395
- Самсонов Л. Н. 253, 284
- Санд Ж. 53, 353, 387
- Сандо Ж. 73, 316, 331
- Сандунов Н. Н. 382
- Сарачинский С. 386
- Сарду В. 72
- Сарсе Ф. 382
- Севрен Ш.-О. 379, 412
- Сежур В. 288, 320
- Сей А. (А.-Ф. Шез де Каань) 362
- Селиванов Н. А. 282
- Семенов П. Н. 405
- Семенова Е. С. 52, 231
- Сен-Жорж Ж.-А. 301, 318, 348, 356
- Сен-Лоран (Ш. Номбре) 288, 411
- Сент-Аман Ж. 296
- Сент-Ив (Э. Деадде) 293, 302
- Сервантес де Сааведра М. 317
- Сервьер Ж. 295
- Серов А. Н. 176, 254, 279
- Серре Э. 414
- Серчевский Е. Н. 389
- Синьоль А. 303
- Сироден П. 287, 298, 338, 340, 341, 385, 394, 397, 402, 404
- Скабичевский А. М. 40, 274, 278
- Скафтымов А. П. 272
- Скобелев И. Н. 341, 394
- Скотт В. 90, 332, 342, 346
- Скриб Э. 51, 53, 69, 71, 72, 186, 286, 289, 297, 300, 301, 303, 304, 307, 309—311, 313, 314, 320, 322, 323, 326, 327, 331, 332, 337, 340, 341, 344, 347, 349, 351, 353, 357, 361, 362, 364, 365, 371, 375, 376, 384, 387, 390, 400, 401, 406, 408, 409, 411, 413—415, 417
- Славин А. П. 81, 292, 295, 305, 310, 313, 344, 358, 386, 410, 413
- Смирдин А. Ф. 286, 327
- Смирницкий В. Н. 347
- Смирнов В. А. 220, 221
- Смирнов Д. А. 262
- Смирнов К. П. 228
- Смирнов П. А. 380, 389
- Смирнов С. А. 338
- Смольников Ф. К. 224
- Снеткова Ф. А. 97, 194, 212—214
- Соболев Ю. В. 15, 272, 278
- Соваж Т.-М.-Ф. 349, 353, 375, 416
- Соваж Э. 355
- Соколов А. И. 232, 233, 235, 237
- Соколов Г. И. 233
- Соколов М. П. 232
- Соколов Н. С. 333, 378, 405
- Соколов П. А. 240—242
- Соколовский М. М. 350
- Соленик К. Т. 228, 230, 231, 234, 235, 256, 268
- Соллогуб В. А. 81, 84, 87, 124, 143—149, 203, 238, 278, 292, 296, 307, 309, 348, 350, 352, 356, 394, 403, 413
- Соловьев К. Б. 221
- Соловьев Н. Я. 47
- Соловьев С. П. 87, 177, 184, 280, 292, 298, 300—304, 309, 313, 323, 324, 330, 331, 333, 338, 341, 342, 346—349, 354, 355, 359, 363, 364, 366, 371, 373, 377, 380, 383, 384, 387, 390, 393, 395, 403, 407, 412, 414, 415, 417
- Сомин М. А. 315, 356
- Сосницкая Е. Я. 193, 194, 216
- Сосницкий И. И. 7, 15, 47, 63, 64, 76, 193, 207
- Спешнев Н. А. 242
- Стадовский 365
- Станкевич А. В. 231
- Станкевич Н. В. 279
- Стасюлевич М. М. 274
- Стахович А. А. 173, 240, 261, 266, 279, 283, 284
- Стахович М. А. 356, 363, 389
- Стендаль 19
- Степанов П. Г. 160
- Степанова (Новикова) Н. И. 267
- Стефан (С. Арну) 415
- Стойкович Г. А. 406
- Стрелкова А. И. 263, 264
- Стрельская В. В. 215
- Стрепетова П. А. 225, 264, 282, 284
- Стрешнев А. 325
- Ступин А. В. 258
- Сувестр Э. 299, 306, 376
- Суворов А. В. 321
- Судовщikov Н. Р. 366
- Сулье Ф. 395
- Сухово-Кобылин А. В. 6, 42, 49, 50,

- 138—141, 171, 174, 182, 242, 260, 278, 387
- Сухонин П. П. 315, 372, 385
 Сухоруков Л. 242, 243
 Сушков Н. В. 39, 309, 312, 339, 353, 383, 399
 Сю Э. 382, 397
- Таланова (Стрелкова) Х. И. 192, 263, 264
 Тальцева (Зубова) А. А. 202, 286, 293, 324, 332, 346, 365, 369, 385, 400
 Танеев П. И. 280
 Тарновский К. А. 85, 89, 286, 289, 294, 300, 302, 304, 306, 312, 324, 327, 328, 330, 333—335, 341, 342, 350, 351, 353—357, 366, 367, 369—371, 373, 376, 379, 382, 384, 392, 396, 408, 418
 Таскин А. Н. 376
 Татаринцов П. 370
 Таткеры У. 19
 Теолон М. 290, 294, 302, 303, 343, 358, 381, 397, 415
 Тепляков В. Г. 230
 Тепфер К. 294
 Терехов М. 304
 Террье Т. 349
 Тик Л. 363
 Тимм В. Ф. 29
 Толлерг А. 328
 Толстой А. К. 407
 Толстой Л. Н. 19, 113, 156
 Толстой Н. 359, 399
 Толченев А. П. 234—236, 283, 306, 335, 337, 347, 349, 352, 356, 360, 362, 389, 401, 408, 418
 Толченев Я. П. 228
 Том Ф. 354
 Томон Г. де 229
 Трусов В. М. 224, 225, 248, 258
 Трусова-Васильева А. В. 225
 Туманский В. И. 230
 Турбин С. И. 251, 336, 409
 Тургенев И. С. 6, 10, 13, 17, 21—23, 36, 39, 44, 45, 47, 48, 50, 56, 78, 97—113, 117, 118, 131, 138, 152, 158, 170, 171, 174, 181, 182, 193, 198, 199, 202, 217, 274—277, 279, 293, 306, 328, 379, 409
 Турчанинов 225
 Тьерри А. 374
 Тютчева А. Ф. 275
- Уваров С. С. 9, 278
 Улыбышев А. Д. 224
 Урусов А. И. 189, 280
 Урусов Е. П. 331, 341, 352
 Усачев Ф. П. 160
 Успенский В. В. 276
 Устрялов Ф. Н. 408
 Утин Я. 371
- Ушаков В. А. 389
 Ушаков К. 291
 Ушаков С. П. 297, 310, 323, 328, 341, 356, 396
- Фабиянская Е. А. 239, 262, 269
 Фавар Ш.-С. 325, 393
 Феваль П. 312
 Федецкий К. 226
 Федоров Б. М. 415
 Федоров М. П. 385
 Федоров П. С. 34, 36, 84, 287—291, 293, 297, 298, 300, 303, 305, 307, 308, 313, 316, 320, 321, 324, 330, 334—338, 341, 345, 348, 355, 361, 363, 365, 374, 376, 377, 380, 381, 390, 393, 395—397, 400, 404—406, 410
 Федотов П. А. 18, 19, 272
 Федотова Г. Н. 35
 Фейе О. 69, 108, 209, 288, 309, 331, 334, 388, 400
 Фейербах Л. 16
 Феоктистов Е. М. 111
 Фет А. А. 56
 Фийон Э. 344
 Филимонов Н. И. 319, 350, 380, 403
 Филиппов В. А. 15, 16, 272
 Филиппов Т. И. 22
 Филиппова Е. В. 284
 Флер Ж. 382
 Флобер Г. 19
 Флуки Э. О. 228
 Фогель В. 410
 Фонвизин Д. И. 61, 62, 115, 179, 221, 296, 360
 Фонтан Л.-М. 289, 333
 Фонтен Э. 340, 366
 Фортунатов П. В. 230
 Франке Г. 371
 Франсис (М.-Ф.-Д. Аллард или Ф. Корню) 406
 Фраскати (М. Мийо) 350
 Фредерик-Леметр (А.-Л.-П. Леметр) 161, 180, 195
 Фредро А. 310, 363
 Фролов П. А. 335
 Фурман П. Р. 315
 Фурнье Н. 294, 304, 322, 345, 351, 371, 377, 415
 Фуссье Э. 73, 293, 344
 Фюльжанс (Ф.-Ж.-Д. Бюри) 321, 409
- Хмельницкий Н. И. 80, 108, 287, 290, 301, 306, 335, 361—364, 386, 388, 398, 401, 411, 416
 Ховен П. 385
 Хомяков А. С. 78, 321
 Храмцовский Н. 251, 283
 Худеков Н. Н. 309

- Цветков М. П. 297, 366, 400
 Цельнер А. Л. 228
- Чаев Н. А. 264
 Черкасов Н. И. 160
 Черневский С. А. 124, 179, 277, 280, 285, 286
 Чернышев А. Ф. 19
 Чернышев И. Е. 6, 14, 193, 200, 249, 324, 334, 339, 358, 368, 369, 387, 400
 Чернышев Н. П. 262, 322
 Чернышевский Н. Г. 8, 16, 21, 22, 55, 109, 117, 120, 122, 143, 145—147, 151, 153, 273, 274, 277, 278
 Чертков В. А. 329, 364, 392, 412
 Чесмин Д. 369
 Чехов А. П. 113
 Чистяков П. 231
 Читау А. М. 15, 61, 137, 193, 194, 212, 213
 Чуйко В. И. 106
- Шабо де Буэн Ж. 316, 340, 341, 345, 389
 Шапе Р.-А. 301
 Шаповалов Н. И. 353
 Шаповалов Н. Н. 279
 Шаховской А. А. 53, 60, 77, 78, 164, 184, 231, 289, 292, 294, 297, 299, 301, 311—313, 326, 327, 338, 344, 346, 358, 376, 379, 384, 385, 388, 393, 395, 401, 402, 404, 406—408, 410, 417
 Шаховской А. И. 230
 Шаховской Н. Г. 263, 268
 Шевченко Т. Г. 13, 151, 224, 261, 268, 278, 284
 Шекспир В. 39, 51, 53—58, 92, 213, 221, 228, 249, 255, 274, 275, 292, 297, 299, 305, 314, 327, 335, 339, 340, 347, 367, 384, 401, 407, 415
 Шелехова (Новикова) В. И. 267
 Шеллер А. И. 352, 359, 364, 372.
 Шемаев И. А. 302
 Шенк П. М. 348
 Шенк Э. 66, 251, 298
 Шепелев Д. А. 293, 349, 369, 406
 Шеридан Р.-Б. 221, 416
 Шиггин И. М. 335
 Шиллер Ф. 51—53, 57, 157, 221, 249, 264, 274, 317, 338, 347, 366, 382, 390
 Шильдкнехт 325
 Ширков В. 323
 Ширяев А. 220
 Шишков А. А. 52, 347
 Шмельков Л. М. 19
 Шмидт Ю. 110
 Шмитгоф К. 267, 268
 Шмитгоф Л. К. 224, 267, 268
- Шмитгоф М. К. 267, 268
 Шмитгоф Э. К. 224, 267
 Шнейдер В. 417
 Шнейдер Л. 398
 Шокар А. 397
 Шолер А. 383, 401
 Шольц Ф. Е. 355, 407
 Шостак В. 400
 Шпанов 304
 Шпилевская Н. 293
 Шпилевский П. М. 23, 211, 217
 Шпиндлер К. 291, 347
 Штейн А. Л. 277
 Штейн И. Ф. 230
 Шуберт А. И. 35, 190, 191, 233—235, 237, 246, 281, 283
 Шуберт М. А. 233
 Шумский (Орлеанов) П. 231
 Шумский С. В. 7, 14, 64, 100, 110, 111, 137, 140, 158, 160, 177, 180—133, 186, 201, 202, 232, 234, 235, 237, 246, 252, 280
- Щедровский И. С. 19
 Щепкин М. С. 7, 13—16, 23, 35, 41, 44, 53, 59, 60, 62—65, 87, 96, 97, 99, 100, 105, 106, 110, 111, 142, 160—162, 165, 167, 169—174, 180, 181, 206, 221, 222, 224—226, 230—234, 237—239, 241, 243—247, 258, 262, 268, 272, 274, 276, 279, 283, 286
 Щербина Н. Ф. 230
- Эдельсон Е. Н. 22, 152
 Эленшлегер А. 305
 Эльсгольд Ф. 287
 Эльц А. 361
 Энгельс Ф. 9, 275
 Эристави Г. 238
 Эрлангер М. М. 357
 Эрнест (Ж.-Э. Клонар) 295
 Эттингер А. 392
 Этьен (Э. Кретю) 294
 Эфрос Н. Е. 279
- Юрьева (Сандунова) И. С. 376
 Юшар М. 379
- Яблочкин А. А. 193, 237, 352
 Языков Д. И. 301
 Яковлев 337, 404
 Яковлев (А. Я. Ашеберг) А. 290
 Яковлев М. Ф. 254, 266
 Яковлевский Н. Я. 87, 302, 310, 319, 333, 335, 343, 377, 413
 Ярон С. Г. 261, 265, 284
 Яцевич М. П. 299

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая	
Репертуар	44
Глава вторая	
Сценическое искусство	157
Глава третья	
Провинциальный театр	220
Примечания	272
Репертуарная сводка	285
Указатель имен	419



ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 4



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Э. Э. РИНЧИНО
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Р. П. БАЧЕК
КОРРЕКТОРЫ З. Д. ГИНЗБУРГ И Б. М. СЕВЕРИНА

Сдано в набор 21.03.78. Подписано к печати 27.09.78. А13516.
Формат издания 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. печ. л. 27,0. Уч.-изд. л. 33,836. Изд. № 4707. Тираж 15 000 экз. Зак. № 2538. Цена 2 р. 70 к. 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.