

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, Т. М. РОДИНА,
О. М. ФЕЛЬДМАН,
Е. Г. ХОЛОДОВ (главный редактор),
Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1980

**ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**



ТОМ 5

1862—1881

**МОСКВА «ИСКУССТВО»
1980**

Авторы тома

Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

«Введение», «Репертуар», § 3, 5, 12;

Е. Г. ХОЛОДОВ

«Репертуар», § 1, 2, 4, 6—11;

Н. Г. ЗОГРАФ

«Сценическое искусство»;

Т. Н. ПАВЛОВА и Г. А. ХАЙЧЕНКО

«Частные и клубные театры столиц»;

О. М. ФЕЛЬДМАН

«Провинциальный театр»

Репертуарная сводка составлена

Т. М. ЕЛЬНИЦКОЙ

История русского драматического театра. В 7-ми
И 90 т. Т. 5, 1862—1881 /М-во культуры СССР. ВНИИ
искусствознания; Редкол.... Е. Г. Холодов (гл.
ред.) и др.—М.: Искусство, 1980.—551 с.

В пятом томе «Истории русского драматического театра» (1862—1881) рассматриваются процессы, которые происходили в театральном искусстве в пореформенный период вплоть до отмены монополии императорских театров. Эти годы отмечены появлением целой плеяды актеров, составивших славу русского искусства, — Федотовой, Ермоловой, Стрепетовой, Савиной, Ленского, Варламова, Давыдова, Писарева, Андреева-Бурлака и других.

И $\frac{80105-095}{025(01)-80}$ подп. 4907000000

ББК 85.443(2)1
792С



ВВЕДЕНИЕ

1

60—70-е годы XIX века для русского театра — период такого расцвета, который в этом столетии более не повторится. Национальная школа драматургии, создаваемая А. Н. Островским, и блестящая плеяда русских актеров занимают в художественной культуре своего времени место не меньшее, чем романы П. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, живопись передвижников, музыка «Могучей кучки».

История России этих лет полна той драматической борьбы, которая есть почва и воздух театра. В этой драме своя завязка — крестьянская реформа 1861 года, и своя кульминация — революционная ситуация на рубеже 70—80-х годов, и своя развязка — царевубийство 1 марта 1881 года. Настоящая война классов, социальных и общественных групп, столкновение целых пластов русской жизни, борьба идей — все это насыщало атмосферу токами протеста, яростных конфликтов и давало русскому театру мощный заряд энергии.

60-е годы открывают эпоху необратимых перемен в русской жизни. «Целый мир разлагается и перестраивается»¹, — пишет А. И. Герцен. Идет наступление капитализма по разным фронтам. То, чего прежде боялись, во что не хотели верить, что думали обойти или предупредить, свершилось. Пусть свершилось в половинчатом, компромиссном, своем, русском, варианте, но факт бесспорен: не перестав быть помещицей, Россия становилась буржуазной. Русский капитализм всегда будет опутан и скован остатками крепостничества. Новое вырастет не на расчищенном месте, а прямо из старого, на нем, рядом с ним, и они будут то мешать друг другу, то давать особые, причудливые сочетания.

Капитализм под контролем самодержавно-бюрократического государства — такой порядок вещей выгоден для правительства; политическая ориентация его остается прежней — дворянской. Хотя дворянам отказывают в пересмотре «Положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости», утвержденных Александром II вместе с «Манифестом» 19 февраля 1861 года, о престиже и привилегиях дворянства заботятся, как и раньше. Эконо-

мически оно еще не подорвано настолько, чтобы можно было говорить о крахе, хотя все больше становится и беспоместных дворян, и таких, что, жертвуя своей сословной гордостью и пред-рассудками, приспосабливаются к новому времени. Но и начав разрушаться как класс, дворянство все же сохраняет первый го-лос в государстве.

Положение крестьянства, освобожденного без земли, обману-того реформой, остается тягостным и унижительным. Бунты, ко-торыми крестьяне ответили на реформу, были встречены безжа-лостными расправами властей. И крестьянская революционность, несмотря на отдельные грозные вспышки, остывает в 60—70-е годы. Но не только репрессии тому причиной, после долгих веков рабства русское крестьянство само выпрямиться и постоять за себя не сумеет — ему будут нужны сильные руководители и союзники.

Главное все же в ином: та крестьянская энергия, которая в крепостной России грозила взрывом, в буржуазной стране находит для себя и другие, кроме революции, клапаны. Крестьянин в по-реформенное время может идти в город; может превращаться в буржуа, в кулака. Двойственность крестьянской природы начи-нает развиваться уже сейчас, когда из общего тягостного по-ложения класса крестьянину предоставляется выход индивидуаль-ный. Искусство отметит это с точностью документа. По страницам книг, по театральной сцене пройдут не только извечные типы деревенских страдальцев и патриархальных праведников, но и новоявленные типы буржуа, поднявшихся из низов. Русская буржуазия пополняется со всех сторон. Сюда приходят и вчераш-ние дворяне и вчерашние мужики, внезапно ставшие воротилами и «миллионщиками».

Предпринимательская энергия, до сих пор искусственно сдер-живаемая, разливается по стране. Промышленность и торговля, финансы и транспорт развиваются лихорадочно, торопливо. Вспы-хивает настоящая эпидемия проектов; повсюду начинаются всевозможные «дела», а затем с поразительной скоростью то рас-сыпаются в прах, то разрастаются до миллионных. При этом бур-жуазия пока заметнее в каждой отдельной области хозяйства, чем как класс в целом; экономически намного больше, чем полити-чески. Ни в государственной, ни в общественной жизни у нее нет тех свойств, которыми обычно отличается восходящий класс. У русской буржуазии не было периода своей революционности; реформы не требовали от нее особой борьбы, так как проводились «сверху». Лозунг «свободы, равенства и братства» она читала не до конца, не идя дальше свободы, понимаемой как свобода част-ной инициативы. Все это не могло не сказаться и на общем ха-рактере реформ.

«Эпоха великих реформ» растянулась надолго. В 60-е годы проводятся земская, университетская, школьная, судебная, фи-нансовая и цензурная реформы, в 70-е — городская и военная.

Буржуазная и в известной мере демократическая направленность этих реформ несомненна, но бесспорна и их ограниченность. Реформы появляются на свет суженными, допускающими возможность компромиссов и отступлений. Преобразования, связанные с демократизацией органов власти, с законностью, с идеологией, проводятся более осторожно, половинчато, ограничиваются более жестко.

Другой класс, растущий вместе с капитализмом и изначально революционный, только складывается в России. Русский пролетариат быстро формируется и рано начинает тяготеть к организованности, оформляясь в кружки и первые большие союзы; быстро возрастают число и масштаб стачек. Но все это только начало, пусть бурное; обещание, пусть реальное. Для «движения самих масс»² время еще не пришло.

Статистика населения этих лет дает картину сложную и динамичную. Главное в ней — подвижность, сменившая былую оседлость, уход крестьян в города, рост городского населения, развитие в нем новых групп — уже не по сословным признакам, а по роду занятий. Благодаря приехавшим жителям население Москвы с начала 60-х к началу 80-х годов увеличивается почти вдвое, в Петербурге — более чем на треть. В театральные залы вливается масса людей, впервые приобщающихся к культуре. По словам Островского, «в народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями». Публики становится намного больше, и спрос на театральные представления резко возрастает. «...В настоящее время в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью», — отмечает Островский и объясняет это: «Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа...»³.

Время обостряет проблему демократизации театра. Но решение ее будет не простым и не скорым. Людям русского театра предстоит заниматься этим еще не одно десятилетие, постоянно наталкиваясь на препятствия, лежащие и в самом театре и вне его.

Театру приходится теперь ориентироваться на требования не одного, а нескольких хозяев. Л. Толстой дал в «Анне Карениной» — глазами Вронского — описание театрального зала. «Те же, как всегда, были по ложам какие-то дамы с какими-то офицерами в задах лож; те же, бог знает кто, разноцветные женщины, и мундиры, и сюртуки; та же грязная толпа в райке, и во всей этой толпе, в ложах и в первых рядах были человек сорок настоящих мужчин и женщин».

Это описание — документ нравов и настроений той «настоящей» части публики, которая и в 70-е годы полна ощущения своей

привилегированности и высокомерно иронического отношения к прочим — ко «всей этой толпе». Аристократы и чиновная бюрократия высших рангов сохраняют права и привычки первых судей театра, меценатов, законодателей театральной моды. Но в театре есть и другие законодатели, выделившиеся из «толпы». Они заявляют о себе, своих общественных пристрастиях и художественных вкусах громко и энергично. Это — русский буржуа и русский демократ-разночинец.

Промышленники и финансисты разного масштаба, купцы, торговцы, мещане заполняют теперь и партер. П. П. Гнедич вспоминает об «апраксинской и гостинодворской публике»: «...высокие сапоги бутылками и сибирки черного сукна появлялись в партере как неизбежный элемент...»⁴. Буржуа занимают все более высокие ступени театральной зрительской иерархии. В «Талантах и поклонниках» Островского рядом с высокопоставленными меценатами — князем Дулебовым, видным чиновником Бакиным, богатым помещиком Великатовым — стоит еще один «покровитель» искусства, молодой купчик Вася. На вопрос Трагика: «За что ты меня любишь?» — следует Васин ответ: «За то, что у нас в доме безобразия, а ты талант». Вася еще робок, он только потребитель искусства, он не умеет заказывать и покупать его, а смотрит на него снизу вверх. Но, осознав себя хозяином жизни, буржуа быстро научится требовать. И будет получать требуемое, потому что театру приходится считаться с капиталом своих новых хозяев, так же как с родовитостью и высокими связями прежних.

Островский пишет о богатой московской буржуазии: «Нет ничего бесплоднее для поступательного движения искусства, как эта по-европейски одетая публика, не понимающая ни достоинств исполнения, ни достоинств пьесы и не знающая, как отнестись к тому и другому. В этой публике нет собственного понимания, нет восприимчивости, нет движения, нет общности между ней и пьесой. Пьеса идет как перед пустой залой»⁵.

Исследователь «психики театральной толпы»⁶ тех лет отмечает, что разделение публики шло не от симпатии к разным артистам, вокруг которых складывались группы сторонников и противников, а от причин идейных и социальных. Разночинец приносил с собой в театр отзвуки кипевшей повсюду общественной борьбы — он продолжал ее в партере и в райке, зажигал своими настроениями сцену, определял успех спектакля, а нередко и «физиономию» какого-либо течения, сезона, театра. Так перемены, новшества, противоречия 60—70-х годов проходят через зрительный зал; так — рано и решительно — определяется антибуржуазность в публике и театре.

Россия стала единственной в своем роде страной, где капитализм, не успев утвердиться, начал подрываться и расшатываться с разных сторон. Одни не принимали капитализм с демократических позиций; другие — потому, что боялись потрясений и революций, которые с капитализмом были сопряжены; третьи —

потому, что он нес с собой зловещий принцип «все дозволено» и лишал человека идеалов, «бога в душе». Их мучило зрелище раздробленного западного общества с его «мещанской», по определению Герцена, цивилизацией и утратой народных основ. Антибуржуазность самого различного толка пронизывала русское общество. Нежелание считаться с такой реальностью, как капитализм, выражалось категорично и повсеместно. К тому же в русский капитализм и не очень верили. Он запоздал и был неизмеримо слабее, чем зрелый, развитый, уже отмеченный кризисом капитализм западных стран.

Мысль о русской неповторимости стала главной идеей времени. Особенность России виделась в ее народности; в понятие народа включалось прежде всего крестьянство. И официальные идеологи, и те, кого Д. И. Писарев назвал «консерваторами в мире идей»⁷, и люди, настроенные оппозиционно, придерживались мысли о патриархальном, неизменном в своей сути русском крестьянстве. Но общие исходные моменты не рождали единодушия — шли настоящие битвы общественных сил, каждая из которых имела свое представление о народности.

Если сделать горизонтальный срез русского общества, то можно проследить, как трансформировалась идея народности в ее движении от правого к левому флангу. В правительственном лагере народностью считают покорность от века установленным порядкам. Идею единства нации и классового мира здесь выдвигают как заслон против революционной «заразы», возникшей на Западе, потому что народ оторвался там от «верхов» и встал против них. Этот лагерь даст таких ревнителей «русского духа», как К. П. Победоносцев, начинающий свое восхождение в конце периода, или К. Н. Леонтьев, видящий «богоизбранность» России в ее верности самодержавию и религии. Люди этой ориентации защищают, как правило, данность, выступают за незыблемость российского устройства; другие же хотят перемен. Так, почвенники, названные Писаревым «любителями патриотических иллюзий», ищут единства нации через соединение народа с культурой. Теории их утопичны, но могут нести в себе сильный критический заряд. Так было с А. Григорьевым, этим, по слову того же Писарева, «чистым и честным фанатиком отжившего романтического мирозерцания»⁸, особенно в конце его жизни.

Достоевский, в 60-е годы издававший журналы почвеннической ориентации, пишет: «Наша нищая неурядная земля, кроме высшего слоя своего, вся сплошь как один человек. Все восемьдесят миллионов ее населения представляют собою такое духовное единение, какого, конечно, в Европе нет нигде и не может быть...»⁹. На этом утопическом основании строится утопический же идеал: возврат России к ее «народному русскому строю», к «народной правде» без различия сословий, без борьбы, через всеобщее примирение. Но оговорка Достоевского («кроме высшего слоя своего») кладет между ним и «верхами» твердую, непрехо-

димую черту, какие бы сложные отношения порой ни связывали их, какие бы крайности и противоречия ни порожидала мятущаяся мысль писателя.

Л. Толстой, переживший на рубеже 70—80-х годов в поисках смысла жизни жестокий духовный кризис, приходит к той же ориентации на народ: «...со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусства — все это предстало мне как баловство. Я понял, что искать смысла в этом нельзя. Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом»¹⁰.

То, что среди многих социальных слоев и групп именно крестьянство было в центре внимания, объясняется не только спецификой русской жизни, как она исторически сложилась с древних времен. В пореформенный период, по словам В. И. Ленина, по-прежнему «все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»¹¹. «Вопросов» было множество (борьба за равенство сословий, свободу личности, эмансипацию женщин и т. д.), но главным оставался постоянно больной в России крестьянский вопрос. Он диктовал направленность интересов, был в подтексте общественных движений, исканий и настроений интеллигенции; то или иное решение его приводило к ее внутреннему размежеванию.

Ленин отмечал «две исторические тенденции»¹² в оценке крестьянской реформы: либеральную тенденцию принятия полумер и другую, идущую от Н. Г. Чернышевского, тенденцию бескомпромиссной борьбы. Неутихающее крестьянское волнение рубежа 50—60-х годов пугает либералов и заставляет многих из них резко свернуть вправо. Впредь это станет закономерностью: каждая вспышка народных движений будет вырывать либералов из стана оппозиции и переносить их в стан властей. Так было с М. Н. Катковым во время первого демократического подъема; так будет с А. С. Сувориным во время второго. Но в целом крестьянская реформа не дала того политического эффекта, на который рассчитывали власти. Успокоения в стране не произошло. С 60-х годов в России начинается новый, хотя и подготовленный раньше, период освободительного движения. При этом создается сложное соотношение революционной и правящей сил: активность первой вызывает карательные меры второй, что в свою очередь усиливает накал протеста в стране. В 1861—1864 годах действовало тайное общество «Земля и воля»; весной 1863 года «землевольцы» ждали крестьянскую революцию; одна за другой появлялись революционные прокламации.

Уже с 1862 года правительство переходит в наступление. Арестован, приговорен к каторге и ссылке, подвергнут гражданской казни Чернышевский; приостановлены на восемь месяцев рево-

люционно-демократические журналы «Современник» и «Русское слово», создана комиссия по политическим преступлениям; подавлено польское восстание. Жестокий шквал репрессий вызывает, по словам Герцена, «отлив людей» и временный спад движения¹³. Но исчерпать революционную энергию нельзя: вместо арестованных людей, разгромленных организаций, закрытых изданий появляются другие.

В 1866 году, после выстрела Д. В. Каракозова в царя и вызванного этим нового приступа реакции, «Современник» и «Русское слово» будут закрыты вовсе. Но уже через два года их заменят «Отечественные записки», руководимые Н. А. Некрасовым и М. Е. Салтыковым-Щедриним. Революционное брожение, пусть с переменной силой, будет возникать в деревнях и на фабриках, в подпольных кружках, прорываясь в эмигрантской и отечественной печати. Все это подогревается извне, революционным движением Европы. 60—70-е годы — это время I Интернационала, «Капитала» Маркса и Парижской коммуны. Это также начало приобщения России к марксизму, хотя о русском марксизме как о течении говорить еще рано. Но на русский язык переводятся «Манифест Коммунистической партии» и «Капитал»; среди эмигрантов создается русская секция I Интернационала. Русские участвуют в освободительных движениях всей Европы — словом и делом, в печати и на баррикадах. Достоевский говорил о «всемирном... всечеловечески-братском единении», к которому «сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено», — «ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?»¹⁴ «Всечеловечность» эта сейчас проявляется в действии богато и полно.

В самой России, в новой исторической ситуации, приходится пересматривать проблему революционного действия, его сроков, методов и участников. Все более властно определяет общественную атмосферу в стране особый социальный слой, на Западе не столь развитый и самостоятельный, — разночинцы. «Падение крепостного права вызвало появление разночинца как главного, массового деятеля... освободительного движения вообще»¹⁵, — пишет Ленин.

Пока еще разночинцы не поддерживали достаточно мощным напором снизу. Затишье народных движений подсказывает им идею одиноких героев и тружеников, двигателей истории, и взгляд на народ как ведомый; неразвитость русского капитализма заставляет обманываться насчет его действительной природы. Сначала многие надеются создать в России его особый, исправленный вариант. Затем, когда вера в демократические возможности капитализма рассеивается, надеются победить, перечеркнуть его. Первое связано с просветительством 60-х годов, второе — с народничеством 70-х.

После смерти Н. А. Добролюбова и ссылки Н. Г. Чернышевского самым ярким представителем революционной демократии в России 60-х годов становится Д. И. Писарев. Он представляет собой то поколение, которое неразборчивые современники целиком записывали в разряд нигилистов и удел которого были расчистка места, постепенное распатывание старого, подготовка к будущему созиданию.

Нигилизм, это стихийное разночинское отрицание «основ», сложился еще в 50-е годы и программно заявил о себе в тургеневском Базарове. С тех пор повелось считать нигилистом всякого отрицателя и ниспровергателя. Идя от прямого смысла слова (*ni-hil* — латинское «ничто»), в нигилизме часто видят голое и бесплодное отрицание. Самый термин не имеет четких границ и твердого содержания; применяют его произвольно. «Идет это название к делу или нет, это все равно, — отмечает Герцен. — К нему привыкли, оно принято друзьями и врагами, оно попало в полицейский признак, оно стало доносом, обидой у одних, похвалой у других»¹⁶.

В нигилисты зачисляют и безбожников, и трезвых материалистов базаровского типа, и первых русских «эмансипе», а власти — еще и революционеров. Против нигилистов, подлинных и мнимых, направлены потоки охранительной публицистики и «антинигилистической» литературы. Нигилисты ворвутся и на сцены театров, обычно в качестве комических персонажей, потому что более глубокого взгляда не допустит театральная цензура — власти справедливо усматривают в нигилизме общественную опасность для себя.

Писарев сформулировал в начале 60-х годов идею нигилизма: «...что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае, бей направо и налево, от этого вреда не будет и не может быть»¹⁷. Нигилизм дал ему энергию отрицания — и разрушительная сила писаревских идей и статей в «Русском слове» была велика. Он умел заражать современников своей ненавистью к рутине, к машиновщине, ко всем видам предрассудков — религиозных, социальных, нравственных, эстетических. Но всем этим разрушительным пафосом управляла мысль о «голодных и раздетых людях». Позитивная программа Писарева, выраставшая из просветительства, была четкой и рациональной. Эта программа как нельзя более точно соответствовала той оценке «просветительного» характера наследства 60-х годов, которую дал Ленин. Здесь была и «горячая вражда к крепостному праву и *всем* его порождениям в экономической, социальной и юридической области», и «горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европейзации России», и «искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание действовать этому»¹⁸.

«Реализм, сознательность, анализ, критика и умственный прогресс — это... равносильные понятия»¹⁹; в своей вере в науку, разум, прогресс Писарев в 60-е годы не одинок. Русское просветительство стоит на прочной естественно-научной основе, что дает ему почву для трезвого и действенного, критического и позитивного мирозерцания. Русские имена вписаны в историю математики, физики, химии этого времени; в русской физиологии закладываются основы для материалистического объяснения психики человека. Отсюда и убеждение просветителя Писарева, что умом и знанием можно решить все.

Боясь иллюзий, Писарев предпочитает трезвость, точность, верность факту — вплоть до узости, до утилитарности. Но при всех крайностях Писарева во многом действительно отличал «реализм». Он видел в России то, что было на самом деле: новобуржуазную страну с темным, забитым, неспособным к самостоятельному действию народом. Крестьянство Писарев не идеализировал, спасения в его среде не искал; отказывался признавать «лучом света» Катерину в «Грозе», так как не видел в ней ни жизненной активности, ни «сильного и развитого ума». Народ же, по Писареву, более всего нуждается «в движении мысли», без чего не может быть и речи ни о подлинном освобождении, ни о светлых личностях. Задачи просвещения Писарев доверял только «новым людям», которых он назвал «мыслящим пролетариатом» — лучшее название для русского разночинца этой поры.

Смерть Писарева в 1868 году как бы подведет черту прежнему и откроет дорогу новому. На рубеже 60—70-х годов появляются первые манифесты будущих вождей народничества: П. Л. Лаврова, М. А. Бакунина, П. Н. Ткачева, Н. К. Михайловского. «Реализм» сменяется романтическим взглядом на русскую жизнь.

Народнические учения в России не новы. Они зародились в дореформенном времени у Чернышевского и Герцена. Но в 70-е годы народничество переходит от теории к практике, становится главным революционным учением и движением времени. Основные идеи его таковы: «*признание капитализма в России упадком, регрессом*»; «*признание самобытности русского экономического строя вообще и крестьянина с его общинной артелью... в частности*»²⁰.

Народники стояли на зыбкой, неверной почве. Их идеалы питались прошлым: русская община не имела будущего, впереди были ее распад и расслоение крестьянства. Отчаянная попытка вернуть Россию на ее «исконный» путь была утопией, тем большей, что в 70-е годы русский капитализм был много сильнее, чем прежде, когда Герцен и Чернышевский создавали свои теории. И тем не менее народничество закономерно для страны и времени, породивших его: для огромной крестьянской страны; для времени, еще не представившего на историческую арену все свои революционные силы; для национальных традиций революционной нетерпеливости и революционного романтизма.

Психологические корни народничества глубоко проросли в русской почве. Духом коллективизма, общинности, артельности пронизана русская жизнь этих лет в разных ее сферах. Писарев конструирует модель будущего разумного общества как федерацию фабричных и сельских артелей. Народники представляют себе социализм как огромную, во всю страну, крестьянскую общину. Идею рабочих товариществ выдвигает в своем исследовании «Положение рабочего класса в России» В. В. Бervi-Флеровский. В музыке действует «Могучая кучка»; в живописи артель, затем — Товарищество передвижных выставок; в провинции создаются товарищества актеров. После выхода в свет романа Чернышевского «Что делать?» начинают возникать небольшие трудовые объединения по примеру Веры Павловны. Артели, объединения нередки просто в быту. Участники их связаны крепкой, пусть маленькой организацией с общностью взглядов и взаимопомощью участников. Это поддерживает идею русских утопистов о том, что социализм в природе русской природы, стоит лишь ей не отрываться от народа и твердо идти своим, единственным в мире путем.

Действия народовольцев, все более смелые и открытые, в конце 70-х — начале 80-х годов совершаются в обстановке нового демократического подъема. Этот подъем, во многом вызванный последствиями русско-турецкой войны 1877—1878 годов и голодом в деревнях, выливается в недовольство студентов, волнения крестьян, рабочие стачки. И все же, как пишет Ленин: «Террор был результатом — а также симптомом и спутником — неверия в восстание, отсутствия условий для восстания»²¹.

Страх и растерянность толкают «верхи» то к крайнему озлоблению, то к компромиссам или демагогии; агрессия соединяется с обороной. Правительство встает перед неизбежностью близких перемен и, наученное практикой 1861 года, решает провести эти изменения само, по возможности ограничив их. Желание приостановить, отодвинуть растущую революционную угрозу вызывает к деятельности характерную для политики компромисса фигуру М. Т. Лорис-Меликова. В то же время 1880 и 1881 годы полны стремления не только запугать и задавить российское бунтарство, но и купить, и обмануть его. Лорис-Меликов стоит за дальнейшие буржуазные преобразования, которые должны снять напряженность в стране.

План изменений в управлении и в экономике становится известен как проект «конституции Лорис-Меликова». В конце января 1881 года он делает доклад царю, настаивая на необходимости перемен. Проект одобрен в Особом совещании. На 4 марта назначают заседание Совета министров. Но за три дня до этого, 1 марта 1881 года, бомба, брошенная в царя и теперь достигшая цели, срывает планы преобразований. На место компромиссов становится лютый и абсолютный террор.

Не будь всего этого, стала ли бы Россия более буржуазной,

установилась ли бы в ней конституция, как надолго, насколько демократичная, — трудно судить. Одно ясно — России не суждено было идти путем обычной буржуазной страны: не этого хотело истинно демократическое движение, в России отъединенное от буржуазии.

2

В России искусство и мысль об искусстве всегда были и жизненной школой, и кафедрой, и ареной схватки идей. Русский читатель и зритель привыкли к тому, что на страницах романа, на сцене, на полотне живописца, в критической статье они встретят самые острые проблемы времени; что искусство и критика заменят им те недостающие в России формы демократии, которые необходимы развитому обществу. Русский художник и критик знали, что на них лежит долг больше, чем эстетический, что они одни могут нравственно и социально воспитать публику, дать ей не только уроки изящного, но и уроки гражданственности.

Белинский, Чернышевский, Добролюбов заложили в русской эстетике и критике традиции прочные, неунничтожимые. Искусство и впредь будет рассматриваться в России прежде всего в свете своей действительной, жизненно преобразующей функции. Но если у первого поколения революционных демократов это сочеталось с пониманием особой природы и особых прав искусства, а задачи текущей критики и публицистики не снимали интереса к теории, то у их последователей в 60—70-е годы эти начала нередко оказываются разъединенными. Так насыщена переменами, полна нерешенных задач и требует действия русская жизнь, что и от искусства все чаще требуют «действительной пользы»²², нетерпеливо отбрасывая то, что не служит нуждам дня или служит не прямо и отдаленно.

Эстетика как таковая сейчас пользуется у критиков демократического лагеря незначительным вниманием и невысоким авторитетом. Им недосуг заниматься ею — разве что они ведут на ее территории свои идейно-политические бои; рассуждения о специфике искусства кажутся им праздной затеей.

Пусть не сформулированная в развернутых теоретических манифестах, эстетика демократического лагеря в этот период достаточно определена, что сказывается в ее критериях и оценках, в публицистике и анализе разных видов искусства. Советский ученый Б. Р. Виппер, говоря о «близости, родственности во взглядах на искусство между представителями различных дисциплин искусствознания», называет истоки этого: «...самое существо взглядов и методов передовых критиков — специалистов по музыке, театру и изобразительному искусству — отличается большой однородностью и восходит к одному источнику — к мировоззрению революционных демократов... Борьба за музыку Глинки, драматургию Островского, живопись передвижников — это одна и та

же борьба за самостоятельную, творческую русскую школу и за реализм (скрывающий в себе проблемы народности и историзма, обусловленный общественными требованиями эпохи и носящий по преимуществу жанровый, бытовой, портретный характер)»²³.

Определенность позиций этой критики в сочетании с ее воинственным полемизмом вызывает ответную реакцию со стороны других критических школ и группировок, будь то «артистическая» («эстетическая») критика во главе с А. В. Дружининым или «органическая» критика, представленная А. А. Григорьевым. В атмосфере острой конфликтности и незатухающей общественной борьбы эстетической программой сторон кажутся порой даже издержки полемики, за противостоянием которых не видны моменты объективной, рожденной временем близости. Так, Григорьев, постоянный оппонент революционных демократов, на деле, особенно в свои последние годы, исходит во многом из тех же, что и они, требований реализма, народности и жизненной значимости искусства. Только путь он выбирает иной, полагаясь на интуицию и прозрение, остерегаясь рационализма и утилитаристских крайностей и впадая в крайности иные, откуда и следует соединение реалистических начал его эстетики с неистребимым идеализмом.

Внутренний драматизм демократической критики этих лет все же не в крайностях полемики, но в характере ее соотношения с современным искусством. На первый взгляд это может показаться парадоксальным, так как именно в сфере критики демократический лагерь богат и силен — много сильнее, чем в «чистой» теории. Здесь действуют, определяют общественное мнение, влияют на практику искусства столь крупные и значительные фигуры, как В. В. Стасов, такие властители дум молодежи, как Писарев, позднее — Михайловский. Эта критика не только ведет борьбу с охранительными идеями, эстетической схоластикой, коммерческим или далеким от жизни искусством, но расчищает путь новому искусству, пропагандирует и защищает его, помогает ему осознать себя.

И все же ее определенность связана с известной ограниченностью. Эта критика гораздо более внимательна к жизненному содержанию произведения, чем к стилистике, характеру образности, вопросам формы, ориентирована в основном на реализм, прямо и конкретно связанный с современностью. Писарев не понял Пушкина, Стасов — Чайковского, критика в целом — Достоевского. Находя «действительную пользу» только в литературе, тот же Писарев приравнивал к забавам «все другие искусства, пластические, тонические и мимические», которые не могут содействовать «умственному или нравственному совершенствованию человечества»²⁴, — и это в пору редкого цветения всех искусств.

Социально-нравственное беспокойство критиков заставляло их вновь и вновь обращать внимание искусства на главные нужды времени, требовать демократизма, программности, действенности. Искусство давало все это, и многое сверх того, но не после тре-

бований критики, а раньше нее или же вместе с ней. На первом месте в системе искусств была литература, необычайно богатая в своих «родах и видах».

В годы, когда всех волновала судьба народа и логика истории, когда личность брала на себя инициативу в прогрессе и ответственность за него, должен был более всего развиваться тот жанр, где с равной силой могут быть представлены и личность и общие процессы. Время выдвигает роман, где действительность изображается широко, крупно, в одновременном захвате ее многих и разных тенденций, а судьба человека вписывается в картину сложного и движущегося мира. История и человек — два героя русского романа; равновесие, гармония этих начал более всего достигается Л. Толстым.

При этой развитости эпического начала поэзия и драма не оставались на периферии литературы, но выдвинулись в ее первый ряд, хотя и они отмечены влиянием эпичности. Народные массы и широкие пласты русской жизни вставали со страниц и некрасовских поэм и пьес Островского, составивших русский драматургический эпос.

Литература этих лет сложна, богата, исполнена внутренних противоречий и драматических столкновений. В ней есть и точный документ времени и перешедшее за границы своего времени высокое искусство. В литературе господствует реализм, не имеющий сейчас конкуренции со стороны других методов и направлений. Щедрин справедливо говорит о «расширении... арены реализма»²⁵, который подчиняет себе все новые области, не зная запретных тем, используя любой жанр и любой масштаб.

В системе европейского искусства русский реализм занимает в это время особое место. Фотографическая пассивность, биологическая трактовка человека, начавшаяся уже в Европе 70-х годов, после поражения Парижской коммуны, общественная депрессия, первые признаки дегуманизации искусства — пока все это в России в масштабах, достойных тревоги, не развивается. Этому противостоит удивительной силой своей веры в человека и своих требований к нему ренессансной мощи гуманизм. «...Размеры нашего реализма несколько иные, нежели у современной школы французских реалистов, — пишет Щедрин. — Мы включаем в эту область всего человека, со всем разнообразием его определений и действительности...»²⁶. «При полном реализме найти в человеке человека...»²⁷ — ставит себе целью Достоевский.

Гуманистическая одушевленность соединялась в это время с критическим пафосом столь свободно и органично, как не часто бывало в истории искусства. «Новая русская литература не может существовать иначе, как под условием уяснения... положительных типов русского человека...»²⁸ — пишет Щедрин, сатирик, самим родом своих занятий, казалось бы, отторгнутый от такого «уяснения». Его отрицание опирается на постоянный, пусть остающийся невоплощенным, идеал, на стремление к нему; это еще

более обостряет сатирическую тенденцию Щедрина и насыщает трагедийным подтекстом его иронию.

«Положительные типы», в нравственной силе которых писателям видится спасение человечества, ищутся везде и постоянно; замеченные, представляются читателям с ясностью, указательной тенденцией; не обнаруженные, порой конструируются автором. В народной жизни ищут праведников Н. С. Лесков и Л. Н. Толстой. В образе «вполне прекрасного человека» представляет Достоевский свой нравственный идеал.

Там, где нельзя найти «типов», ищут потенции положительно, на чем можно выстроить программу и идеал. Некрасов, с его глубоким и горьким знанием крестьянской жизни и психологии, падает на «выносливость» народа, на самую силу труда и привычки к нему как на возможную основу для будущих перемен. Время подсказывает образ народа страдающего, терпящего, бедствующего. Народ пробужденный и действующий мог быть увиден лишь в будущем или в прошлом — к примеру, во время Отечественной войны 1812 года, к которой вела Л. Толстого «мысль народная» его романа.

Реализм, полнокровный и питающийся соками жизни, соединяется в этот период с тенденциозностью. Критицизм и поиски идеала, позиция в народном вопросе, борьба литературных противников — все четко, целеустремленно, программно. Требование пользы, сформулированное критикой, одновременно рождается и совестью художников, желающих видеть искусство кровно связанным с жизнью, а не замкнутым в самом себе эстетическим занятием. Постоянная традиция русского искусства быть шире самого себя, перейти, перелиться в жизнь обнаруживается на самых высоких художественных примерах. Этим же вызывается частый выход писателей в публицистику — у Достоевского, Герцена, Г. Успенского, Щедрина.

С другой стороны, в литературе 60—70-х годов есть удивительное, тогда не понятное сочетание конкретного, сегодняшнего, здешнего с общечеловеческим и вечным. Это та область «всемирного», догадок и прозрений, сложной связи времени, которую современная критика зачастую не могла оценить по достоинству. Это было камнем преткновения для нее в творчестве Достоевского и той группы поэтов, которую долго еще по традиции называли поэтами «чистого искусства». В те годы трудно было допустить интерес к человеческому вообще, независимо от классовой принадлежности героя. Трудно было осознать, что Достоевский избрал в свое творчество «память человечества о перенесенных им страданиях, память, и предостережение, и напоминание»²⁹; что философская лирика Тютчева с его темами любви, жизни и смерти или паптеизм Фета с импрессионистическими зарисовками мимолетных чувств и природы, с новой музыкой стиха необходимы искусству. Ведь человеку, занятому конкретными заботами

дня, необходимо размышлять и о вечном, о жизни вообще, не только своей, не только окружающей и текущей.

Другие искусства равняются на литературу, воспринимают мир сквозь призму ее опыта, передают ее средствами или, вернее сказать, вместе с ней и вслед за ней подчиняются общим законам времени.

В 1863 году «бунт 14-ти» вырывает из академической рутины художников, которые образуют под руководством И. Н. Крамского артель, потом — Товарищество передвижных выставок. Стасов писал о стремлении передвижников «окунуться в океан действительной жизни»³⁰, Щедрин — о доступности их искусства: «Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званых от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах»³¹.

С новым, могучим чувством жизни в живопись входит поэзия повседневного. Пейзаж становится не условно-романтическим, а простым, самым обыденным, оттого и значительным. Его поэтическая прелесть, помимо чисто живописных открытий, рождается особым чувством, которым вдохновлялись художники и к которому они адресовались в публике, — чувством национального и русского, родного. Понятны этнографизм и жанризм живописи, находившей для себя целые неизведанные материки: быт, нравы, типы крестьянства, средних слоев, городской бедноты — словом, тех раньше эстетически недозволенных кругов и сословий, которые теперь составляют основу и пищу искусства.

Передвижники всматриваются в народ как исследователи, ища в нем — сегодняшнем, приниженном, темном — возможности иного. Народ свободный и осознавший свою силу выделся им тогда лишь в прошлом, как увидел Репин своих «Запорожцев», в настоящем же он представил зрителям «Бурлаков на Волге», сила которых скована и поработчена.

Масса народа — не толпа, а множество людей, собранных на картину единством темы и настроения, — становится особым предметом живописи. Репинские бурлаки и запорожцы, начатый им в это же время «Крестный ход в Курской губернии» — все это живопись монументальная, эпическая, полная тех жизненных сил, которые уже поразили современников в народных сценах «Войны и мира».

Передвижники равно заняты массой и человеком, народом и личностью. Портреты кисти Перова, Крамского, Репина передают не только характерность персонажей, но и отмечены особым психологизмом — концентрацией времени в человеке. В одном и том же 1872 году написаны портрет Достоевского кисти Перова и «Христос в пустыне» Крамского. И в обоих случаях — Достоевский ли это с его собранной нервной энергией, или Христос со своим иконописным отрешенным лицом, окруженный пустынным «аравийским» фоном, — виден знакомый образ русского интелли-

гента 70-х годов, самоуглубленного, неотвязно и мучительно решающего «большой» вопрос своего времени.

Музыка, искусство наиболее «эстетическое», идет тем же путем и, подобно живописи, стремится к общедоступности. Перемены начались уже с конца 50-х годов, с деятельности Русского музыкального общества, занятого музыкальным просвещением и пропагандой музыки в народе. На рубеже 50—60-х годов образуется содружество музыкантов, названное Стасовым «Могучей кучкой» (она же — «Новая музыкальная школа» или «Балакиревский кружок»). Как передвижники вокруг Крамского, «кучкисты» объединяются около Балакирева — «мастера ренессансного типа, вокруг которого образуется своего рода артель выучеников». «...Он идет от жизни в жизнь»³² — эти слова Б. В. Асафьева о М. П. Мусоргском можно повторить о каждом «кучкисте».

60—70-е годы — время зрелости и наибольшей отдачи «Могучей кучки». Она создает земное и высокое искусство, эпическое по складу, почвенное по питающей его энергии. Современность «кучкистов» — не в прямом отражении настоящего, а в народной идее, которая движет ими. Прошлое, легенды и обычаи народа образуют у «кучкистов» собирательный, очень национальный его портрет.

Многое сближает «кучкистов» с их современником П. И. Чайковским: интерес к народной теме и народному творчеству, к русской истории, расширение средств музыкальной выразительности. Вместе с тем здесь представлены две стороны, два типа музыкальной культуры времени. Каждому свое: «кучкистам» — более открытая социальность, характерное, земное; Чайковскому — обремененная духовность, «диалектика души», которой суждено еще развернуться в дальнейшем.

Национальное и временное своеобразие живописи и музыки этих лет не исключает «всечеловечности». Это — круг вечных образов и тем и устремленность к мировому художественному опыту, без чего искусство 60—70-х годов осталось бы только плюстрацией своего исторического момента.

3

«У нас есть русская школа живописи, есть русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства»³³, — заявляет в 1881 году Островский, уже создавший такую школу, но постоянно не удовлетворенный существующим реформатор. Разговоры об упадке театра повторяются, впрочем, на протяжении всего периода: в начале 60-х годов об этом пишет Григорьев, в начале 80-х — Островский. На первый взгляд эти упреки несправедливы по отношению к одному из самых ярких периодов в истории русского театра. Но для нас, по прошествии столетия, время затушевывает второстепенное и второсортное, отодвигает его в тень, заставляет судить по лучшим образцам. Для

современников же именно эти образцы на фоне массовой продукции искусства иногда кажутся исключением.

Главное все же в ином: в отношении к театру как к делу жизненно важному, что рождало и повышенную требовательность, и частую нетерпимость, и столкновения по общественно-социальным вопросам именно на почве театра. Научной и общепринятой теории драмы и сцены, которая была бы основана на данных прошлого и настоящего, на понимании специфики театра и вдохновлена идеями его общественного служения, не создается в эти годы. Интерес к отечественной истории способствует тому, что научное изучение театра проходит более всего в рамках историографии: исследуется история драматургии и актерского искусства, старых форм театра, национальных и народных истоков русской сцены. Но разные концепции театра этих лет видны и на страницах рецензий, и в полемике на общие темы дня, и в таких своеобразных деловых документах, как статьи, речи, докладные записки Островского.

Постоянно напоминает о задачах русской сцены Григорьев («...театр есть дело серьезное, дело народное»), защищая прежде всего идею театра национального: «Драма... серьезная, национальная драма, есть культ национальности, воспроизведение ее цельных, полных типов как в добре, так и в зле»³⁴.

Для Писарева, напротив, «сценическое искусство не имеет никакого самостоятельного значения. Оно зависит безусловно от поэзии, которая с величайшим удобством может обойтись без его содействия...»³⁵. Это — позиция редкая в ту пору и крайняя, но в целом революционные демократы, а затем и народники специально вопросами театра, тем более его теорией, заняты мало. Исключение составляет деятельность Салтыкова-Щедрина, печатавшего в «Современнике» и «Отечественных записках» обзоры петербургских театров. Четкость его критериев и целей очевидна; ница повсюду, в том числе и на сцене, отражения главных проблем своего времени, он требует того же и от драмы: «содержание драмы вообще... может составлять исключительно протест, протест... явственно выдающийся из самого положения вещей...»³⁶.

Каждый пишущий о театре требует того, что ближе его общественным пристрастиям, даже если сохраняет при этом видимый нейтралитет. Это относится и к тем редким попыткам специального и обобщенного исследования драмы и театра, которые делаются в 70-е годы.

В 1877—1878 годах Д. В. Аверкиев печатает в «Русском вестнике» цикл статей, позднее дополненных и объединенных в книгу «О драме» (1893). Написанные человеком, близким театру, знающим его изнутри, эти статьи содержат немало точных наблюдений над структурой драмы, законами ее внутреннего развития, особенностями характеров и действия. Сторонник реалистической и нравственно воспитующей драматургии, Аверкиев восстает против разных видов эффектной, но пустой «псевдодрамы» и «псевдо-

реализма», будь он «фрачно-жилищного» или «зипунно-тулупного» покроя. Но общий консерватизм, присущий Аверкиеву, сказывается во всем — в том числе и в нападках на тенденциозную драматургию, когда среди бытующих «модных направлений» различаются «революционное, бракоразводное, социалистическое» и т. д.³⁷

По замечанию современного исследователя, «теоретические выкладки Аверкиева явились следствием эстетического догматизма»³⁸. Исходя из требований поэтики Аристотеля в интерпретации ее Лессингом, Аверкиев выказывает себя достаточно последовательным популяризатором, но не пытается развить, дополнить положения своих учителей новым опытом сцены. Понимая, вероятно, что классические правила драматургии к эпохе Островского впрямую не применимы и требуют временных корректив, Аверкиев в своих основных примерах дальше Пушкина не идет — разве что в критике явлений новейшей «псевдодрамы».

Несколько раньше, в начале 70-х годов, П. Д. Боборыкин исследует театральное (главным образом актерское) искусство, основываясь на данных современного ему позитивизма³⁹. Само стремление дать «эстетическую антропологию», объяснить актерское творчество с позиций материализма симптоматично для времени. Боборыкин начинает издавелека, от анатомии и физиологии актера, постепенно восходя ко все более сложным предметам — характерам и мировоззрению. Но слишком прямой ход от позитивизма к сцене (при достаточно поверхностном к тому же знакомстве с позитивизмом) выглядит в ряде случаев наивным, а естественно-научная ориентация автора — не вполне для него органичной. Такого рода ориентация обычно сочетается с иной эстетикой и иным мировоззрением, чем у Боборыкина, сторонника бытового реализма на театре, не менее Аверкиева настроенного против «утилитарных крайностей». Боборыкин пристрастен к определенному актерскому типу (идеалом его был П. М. Садовский), уже не главенствующему на русской сцене, — исследуется прежде всего этот тип, аргументация автора строится в зависимости от него.

Вскоре русский читатель получает возможность ознакомиться с настоящим, последовательным позитивизмом из первых рук. В 1875—1880 годах в «Вестнике Европы» будут печататься «Парижские письма» Э. Золя с критикой театральной рутини и стройной теорией натурализма; его идеи получают широкий резонанс, станут пропагандироваться и развиваться в русской критике.

Самая обширная сфера театроведения 60—70-х годов — текущая театральная критика. Отмена в 1862 году предварительной цензуры на статьи о театре, рост печатного дела, популярность журналистики у читателей способствуют этому. Все большее число толстых журналов и газет вводят у себя театральные рубрики; растет театральная периодика.

«Первых специально театральных критиков создал общий сдвиг русской жизни — 60-е годы... — напишет позднее А. Р. Кугель. — Отмена социальных цензур, в том числе и театральная, нарождение новых органов печати и, наконец, самое главное, самое важное — порыв к обличению, вера в магию слов, эта, на наш теперешний взгляд, несколько наивная вера во всеисцеляющую силу публичности и гласности — не могли не отозваться и на театральной области, вызвав к жизни обличительное, с одной стороны, и укрепляющее, с другой — театрально-критическое слово». Статья Кугеля посвящена деятельности двух таких «специально театральных критиков», А. Н. Баженова и А. И. Урусова, умевших влиять на «самое направление деятельности театра»⁴⁰.

Особенное значение в 60-е годы имела деятельность Баженова в основанной им первой московской театральной газете «Антракт». Пристрастный и требовательный рецензент, переводчик, страстный пропагандист классики, в которой он видел панацею от многих бед времени, способ для упорядочения жизненных и эстетических понятий, Баженов был живым примером «действительной пользы», которую критика может давать искусству. О такой критике мечтал и А. Григорьев, указывая ей на ее миссию и возможности: «согнать со сцены разный старый хлам», «очистить сцену от пошлых штук», «исправить наконец репертуар, постоянными указаниями на его несовременность или пустоту...»⁴¹. Пусть роль критики явно преувеличена — важна самая установка, важна значительность цели.

После смерти Григорьева (1864) и Баженова (1867) в русской театральной критике долго не появится человека, так же как и они, посвятившего себя театру, столь полно знающего его и столь влиятельного в нем. Фронт театральной критики разрастается вширь, что не может не отразиться на ее общем уровне: в массе своей деятельность рецензентов часто бывала поверхностной, ограничивалась пересказом пьесы и беглыми оценками актерской игры.

Все же критика 60—70-х годов в целом запечатлела сложную и динамичную картину жизни театра. В обилии повседневных театральных забот главными оставались проблемы реализма, народности, национальной специфики, размежевания общественных сил. Именно это (пусть не всегда осознаваемое как главное) определяло и направляло оценки критиков, руководило ими во внутритеатральной борьбе. Обсуждались ли в критике традиционные вопросы репертуара и исполнения, или назревавшие проблемы целостности спектакля, или структура театрального дела — везде по-прежнему сказывалась «наивная вера во всеисцеляющую силу публичности и гласности» и постоянная, плодотворная для русского театра неудовлетворенность его состоянием⁴².

Первым объектом недовольства критики и людей театра была вся система организации российских театров, к 60—70-м годам давно уже ставшая архаичной.

Структура управления императорскими театрами, установившаяся в 1842 году, остается прежней, и останется такой до 1917 года. Театр скован громоздкой, разветвленной бюрократической системой. Дирекция императорских театров со своими двумя исполнительными органами — петербургской и московской конторами — находится в ведении министерства двора. Дирекция руководит театрами и театральными училищами обеих столиц, драматическими и музыкальными библиотеками; с 60-х годов ей подчиняется и Театрально-литературный комитет.

За эти годы несколько раз меняется личный состав руководства; пост директора поочередно занимают лица, пришедшие из разных сфер жизни, с разной степенью образованности, знания и понимания театра. Но личные различия мало отражаются на системе в целом. В 1862—1867 годах директором императорских театров является граф А. М. Борх, затем, до 1875 года, — С. А. Геденон, до 1881 года — барон К. К. Кистер. Все они больше интересуются иностранными труппами и балетом, чем русскими драматическими театрами. Самая из них неподходящая для театра фигура — Кистер, более всего занятый экономией за счет искусства. Его предшественник Геденон — человек культурный, любитель искусств, но и при нем нет порядка. «Неурядица продолжала везде царствовать: в труппах не давали ходу талантам, особенно молодым; без подачек влиятельным лицам ничего нельзя было добиться, — пишет о геденоновском правлении А. И. Вольф. — В училище преподавание шло на старый лад и воспитанники выпускались на сцену неразвитыми и неприготовленными. Постановки пьес обходились четверо дороже действительной стоимости...»⁴³.

Дело было не в том, кто стоял у власти, а в «самом образе командования российскими драматическими искусствами»⁴⁴, как точно определил Салтыков-Щедрин. Островский считал этот образ «канцелярским»; можно назвать его и бюрократическим. Комитет, созданный при министерстве двора еще в 50-е годы и занимавшийся «вопросом о необходимости коренных преобразований в управлении императорских театров», дважды (в 1856—1860 и в 1863—1865 годах) приступал к работе; оба раза — с «отсутствием практических результатов»⁴⁵. Правила 1854 года о строгости монопольной системы подтверждаются в новом «Уставе о предупреждении и пресечении преступлений» 1876 года. Ранее, в 1873 году, именной указ еще раз напомнил о монополии дирекции на печатание театральные афиш. Экономически монополия поддерживается так же, как и юридически; отчисления в ее пользу идут не только от увеселительных, но даже и от питейных заведений. Необходимо было упорядочить систему императорских театров, поднять ее на

приличествующую высоту, упразднить казенный стиль руководства и вместе с тем — уничтожить монополию императорских театров.

Отмена монополии подготавливается всем ходом русской жизни, как ее демократизацией, так и ростом в пей буржуазно-предпринимательского пачала. Отмены настоятельно требует и состояние самого театра. Положение императорских театров таково, что они поставлены вне конкуренции. Это рождает успокоенность: один профессиональный драматический театр в огромном городе с массой проезжих и приезжих всегда будет полон, что бы в нем ни шло, как бы ни было поставлено. «...Сборы будут, потому что публике деваться больше некуда, конкуренции нет, доход обеспечен...» — писал Островский и делал вывод: «Главная, если не единственная причина падения русской сцены и вкуса публики есть театральная монополия, как она понималась и применялась театральным управлением»⁴⁶.

Реформы долго обходят театр стороной. Театральные деятели упорно и пока безрезультатно борются за них, доказывая властям необходимость перемен. Этим полны статьи критиков и практиков театра, разговор об этом заходит по любому поводу, аргументы берутся из любой области — финансовой, организационной, собственно сценической. В самом конце периода, под нарастающим давлением театральной общественности, создается комиссия «для выработки преобразований по искусственной части» (по пересмотру всех частей театрального ведомства). Разносторонняя и кропотливая деятельность комиссии, куда вошли Островский, Аверкиев, А. Потехин, вновь окажется мало результативной.

Как отмечал Островский, «стеснительные условия для сценических представлений... одинаковы и в Москве и в Петербурге...»⁴⁷. Но в Петербурге к этому добавлялись близость двора, власть чиновничьего и полицейского аппарата, влияние на зрительские вкусы иностранных трупп и антреприз. «Был в московской жизни особый идейно-эмоциональный тонус, враждебный чиновному строю Петербурга... — писал Б. В. Асафьев. — Русской мысли в ее самостоятельном претворении общедемократических чаяний тут дышать вольготнее»⁴⁸. Малый театр всегда был демократичнее, крепче связан с освободительным движением, с передовыми кругами общества. Александринский театр легче проникался политической индифферентностью и буржуазно-коммерческим духом; даже сценические новшества проникали сюда труднее. Здесь была иная публика по сравнению с московской — более пестрой, демократической и молодой. Так, аудитория Малого театра восторженно, вплоть до демонстраций в зале, принимала «Овечий источник» Лопе де Вега. В Петербурге же, где эта часть публики была меньше, тише, слабее, такой спектакль не мог быть поставлен, а привезенный на гастроли, не мог иметь и не имел успеха. Все это привело к тому, что первые ощутимые бреши в монополии пробить удалось в Москве. При равных как будто условиях, одних и тех

же закопах, запретах и послаблениях, Москва давала больше возможностей для борьбы за обновление театра.

Монополия была пробита во многих своих звеньях, кроме одного, главного. Сколько угодно разрешалось частных театров типа варьете, эстрадных, опереточных, шантаных, балаганных зрелищ, разрешались и загородные летние театры. Запрещалось одно — русские драматические частные театры в пределах столиц. Правительство видит зрелищный голод, но, пытаясь обойтись без отмены монополии, несколько расширяет сферу действия императорских же театров за счет новых сценических площадок и некоторого удлинения сезона. Власти делают еще один хитрый, компромиссный, но недальновидный ход: разрешают всякого рода клубы и любительские представления, надеясь, что ничего серьезного и опасного в этих условиях появиться не может. Но, воспользовавшись даже этим узким просветом, скопившаяся театральная энергия быстро дает значительные результаты.

В Москве возникают три частных театра: один, в середине 60-х годов, на полулюбительской основе (Артистический кружок) и два — на профессиональной (Театр на Политехнической выставке в начале 70-х годов и Театр близ памятника Пушкину — в начале 80-х). Эти первые, как правило, недолговечные попытки доказали многое, прежде всего — потребность в театре не на государственной, но и не на сугубо коммерческой основе, а с определенной идейно-художественной программой и просветительскими целями. Проблема демократизации театра все больше занимает умы, но власти отнюдь не собираются поощрять общедоступные и пародные театры — судьба и этих начинаний складывается достаточно драматично.

В театральной России сохраняются и обостряются по сравнению с прошлым резкие контрасты, бьющие в глаза противоречия. В столицах функционируют два драматических императорских театра, во всей остальной России — частные. Театральное дело в провинции предоставлено воле случая, и это сказывается во всем. Здесь действует, к примеру, антрепренер П. М. Медведев, человек культурный, собиратель и воспитатель талантов, поставщик их на главные русские сцены; и провинция же пестрит антрепренерами типа Мигаева из «Талантов и поклонников» Островского — пзворотливыми и беспринципными мелкими дельцами. Любой желающий, будь то артист или торговый человек, может спять театр и «делать дело».

Между столицами и провинцией идет постоянный обмен актерскими силами. При этом не только столичные гастролеры вносят оживление в провинциальный театр и стимулируют его развитие, но и провинция становится своеобразным актерским резервом Москвы и Петербурга. Понятны стремление провинциальных актеров в столицы, их мечта о дебюте на императорской сцене, дающей столько привилегий вечно униженному актерскому племени. Чаше случаются дебюты на любительских сценах, и далеко не всегда

за этим следует приглашение в казенный театр. Еще чаще пребывание в столице ограничивается актерской биржей, которая кипит во время великого поста. Со всей страны съезжаются сюда актеры и антрепренеры, заключаются сделки, идет настоящий торг — а в результате обычно меняется Керчь на Вологду или наоборот.

По-прежнему в провинциальном театре идет «старая история борьбы таланта и нужды с разными... неблагоприятными обстоятельствами. Этих неблагоприятных обстоятельств без счету: особый тип публики, смотря по городу и сезону, костюмерная нищета, декоративная нищета, убожество театральных зданий, затруднения и недостатки в наличном составе труппы, препятствующие общему ансамблю...»⁴⁹.

И вместе с тем провинциальный театр в целом развивается теперь интенсивно: театров становится больше; медленно, последовательно, трудно, но все же делаются попытки лучшего их оснащения. Первостепенным для провинции всегда был вопрос театральных зданий — с давних пор здесь труппы странствовали, не имея постоянного пристанища. «В годы моей театральной юности стало исчезать балаганное устройство театров, — вспоминает В. Н. Давыдов, — города начали строить хорошие каменные театры, на манер столичных, жалкое освещение уходило в область преданий...»⁵⁰. Тенденция определилась, но еще далеко не победила: «... в большинстве городов — труппы кочующие, театральные здания — случайные, — пишет А. А. Соколов в «Театральном альманахе» на 1875 год. — Найдутся сплошь и рядом десятки губернских городов, с несколькими десятками тысяч жителей, не имеющих театрального здания. Найдутся также уездные города и даже селения, обладающие собственными театрами»⁵¹.

Так вырисовывается картина провинциального театра, полного взаимоисключающих и тем не менее существующих рядом тенденций, — театра, где возможно и закономерно все.

5

Основные законы русской сцены 60—70-х годов можно определить кратко: верность автору, реализм; в центре спектакля — актер.

Пестрота репертуара, на которую часто сетовали и критики и практики сцены, вызвана в эти годы не скудостью драматургии — театру есть из чего выбирать. Однако лучшие пьесы этих лет окружены в репертуаре морем драматургической продукции, которая не поглощает их, но все же нередко заслоняет от современников вершинные достижения и заставляет говорить об упадке драматической литературы. В этом море и обычные коммерческие поделки и вариации на острые темы времени. Жадное любопытство к новизне, которой так богаты 60—70-е годы, нетерпеливое желание схватить на лету и сразу же перенести на сцену злобу дня приво-

дит к тому, что поверхностной, скороспелой драматургии становится больше и больше.

С другой стороны, даже лучшая часть драматургии далеко не полностью вливается в репертуар. В том, какой многоступенчатой и хитрой системой запретов окружен театр, видно косвенное признание его силы, его опасности для властей. Иную пьесу кажется возможным напечатать, но поставить на сцене — много страшнее, и ее запрещают к представлению.

Раздел цензурного устава «О драматических представлениях» содержит указания о порядке и правилах прохождения пьесы на сцену. «К представлению на театрах драматические сочинения дозволяются состоящими для сего при Главном управлении по делам печати особыми цензорами»⁵², — сказано в «Полном собрании законов Российской империи». В этом отличие нового порядка от прежнего, когда цензор только представлял рапорт о пьесе, решал же начальник III Отделения. При этом разрешение дается на постановку пьесы как таковой, тогда как раньше оно требовалось для каждого театра особо. Списки пьес, допущенных к представлению «безусловно» или с «исключениями», рассылаются на места и публикуются. За постановку запрещенной пьесы или «без указанных цензором изменений или пропусков» следуют разные наказания. Действия цензуры чувствительны для репертуара: запрещены многие пьесы Гюго и Гёте, Салтыкова-Щедрина и Сухова-Кобылина; некоторые пьесы Шиллера и Островского разрешаются к представлению с купюрами или в переделке — цензурные установления жестки и непреложны.

В статье «Энциклопедического словаря» о цензуре перечислены основные причины тогдашних запретов: «Запрещаются печатные произведения: 1) когда они клонятся к поколебанию учения православной церкви, 2) подрывают уважение к верховной самодержавной власти или к коренным государственным постановлениям», а также «сочинения, излагающие вредные учения социализма и коммунизма, возбуждающие неприязнь и ненависть одного сословия к другому», и т. д.⁵³.

И все же, несмотря на многие объективные трудности, сценическая литература этих лет на редкость богата, а театр в своей первооснове остается театром драматурга. Конфликтное, переломное время рождает драматургию естественно и обильно. При этом разрыв между драматургией и эпическими жанрами заметно сокращается: на сцену приходят темы, жанры, герои, выразительные средства, характерные для всей современной литературы.

Гоголевскую сатирическую традицию продолжают М. Е. Салтыков-Щедрин и А. В. Сухово-Кобылин; разносторонне исследуют русское общество А. Ф. Писемский и А. А. Потехин. Представители всех социальных слоев России населяют пьесы Островского: дворяне и купцы, разночищцы и простой люд, дельцы и люди искусства. Растратчики «бешепых денег» и накопители денег «умных», самодуры и хищники всех мастей и масштабов сталкиваются

ся с «горячими сердцами», сохраняющими в любых условиях цельность, чистоту и бескорыстие, присущие русскому народному характеру. Жанровая система Островского гибка и разнообразна, она вбирает в себя почти все возможности, открытые в эти годы русской литературой. Здесь и доходящая до гротеска сатира, и историческая хроника, и социально-бытовые эскизы нравов, и психологическая драма.

Драматургии 60-х годов в параллель с исторической наукой и историческим романом исследуют и воспроизводят прошлое России. Русская история в ее сложные и смутные времена, в периоды войн и мятежей, в неповторимом колорите быта и нравов оказывается неисчерпаемым источником драматизма. Историческая драматургия существует не изолированно, она крепко связана с пьесами на современные темы единством идей, проблематики, выразительных средств; и в ней, как и везде, продолжается литературно-общественная борьба эпохи. В разных концепциях русской истории, разной трактовке народа и государственности можно встретить программно выраженные и демократические и монархистские взгляды.

Среди исторических пьес есть мелодрамы, бытовые сцены, житейские анекдоты и т. д. Главное все же состоит в развитии пушкинской традиции, когда драматурга интересует исторический процесс в своих внутренних закономерностях и противоречиях, когда отделяется от фона и становится действующим лицом народ. Так Островский в своих хрониках вводит в действие массы и представителей народа; так А. К. Толстой исследует ход истории через судьбы исторических личностей, делая героями своей трилогии трех русских царей.

Историческая драматургия приносит с собой философичность, возвращает к шекспировским по масштабу коллизиям, решавшим судьбы России. В ее сфере с особенной яркостью встают коренные проблемы времени — в первую очередь проблемы народности и национальной специфики; здесь суждено будет формироваться основам нового сценического реализма.

6

В середине 60-х годов Баженов писал: «Школа актеров-рутинеров... готова отойти с миром в вечность... На смену ей явилась школа актеров-воспроизводителей, толкователей истинной жизни, блюстителей на сцене жизненной простоты и правды»⁵⁴. Пусть критик поторопился проститься с рутинной — она не сразу сдаст позиции и, даже сильно поколебленная, не отойдет окончательно в вечность; но главным в театре этих лет действительно была «жизненная простота и правда».

Одного этого, впрочем, становилось уже мало. Сам лозунг «простоты и правды» мог иной раз вызвать раздражение критики и спровоцировать ее на полемику. Так спорил с Баженовым Урусов,

подчеркивая необходимость художественности в театре: «...в последнее время благодаря совершенной путанице эстетических понятий и требований от артиста часто требуется правды, одной жизненной правды, безусловной простоты и натуральности»⁵⁵. Находя это недостаточным, Урусов приводит в пример Кружок любителей драматического искусства в Москве, одним из вдохновителей которого был Баженов: актеры-любители, обладая лишь простотой без мастерства, неминуемо склонялись к дилетантизму или к игре на внешних приемах (по сути, к той же рутине).

Спор этот можно считать в основном терминологическим, происходящим от «путаницы эстетических понятий». Баженов, кумиром которого был Шекспир, не мог бы удовлетвориться одной «натуральностью». Сценический реализм, о котором он пишет, более высок и сложен; воспроизведение и толкование жизни существуют в нем наравне. Соединяясь, два этих начала образуют искусство нравственно активное, при верности «натуре» имеющее четкий адрес, своего врага и свой идеал.

Что касается Кружка любителей драматического искусства, то Баженов не выдвигал его в качестве образца: Кружок был важен как первая ступень приобщения к театру, еще более — как место, где разыгрывались пьесы, переставшие идти или вовсе не шедшие на императорской сцене.

Все же через два года Баженов сформулирует свою программу иначе, заботясь и о «правде художественной, вне удовлетворения которой не может быть художественного произведения». Его беспокоит, что иные артисты, «ложно понимающие естественность и простоту в искусстве, хотят выставить на сцене житейскую правду во всей ее неприкосновенности, наголо — и впадают в страшную ошибку»⁵⁶. Это можно считать и уточнением и расширением собственных позиций — в соответствии с эволюцией самого актерского искусства.

Актерское творчество этого периода развивается в направлении большей сложности, художественности, психологической глубины и зрелого мастерства, следование «натуральной школе» как таковой выглядит чем-то пройденным и наивным. Обогащенная временем, традиция естественной и сильной игры представлена и Садовскими, уже начавшими образовывать династию, и Г. Н. Федотовой, с конца 60-х годов ведущей молодой героиней Малого театра, актрисой очень русского склада, волевой и страстной.

Актерское пополнение 70-х годов на редкость неоднородно. Одновременно и в равной степени закономерно формировались такие актерские индивидуальности, как М. Г. Савина, М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, А. П. Ленский, К. А. Варламов, каждый из которых с полным правом может представлять театр своего времени.

Можно говорить о возрождении мятежных настроений в театре 70-х и начала 80-х годов в творчестве Ермоловой и Стрепетовой. Но трагедийный талант Стрепетовой раскрывался более всего в бытовой русской драме; воплощенным духом борьбы и свободы

предстала в образах мировой классики Ермолова. Если первая немислима без русской национальной почвы, то вторая дает самый яркий в русском театре этой поры пример «всечеловечности».

Различия творческих индивидуальностей Ермоловой и Савиной не сводятся к исходству стиля и темперамента. Обе актрисы представляли на театре в пору русского феминизма тип духовно свободной женщины. Но у Ермоловой это была свобода идеалистки и протестантки, у Савиной — свобода хозяйки жизни (по крайней мере в период ее актерской зрелости и всевластия в Александринском театре); героико-романтическая воодушевленность Ермоловой оставалась ей чужда. В творчестве Ермоловой или Ленского гуманистический пафос русского театра выражался более открыто, действенно и активно, чем у представителей того же поколения в Александринском театре. Вместе с тем нельзя не отметить и общие черты актеров обоих сцен — к примеру, Ленского в Москве; в Петербурге Савиной, позднее Давыдова — аналитичность, развитый психологизм, осознанное, целенаправленное мастерство и при полной искренности контроль разума над чувством; можно считать, что новое поколение актеров в целом отличается своей интеллигентностью.

При всем том верность «натуре» остается неизблемым законом для любых школ и течений актерского искусства 60—70-х годов, будь то реализм «школы Островского», новейший аналитический психологизм или возрождение романтических тенденций — недаром Ермолова поражала современников прежде всего органичностью и естественностью своего трагедийного пафоса.

Актерам 60—70-х годов надо было уметь делать на сцене чрезвычайно многое, порой почти несоединимое — репертуар предъявлял к ним самые широкие требования. Пьесы Островского продолжали развивать заложенную им еще раньше «школу естественной и выразительной игры на сцене»⁵⁷, давали уроки характерности. Тургенев принес в театр интеллигентность, тонкий психологизм и то, что впоследствии применительно к А. П. Чехову назовут «подводным течением» — глубину и скрытность душевных движений. Героико-романтическая драма, напротив, нуждалась в актерах открытого темперамента и не бытового склада. Крупной лепки образов, особой душевной энергии и силы требовал от актеров Шекспир. Наряду с этим поток пьес на злободневные темы заставлял актеров быть прежде всего точными в передаче типов и примет времени; развлекательная драматургия довольствовалась остротой рисунка и владением сценическими эффектами.

Не все здесь в равной степени было подвластно актерам, даже и корифеям. А в массе своей актеры 60—70-х годов свободнее и сильнее чувствовали себя на родной почве и в настоящем времени, привнося и в исполнение пьес Шекспира и в философско-поэтическую «Снегурочку» привычный тон из бытовой русской драмы. Помимо объективной трудности, а нередко и невозможности для одного актера освоить многообразие авторских стилей, литературных

нкол и репертуарных течений тех лет, в этом сказывался и общий недостаток культуры, в чем современники справедливо склонны были винить театральное образование.

Пусть Григорьев не прав, когда противопоставляет принцип «натуры» и правды необходимости театрального образования; по ему не может не претить «многообразная ветошь... известная под именем хороших манер, дикции, умения держать себя на сцене и проч.— одним словом, вся школьная рутинна с певучими интонациями, с эффектными жестами, с галантерейностью обхождения...»⁵⁸. «Моровую язву рутины» критик прямо связывает с театральными школами, откуда актеры приходили без знания жизни, без должной профессиональной подготовки, были далеки от духовных запросов своего времени. Это на протяжении всего периода понимают и отмечают многие, но попытки обновить систему театрального образования пока безуспешны.

В 1867 году с проектом реформы драматического класса выступил старший режиссер Александринского театра Е. И. Воронов. Его план, новаторский по своим идеям, должен был перестроить систему актерского воспитания. Исходя из того положения, что «искусство актера основано на верной передаче страстей», а «страсть, владеющая душою человека, выказывается в положении его тела, в выражении лица, звуке голоса»⁵⁹, Воронов говорил о важности изучения физиологии и психологии, социально-исторической и этнографической среды, истории драмы и театра, теории сценического искусства и т. д. После тщательных занятий словом, пением, декламацией, чтением, интонированием, мимикой, жестами и пантомимой, танцами и фехтованием ученик переходил к практике драматического искусства как такового. Этот проект, отразивший влияние идей социальной психологии и физиологии, привлек к себе большое внимание, но смерть Воронова в 1868 году прервала намеченные им реформы.

В 70-е годы драматический класс Петербургского театрального училища ведется по старой методе — в основном декламация и разучивание отрывков. Еще хуже обстоит дело в Москве: драматический класс при Московском театральном училище периодически закрывается; с начала 70-х годов он упразднен вовсе. «Уничтожением подготовительных драматических классов при императорских театрах нанесен такой удар сценическому искусству, от которого ему не поправиться очень долго даже при самых энергических условиях»⁶⁰, — писал позднее Островский. Драматическое отделение при Московской консерватории, открывшееся в середине 70-х годов, дела не решает — Малый театр по-прежнему испытывает необходимость в собственной школе актерского искусства.

Положение осложняется тем, что именно в 70-е годы происходит смена актерских поколений в театре. В труппах даже императорских театров очевидны прорехи, недостаток актеров на определенные амплуа, неровность профессионального уровня. Пополнение со стороны не всегда и не сразу приносит желанные результа-

ты — слишком ощутимыми бывают различия столичного и провинциального актерства. В театре же нет такого объединяющего начала, которое могло бы сгладить эти различия, сблизить актеров, сплотить их в монолитный ансамбль в спектакле и крепкую, цельную труппу, без пустот, дать то, что Островский определял как «художественную дисциплину»: «Художественной дисциплиной называется такой порядок в управлении сценой, при котором: 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому»⁶¹.

Но все, что требовало слаженности и единства, было предоставлено воле случая. Иногда ведущим актерам, научившимся за годы совместной работы находить контакт друг с другом и даже задавать единый тон спектаклю, удавалось образовать слитный ансамбль, хотя это было достаточной редкостью и не распространялось на второстепенных и эпизодических персонажей, тем более на участников массовых сцен, представлявших обычно безликую, невыразительную толпу.

7

В русском театре 60—70-х годов все более настойчиво возникает проблема стиля в разных ее аспектах: исторически верного стиля; стиля, соответствующего пьесе; общего стиля спектакля. Вопрос о художественной целостности спектакля не решен и не может еще быть решен в это время, но он уже выдвигается как первостепенный, осознается критикой, драматургами, практиками театра.

Театру 60-х годов не хватало и общего стиля актерского исполнения и единого стиля спектакля как зрелища. В гармонии целого театр отставал от других искусств; то соответствие личности и массы, фигур и фона, которое стало законом у передвижников, здесь было редкостью. Реализм не распространялся на постановочную сторону спектаклей — она казалась второстепенной. В театре господствовала система стандартных декораций, переходящих из спектакля в спектакль. Типовые комплекты декораций заказывались за границей; при такой узаконенной стандартизации не могло быть и речи об особом подходе к каждой новой пьесе.

А. С. Суворин отмечал в середине 60-х годов, что «на Александринской сцене вовсе не видно той заботливой руки, которая бы все направляла, вносила бы во все гармонию и порядок, старалась бы, чтоб декорации соответствовали месту действия пьесы и проч. На Александринской сцене комнаты убрать не умеют, не умеют ни расставить мебели, ни сообразить о том, что богатый обставляет свою жизнь богато, а бедный — бедно»⁶².

Не лучше обстояло дело и в Малом театре. «Комнаты на сцене меблируются обыкновенно самым неестественным образом, как-то условно, традиционно, как будто по какой-то формуле»⁶³, — отмечал Баженов и описывал стандартную сценическую обстановку с оголенными стенами, мебелью, выдвинутой на первый план, и т. д.

Из спектакля в спектакль кочуют не только стандартные пастильоны, но и реквизит и бутафория. Костюмы редко бывают исторически обусловленными: герои «Горя от ума» в Малом театре носят костюмы не 20-х, а 60-х годов; герои «Много шума из ничего», опережая эпоху Шекспира почти на два столетия, щеголяют в кринолинах XVIII века.

Мимо театра проходят и передвижники и «кучкисты». Музыкальное сопровождение по-прежнему случайное, в антрактах исполняется музыка, не связанная ни с содержанием, ни с жанром спектакля. Если и намечается совместная работа с крупными композиторами, то она по большей части не интересует театральное начальство и остается эпизодом, никем не поддержанным. Так были потеряны для драматического театра начавшие с ним сотрудничать М. А. Балакирев, А. С. Даргомыжский, А. Н. Серов. Поэтическая музыка Чайковского к «Снегурочке» Островского была ближе духу и стилю пьесы, чем спектакль Малого театра.

Причины этой удивительной на фоне других искусств консервативности театра сложны. Ближайшая причина — косность театральных властей, занятых оперой и балетом много больше, чем драмой, экономией больше, чем художественной стороной дела.

Другая — и немаловажная — причина в медленно менявшейся психологии людей театра. При резкой критике дисгармонии и беспорядка на сцене все же господствует такое убеждение: «Ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги роскоши ее издания или искусству переплетчика»⁶⁴. Это мнение Островского основано не только на его повышенных требованиях к содержательности спектакля, вызвано не только неприятием всей постановочной системы императорских театров, когда критерием качества была роскошь постановки пусть вопреки смыслу пьесы. Форма спектакля все еще остается в представлении людей театра вторичной, хотя их и раздражает ее рутинность или безудельность. Но в театральном мышлении должен был произойти решительный переворот, чтобы требование правды распространилось на каждую деталь, а фон и среда стали активно действующими компонентами спектакля.

Все сказанное характерно для русского театра 60—70-х годов в целом и останется таким еще долго. Тем значительнее новшества, которые рождаются сейчас в постановочной сфере.

В общеевропейском масштабе борьба за целостность и новый реализм спектакля начнется с постановки исторических пьес. В России этот процесс ускорялся национально-патриотической воодушевленностью театра. Популярность исторической драмы за-

ставляет в середине 60-х годов пересматривать и каноны исторического спектакля. Новое приходит на сцену с историческими хрониками Островского, трагедией А. Толстого, пушкинским «Борисом Годуновым», наконец разрешенным к представлению. Театр начинает заниматься историей, этнографией, археологией, осваивать опыт других искусств; ему предстоит по-новому решать и образ эпохи в целом, и ее характерные детали, с особой тщательностью разрабатывать массовые сцены.

Одним из первых и самых ярких проявлений новизны стала работа в Александринском театре над постановкой «Смерти Иоанна Грозного» А. Толстого (1867), которая велась в значительной степени под руководством автора. Драматург стремился к целостности спектакля, к точному воссозданию бытовой среды, к тому, чтобы облик героев соответствовал их эпохе. Спектакль оформлял мастер архитектурной декорации М. А. Шишков, над костюмами работал художник В. Г. Шварц, музыку для хора скоморохов писал А. Н. Серов. На репетициях спектакля присутствовали и консультировали театр крупные ученые — историки, археологи. Декорации, костюмы, грим, бутафория, реквизит создавались после тщательного изучения музейных материалов и исторических исследований.

В условиях нового историзма требовалось реалистически показать не только быт и декорум эпохи, но ее народ, массы — в качестве не слитной толпы, а множества разных людей. В русском театре это поддерживалось устремленностью искусства к народу и в петербургских спектаклях реализовалось в решении массовых сцен. В постановке и трагедии А. К. Толстого, и драматических хроник Островского, и «Бориса Годунова» (1870) зрителей поражала живая, разноликая, выразительная толпа.

Известный историк Н. И. Костомаров утверждал, что «с внешней стороны появление «Бориса Годунова» составляет истинный феномен. Никогда еще наружная постановка пьесы не совершена была с такою тщательностью, с таким сохранением археологической правды»⁶⁵. Как отмечает современный нам исследователь, работа М. А. Шишкова и М. И. Бочарова (рисовавшего пейзажные сцены к спектаклю) передавала «атмосферу места действия более эмоционально, чем это было в постановках 60-х годов», обозначая «новую, более высокую ступень в развитии театрально-декорационного искусства» и органично сочетая «художество с изучением»⁶⁶.

Реализм проникает и в исторические спектакли Малого театра, в постановках тех же пьес, что и на петербургской сцене. В исторических хрониках Островского театр воссоздает черты старинного быта и обрядов, архитектуру Кремля, достоверные костюмы царя и бояр. В постановке «Смерти Иоанна Грозного» (1868) современники восторгались и живостью народных сцен и тщательным воспроизведением стиля эпохи. Опять-таки после изучения научных исследований и исторической «натуры» писались специальные

декорации, делалась мебель и бутафория, были точно скопированы с подлинников одежды русских скоморохов. В стиле эпохи было выдержано и эффектное оформление к «Борису Годунову» (1880).

Современники отмечали не только точность, но богатство и нарядность постановок «Смерть Иоанна Грозного» или «Борис Годунов» — эстетика современного историзма соединялась здесь с давней привычкой театра к постановочной роскоши и осуществлялась, быть может, во многом благодаря этому сочетанию. Дело не только в том, что по инерции старого театрального мышления хорошая постановка должна быть роскошна, но и в том, что это соответствовало вкусу и эстетическим представлениям театральных властей. В еще большей степени, вероятно, влияло на них то обстоятельство, что действие многих исторических пьес происходило в особой социальной среде — когда на сцене действовал царь в окружении боярства, можно было не скупиться на ассигнования.

Все это было скорее условием формирования нового сценического реализма, чем его органическим свойством. Национальное чувство, обращенное на современность, диктовало и более широкое внимание к повседневности. В 70-е годы в декорациях Шишкова заметны интерес к народной среде и точные жанровые приметы дня; художник пишет декорации, правдиво рисуящие крестьянский быт, — «хаты с закоптелыми стенами, бедные горницы с русской печкой, низкими потолками, крошечными оконцами, скудной утварью, лавками вдоль стен»⁶⁷. На сцене воссоздаются натурально и характерно решенные интерьеры купеческой и мещанской среды.

В Малом театре бытовые жанровые декорации начинают появляться в постановках современной драмы. П. А. Исаков, оформляя в 70-е годы «Позднюю любовь», «Трудовой хлеб» или «Сердце не камень» — пьесы мало выигрышные в постановочном отношении, скромные и строгие, — старается разнообразить павильон, всякий раз по-особому декорировать его, но не в целях эффектной зрелищности, а в соответствии с национальным колоритом и идеей пьесы.

Так — пусть медленно и далеко не во всех спектаклях — театрально-декорационное искусство начинает меняться, развиваясь по пути современной живописи, приближаясь к правде и выразительности передвижнических картин. Театральный художник приобретает больший вес не только в своей родной среде, но становится полноправным среди «настоящих» художников. Недаром в 1878 году благодаря усилиям Шишкова при Академии художеств открывается класс декорационной живописи.

Реализм сценической живописи утверждается чаще всего на материале пьес Островского. В них же появляется новое музыкальное оформление, предусмотренное автором, как он предусматривал в своих ремарках и театральную декорацию. В пьесах Островского «встречается старинная русская песня, сохранившаяся в записях XVIII века, древний кант слепцов, былинный распев, причитания, обрядовая песня, новая, старая крестьянская песня, со-

временный мещанский романс... песня солдатская, фабричная, острожная и цыганский романс...»⁶⁸.

Перемены в театре назревали и происходили в значительной мере стихийно. Они не были вызваны чьей-либо единой волей, хотя подчинялись драматургии; в них не было четкой программы. Поэтому в ряде случаев трудно установить, кому принадлежит инициатива постановочных перемен, как разграничивалась власть режиссера и художника, что значил в данный момент каждый из них. Ясно одно: и тот и другой начинали все сильнее осознавать и свою возможную самостоятельность и свою ответственность за спектакль в целом.

8

В театре XIX века режиссер не был самостоятельной творческой фигурой. Он распоряжался статистами и подчинялся корифеям, не мог предпринимать ничего существенного без санкции начальника репертуара, не имел решающего голоса в распределении ролей, которое обычно проводилось автором или бенефициантом. Усилия режиссера были заметны в создании постановочных эффектов или в решении массовых сцен. Ни А. Ф. Богданов и пришедший ему на смену С. А. Черневский — режиссеры Малого театра, ни Е. И. Воронов и сменивший его на посту старшего режиссера Александринского театра А. А. Яблочкин не рисковали вторгаться в творческий процесс актера.

Островский, который в театре своего времени фактически был режиссером-педагогом («Я заменял режиссеров при постановке моих пьес»), читал актерам пьесы и проходил с ними роли, признавал необходимость руководства актером и сам осуществлял его, но в известных пределах: «На репетиции ни один умный автор, ни один порядочный начальник репертуара или режиссер не станут учить артистов играть: это глупо»⁶⁹. Психология актерского театра ставила внутренние преграды даже для ведущего драматурга эпохи.

Вместе с тем уже была очевидна потребность театра в человеке, способном и правомочном истолковать авторский замысел, определить общий характер постановки, выстроить отдельные сцены и образы, соединить актеров в ансамбль. Режиссерское начало в театре постепенно и медленно набирает силу, ограничиваясь пока общим постановочным решением, разработкой массовых сцен, реже — концепцией спектакля в целом.

Воронов проявил себя в Александринском театре как человек разносторонний, со своими убеждениями и идеями, с довольно высоким для театральной среды тех лет уровнем культуры. Драматург, переводчик, потенциальный реформатор театрального образования, он был также изобретательным постановщиком народных сцен, немало сделал для упорядочения «художественной дисциплины», лишил бенефициантов права распределения ролей и т. д.

Сменивший его в 1868 году Яблочкин также имел опыт актерской и режиссерской работы. Деятельности его нельзя дать однозначного определения — она была неровной. По свидетельству Суворина, в рядовых спектаклях Александринского театра Яблочкин был невнимателен к внешнему решению сцены, не умел объединить разрозненные актерские силы, «не создал ансамбля», «не обучил своих актеров и внешнему обращению». Но в других случаях тот же Яблочкин заботился об оформлении спектакля, заранее планировал мизансцены, тщательно работал над массовыми сценами — особо с каждым статистом. Суворин, давая отзыв о спектакле «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1872), высоко оценивал работу Яблочкина и писал, что «пикогда не видал в театре народной сцены, так эффектно исполненной», как сцена «Улица в Китай-городе».

Все это говорит и о сдвигах в режиссуре 60—70-х годов и о том, что режиссеры не имели пока ни определенных прав, ни четкого круга обязанностей. Новое в сфере общего решения и целостности спектакля могло прийти от драматурга, художника, штатного режиссера, ученого-консультанта, от переводчика. Так, в Малом театре 70-х годов активно действует С. А. Юрьев, которого современники «ценили как ученого, публициста, критика, театроведа, выдающегося знатока сценического искусства»⁷⁰. Переводчик и комментатор западной классической драмы, человек передовых взглядов, наделенный волей организатора и явными режиссерскими задатками, Юрьев не только стал вдохновителем своеобразного «испанского цикла» в Малом театре, но непосредственно участвовал в постановке лучшего спектакля этого цикла — «Овечьего источника» Лопе де Вега (1876).

В процессе подготовки спектакля Юрьев разъяснял особенности эпохи, помогал актерам понять своеобразие стиля испанского драматурга, проникнуться единым настроением пьесы. В итоге получился спектакль, отмеченный редким для той поры внутренним и постановочным единством. Театру удалось сделать народные сцены центром сценического действия; народ, круто поворачивающий от вековой покорности к восстанию против тирана, стал героем спектакля наравне с пламенной Лауренсией в исполнении Ермоловой. В рецензиях встречаются упоминания о добросовестной слаженной постановке, исторически верных костюмах, едином стилистическом принципе спектакля.

Такие люди, как Юрьев, в русском театре 60—70-х годов еще очень редки. Все же они появляются — и самим фактом своей деятельности рождают в театральной среде и неудовлетворенность настоящим и предчувствие нового, потребность в нем, движение к нему. Даже в постановочной сфере видно, как русский театр, преодолевая собственную инертность и давящие «казенные» условия, выпрямлялся и двигался в общем русле искусств. Новое приходило на сцену через национальное и народное, и это было закономерно для времени.

Новое, если рассматривать его в исторической перспективе, заключалось в ином, расширенном и усложненном понимании самого сценического искусства: оно не могло уже сводиться, как прежде, к фигуре актера — толкователя пьесы, исполнителя воли автора, но постепенно распространялось на всю область спектакля: на его целостность и детали, на сложную и разветвленную систему внутренних связей.

Разные стихии борются в русском театре 60—70-х годов. Главная из них — реализм, представленный прежде всего драматургией Островского и широким кругом вызванных ею, связанных с нею, родственных ей тем и явлений. Этот реализм, земной, народный, тенденциозный в своем отношении к правде, добру и злу, находится в пору зрелости, в зените. Развитие реализма идет рядом с ростом откровенно коммерческого начала — рядом и наперерез ему, пробивает себе дорогу через противодействия цензуры и театральных властей, через всю громоздкую, неподвижную систему русского театра.

Театр этих лет развивается вопреки многим неблагоприятным обстоятельствам; в нем постоянно ощущаются значительные, хотя и не всегда реализованные возможности. Эти возможности стеснены косной театральной системой, противоречие между ними разрастается и в начале следующего периода приведет к решительной перемене.



ГЛАВА ПЕРВАЯ РЕПЕРТУАР

1

Репертуар драматических театров в 60—70-х годах XIX века чрезвычайно широк и разнообразен — по целям, по жанрам, по темам, по авторам. В общей сложности на столичных сценах за рассматриваемое двадцатилетие было показано 1225 пьес. Репертуар Александринского театра состоял из 926 пьес, Малого — из 904-х. Театральные афиши этих лет свидетельствуют об интересе театра и зрителей к прошлому и настоящему, национальному и общеевропейскому. В нем находят место и отечественная и переводная классика, а в определенные моменты Шекспир и Лопе де Вега для него важны не менее, чем Грибоедов и Гоголь. Но главное в театре — чем дальше, тем больше — это интерес к современной русской жизни, ко всему новому, что появляется в ней. Этот интерес удовлетворяется из двух источников — из новейшей русской драматургии, а также из переделок иностранных пьес на русский лад. Русская жизнь этого времени начинает сближаться с общеевропейской во многих областях, поэтому театр и зритель находят в переводной драме все больше знакомого, напоминающего то, что происходит у них дома. Западная драма перестает быть экзотикой, отвлекающей от русской реальности и повседневности, и все ближе и прямее с этой реальностью сопоставляется.

Современный репертуар, взятый в целом, отразил так или иначе основные процессы, происходившие в послереформенной России, двинувшейся по пути превращения феодальной монархии в монархию буржуазную. «Что и кто теперь Россия? — записывает 29 октября 1865 года в своем дневнике министр внутренних дел П. А. Валуев. — Все сословия разьединены. Внутри их разлад и колебания. Все законы в переделке. Все основы в движении...»¹. Репертуар охватывает жизнь почти всех сословий русского общества — помещиков и крестьян, купцов и фабрикантов, крупных бюрократов и мелких чиновников, мещан и разночинной интеллигенции. При этом пьеса теперь редко замыкается в кругу какого-нибудь одного сословия, отражая усиление социальных связей между классами капитализирующегося общества. Развитие промышлен-

ности, торговли и транспорта, классовое расслоение деревни, рост городского населения за счет деревни — все это расшатывает бы-лую сословную обособленность и территориальную замкнутость: репертуар фиксирует эту тенденцию, рисуя, как правило, в пределах одной пьесы жизнь различных сословий в их новых взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях. Репертуар фиксирует и другую тенденцию общественного развития — своего рода социальную миграцию населения, переходы из одного класса в другой; при этом новый класс, класс буржуа, вербует пополнение как за счет социальных верхов, опускающихся до буржуазного существования, так и за счет низов, к этому существованию поднимающихся; при этом продолжает формироваться весьма пестрая социальная прослойка, от низов отставшая и к верхам не приставшая, именуемая разночинной интеллигенцией. Не случайно, в частности, обилие в пьесах этих лет различного рода мезальянсов — неравный брак перестает быть из ряда вон выходящим скандалом и становится одной из самых распространенных разновидностей все той же социальной миграции.

Эти тенденции сказались не только на тематике современного репертуара, но и на языке современных пьес. Распад прежних социальных связей и социальная миграция сопровождаются, естественно, усилением взаимного влияния различных социально-речевых стилей, миграцией лексики и фразеологии, переходом специфических слов и выражений из одного стиля в другой и, в конечном счете, поступлением их в пользование всего общества. Язык драматургии 60—70-х годов в полной мере отразил этот процесс размывания границ различных социально-речевых стилей и постепенной интеграции этих стилей в единый общенациональный язык.

Быть может, никогда раньше русская сцена не была столь отзывчива на умонастроения общества, никогда не реагировала с такой готовностью на все поветрия, никогда не спешила откликнуться на самые злободневные проблемы, как в послереформенные годы. Утром пробежав газеты, а днем полистав очередную книжку журнала, завсегдагой Александринского или Малого театров вечером все о том же и все то же слышал со сцены — об отцах и детях, о нигилистах, об эмансипации женщин, о бесчестных чиновниках и честных земцах, о разоряющихся помещиках и богатеющих промышленниках, о хапугах и растратчиках, о либералах и ретроградах. Театр как бы «проигрывал» в лицах различные версии возможного развития русского общества в пору, когда, по определению В. И. Ленина, «никто не мог еще предвидеть дальнейшего хода событий, никто не мог определить действительной силы сопротивления у правительства, действительной силы народного возмущения»².

Театр заполнен пьесами, так или иначе выражающими интересы своего времени. Актуальность прежде всего — этот принцип накладывает на репертуар отпечаток сиюминутности, журнализма. Немногие из пьес, будучи злободневными, остаются на художест-

венной высоте. Приметы времени авторы ловят жадно, переводя их на сцену обычно с откровенной тенденцией, с запальчивой полемичностью, часто и с оттенком сенсационности. Но при поверхностности этих наблюдений из них в совокупности образуется довольно полная картина времени. Нередко эта драматургия рождается модой и спекулирует на ней, завоевывая себе успех внешним сходством с жизнью. Обилие подобной драматургии, да еще в пору такого расцвета большой литературы, вызывает постоянное раздражение у лучших людей театра. Они пытаются сдержать этот поток острой, злой, язвительной критикой; они предлагают планы ее искоренения и планы переустройства театра. Поток второсортных и развлекательных пьес противостоит серьезная драматургия, хотя она не может ни сдержать, ни умерить его. Больших драматургов немного; поток будет обходить, обтекать их, просачиваться между ними.

Выбор театрами тех или иных русских и западных пьес определяется интересом к истории и к буржуазной повседневности, к одинокой личности и к народным массам; демократизацией и пестротой зрительного зала; столкновением коммерческого и художественного начал, передовых идей и равнодушной казенщины.

Пестрота репертуара в эти годы объясняется многими причинами.

Императорские театры, единственные в столицах, служат всем целям и всем зрителям разом. Провинциальные театры в массе своей зависят прежде всего от прибыли, а значит — от эффективности и разнообразия репертуара, от частой смены пьес. Отсюда и рождается тот пестрый, быстро несущийся поток, который захлестывает сцены театров.

Другая причина пестроты — бенефисы. Выбор пьес для них обусловлен личностью и вкусом бенефицианта. Одни могут добиваться разрешения и затем показать в свой бенефис классическую драму. Другие — и их большинство — ищут просто эффектную пьесу, не слишком разбираясь в ее действительных достоинствах, мало сообразуясь с возможностями труппы, с требованиями времени.

Третья причина определена Островским: «Репертуар не имеет определенной системы и не соотносится с потребностями публики, а зависит от вкусов и личных симпатий репертуарных чиновников»³. Чиновники распоряжаются театром на всех уровнях: от цензурного ведомства и дирекции императорских театров до провинциальных учреждений, озабоченных и тем, чтобы не слишком отстать от столичной моды, и тем, чтобы не допустить крамолы. Цензура, запрещая необходимые для театра пьесы и темы, с одной стороны, создает в репертуаре ощутимые пустоты, с другой, не препятствуя десяткам и сотням пьес-однодневок весьма среднего качества, вносит в репертуар хаотичность.

Цензура оберегала престиж духовенства, дворянства, военных, следила за тем, чтобы внешняя политика правительства освеща-

лась на сцене лишь в промонархических тонах, чтобы революционные сюжеты и настроения не проникали в театр ни в отечественной, ни в переводной драме. Персона русского царя уже могла появляться на сцене более часто и свободно, но только в тех случаях, когда автор прославлял русскую государственность. Если царь был наделен человеческими противоречиями, пороками и слабостями, пьеса запрещалась для столиц или для провинции, иногда для тех и других.

Правда, в начале 60-х годов намечается некоторое смягчение цензурного произвола. На протяжении 1861—1863 годов на сцене одна за другой появляются ранее запрещенные пьесы — «Свои люди — сочтемся!», «Доходное место» и «Воспитанница» Островского, «Горькая судьбина» Писемского, «Нахлебник» Тургенева, «Мишура» и «Новейший оракул» А. Потехина.

Либеральные тенденции цензуры, однако, ограничиваются ею самой на каждом шагу. Логику действий цензуры установить трудно, потому что в одни и те же годы она может поступать по взаимоисключающим мотивам. Иногда трудно понять причины запрещения одних пьес на фоне разрешения других. Запретили, например, мелодраму Сарду «Родина», заподозрив в ней вольнодумство, а также пьесу Альфьери «Виргиния», где усматривали борьбу аристократического и демократического начал. А перед этим к представлению были разрешены, казалось бы, гораздо более опасные, с точки зрения властей, «Коварство и любовь» Шиллера и «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Уриель Акоста» К. Гуцкова.

В 1868 году запрещена комедия Штеллера «Ошибки молодости», где изображалось нечто вроде русской трудовой коммуны 60-х годов, а через два года она уже идет на сцене. В 1871 году чуть было не сняли с репертуара (уже после премьеры) комедию «На хлебах из милости» В. Крылова. Цензуре показалось, что «представитель нигилизма» в пьесе высказывает неуважение к воинскому сословию и крамольные взгляды по семейному вопросу; «опасные места» были изъяты.

Как всегда, в вопросах нравственности цензура ведет себя лицемерно. За «безнравственность» запрещены «Западня» Золя (в русской переделке — «Парижские рабочие») и «Сказки» Боккаччо. Но никаких препятствий не ставится потоку переводной макулатуры зачастую с весьма сомнительными нравственными позициями.

В целом данный период более либерален, чем предыдущий и последующий, хотя и эта либеральность ненадежна. Злободневные, проблемные пьесы, написанные в данный период, далеко не всегда сразу попадали на сцену. Безусловно были запрещены пьесы Сухова-Кобылина «Дело» (до 1882 года) и «Смерть Тарелкина» (до 1900 года), а запрет «Теней» Салтыкова-Щедрина длился до 1914 года. И все же, используя вынужденный либерализм цензуры, театр мог формировать репертуар свободнее, чем прежде.

Для характеристики репертуара Александринского и Малого театров необходимо проследить изменения интенсивности театральной жизни в столицах. Количество спектаклей от года к году и в Петербурге и в Москве заметно увеличивается. Объясняется это прежде всего возрастанием у столичных жителей потребности в театральных зрелищах. Чтобы хоть как-то удовлетворить эту потребность в условиях монополии, императорские театры дают спектакли одновременно на нескольких сценах. В Петербурге 7 ноября 1879 года открылся Малый театр, построенный архитектором Фонтана и снятый дирекцией в аренду. «Труппа осталась в прежнем составе, — пишет летописец петербургских театров, — и бедным артистам пришлось кочевать по вечерам из Александринского театра в Малый, а иногда еще и в Мариинский»⁴. Так, в 1881 году в Петербурге на основной Александринской сцене было дано сто сорок девять русских драматических спектаклей, на сцене Малого театра почти столько же — сто сорок семь, на сцене Мариинского оперного — тридцать один.

Московский Малый театр в летние месяцы ставит спектакли в театре Петровского парка, а зимой — правда, изредка — на сцене Большого театра. Заметим попутно, что спектакли в театре Петровского парка в Москве, так же как Каменноостровского парка в Петербурге, имели не искушенного в сценическом искусстве зрителя, что определило своеобразие афиши и структуры этих спектаклей.

В некоторые дни труппа Александринского театра давала в один день по шесть драматических спектаклей. Так, например, 20 февраля 1881 года утренние и вечерние спектакли были даны в Александринском, Малом и Мариинском театрах — на протяжении одного дня одной труппой было исполнено двенадцать пьес!

В конце периода расширяется театральный сезон: разрешается представление спектаклей в великий пост — с 1875 года в столицах, со следующего года — и в провинции (разрешение это будет недолгим: в 1881 году его уже отменяют). По субботам, за исключением масленицы, в столичных театрах спектакли попрежнему не давались.

Если число спектаклей заметно увеличивается, то число пьес в текущем репертуаре столь же заметно сокращается по сравнению с предыдущим периодом. Из общего числа пьес более половины было показано на обеих столичных сценах. Четверть показанных московским зрителям пьес не шла на петербургской сцене; с другой стороны, около трети всего петербургского репертуара не привлекло внимания Малого театра; к тому же многие пьесы, прошедшие на обеих сценах, были первоначально поставлены в Малом театре и лишь потом — в Александринском. Таким образом, часто встречающееся мнение о почти полном совпадении репертуара Александринского и Малого театров нуждается в существенном уточнении. Конечно, наиболее значительные пьесы шли, как правило, на обеих столичных сценах.

Иногда переход пьесы с петербургской сцены на московскую ознаменовывался соответствующей трансформацией заглавия. Так, комедия В. А. Дьяченко «Петербургские коршуны» идет в Малом театре под названием «Московские коршуны», а «картины столичной жизни» С. Н. Худекова и Г. Н. Жулева, шедшие в Александринском театре под названием «Петербургские когти», ставятся в Малом театре под названием «Московские когти»; водевиль П. Г. Григорьева «Цирюльник на Песках и парикмахер с Невского» превращается на московской афише в «Цирюльника с Рогожской и парикмахера с Кузнецкого».

В рассматриваемом периоде существенно снижаются темпы обновления репертуара, хотя они остаются все еще достаточно высокими.

Если в первые два десятилетия существования Александринского театра (1832—1851) в нем состоялось свыше тысячи премьер, то за два десятилетия изучаемого периода премьер почти вдвое меньше. В Москве за изучаемое двадцатилетие состоялось немного больше премьер, чем в Петербурге, но намного меньше, чем ставилось в Малом театре в предшествующем периоде.

Стабилизация темпов обновления репертуара свидетельствовала прежде всего о расширении круга зрителей обеих столиц, что позволяло каждой новой пьесе дольше прежнего удерживаться в репертуаре. Уже к началу исследуемого периода театрами накоплен известный репертуарный фонд «пьес жизни», с каждым годом увеличивающийся; росло число пьес, проблематика и художественные достоинства которых позволяли время от времени возобновлять их. Упорядочение темпов обновления репертуара давало театрам возможность более тщательной подготовки новых спектаклей, что в свою очередь способствовало продолжительности их сценической жизни и позволяло не так уж спешить с выпуском очередной премьеры.

Увеличение числа спектаклей при одновременном сокращении названий означало рост среднего числа представлений, выдерживаемых каждой пьесой. В начале периода каждая пьеса повторяется в среднем около трех раз, в конце периода — около четырех.

Существенное изменение претерпевает и структура спектакля.

Правда, спектакль, составленный из нескольких пьес, продолжает и в новый период оставаться преобладающей формой театрального представления, но уже появляются — и чем дальше, тем чаще — спектакли, состоящие из одной капитальной пьесы, идущей без сопровождения водевиля или маленькой пьески. В 1862 году в Александринском театре было дано всего три таких спектакля, а в 1881 году уже восемьдесят два. В 1862 году наиболее распространенный в Петербурге тип представления — спектакль из трех пьес (51%), в 1881 году такие спектакли составляют 20%, а спектакли из одной или двух пьес составляют уже 72% общего числа представлений. В Малом театре большие пьесы реже идут без сопровождения, но спектакли из двух пьес, кото-

рые в 1862 году составляли только 36%, в 1881 году дают уже 62% общего числа представлений. В 1862 году спектакли из четырех-пяти пьес составляли в Москве еще 20% всех спектаклей, а в 1881 году был дан только один спектакль, составленный из четырех пьес, и ни одного — из пяти.

Уменьшение числа пьес в спектакле не означает, однако, что спектакль становится короче. Напротив, среднее количество актов, показываемых на протяжении одного вечера, не только не падает, но даже возрастает, ибо расширяется доля многоактных пьес за счет пьес одноактных и двухактных.

Обновляется главным образом фундаментальный репертуар, преимущественно русский, функцию же «довеска», которая становилась все менее существенной и сохранялась, скорее, по инерции, выполняли в основном либо старые водевилы, либо — в меньшей степени — новые переводные пустячки.

Постепенно выходит из обыкновения спектакль, составленный из одних маленьких пьес. В 1862 году в Малом театре состоялось девятнадцать спектаклей из одноактных пьес, главным образом водевилей, а в 1881 году мы уже не находим на московской афише ни одного спектакля такого типа. Преобладают спектакли, содержащие одну четырехактную или пятиактную пьесу в сопровождении одного или двух водевилей. Реже идут две большие пьесы в один вечер (например, «Ревизор» и «Лев Гурыч Синичкин» или «Укрощение строптивой» и «Старый друг лучше новых двух»). Вот перечень пьес, шедших в Петербурге в 1881 году без сопровождения: «Горе от ума», «Ревизор», «Гроза», «Лес», «Волки и овцы», «Вакантное место», «Майорша», «В забытой усадьбе», «Кассир», «Прославились!», «Арахнея», «Жизнь пережить, не поле перейти», «Господа избиратели», «Парижские нищие», «Графиня Клара д'Обервиль», «Джек», «Две сиротки».

Таким образом, на протяжении исследуемого периода репертуар более или менее стабилизируется, уменьшается доля премьер в текущем репертуаре, нормализуются темпы его обновления, что благотворно сказывается на уровне подготовки новых спектаклей.

2

В изучаемый период столичные театры вступают, естественно, с репертуаром, складывавшимся в прошлые годы. В 1862 году, если не считать новинок — премьер текущего и прошлого сезона, в Александринском театре шло сто пятьдесят восемь пьес, ставившихся в более ранние годы, а в Малом театре — сто тридцать три. Основной массив текущего репертуара составляют пьесы, появившиеся на театральной афише на протяжении полутора десятилетий (1846—1860).

Если мы обратимся теперь к репертуару 1881 года, то увидим, что на театральной афише продолжает сохраняться значительное число пьес, вошедших в репертуар до 1862 года.

Из приведенных данных следует, что репертуар предшествующих периодов продолжал занимать весьма заметное место на афише театров не только в начале, но и в конце изучаемого периода. Особенно устойчивыми оказались пьесы, вошедшие в репертуар во второй половине 40-х годов и в 50-е годы, главным образом начиная с 1853 года, когда на афише впервые появляется Островский.

Какие же именно старые пьесы, в том числе и ставшие классикой, дольше других сохранялись на сцене?

Русские трагедии и драмы, вошедшие в репертуар в первые десятилетия XIX века, на афише 60—70-х годов почти не появляются. Озеров, не говоря уже о его предшественниках, не показывается зрителям даже изредка. Дважды прошла на Александринской сцене в 1862 году драма Н. И. Ильина «Великодушные, или Рекрутской набор» и затем больше не появлялась. В том же году в Петербурге идут две пьесы А. А. Шаховского — «Иваной» (по роману В. Скотта «Айвенго») и «Двумужница», еще раз возобновленная в 1879 году.

В Малом театре в самом начале изучаемого периода впервые в Москве ставится «Каменный гость» Пушкина. С 15 по 30 октября 1862 года спектакль выдерживает пять представлений, причем сборы от спектакля к спектаклю падают. Критика оценила этот спектакль как крайне неудачный⁵. Актеры, воспитанные на мелодраме, не смогли постичь природы пушкинского драматизма. Возобновление «Каменного гостя» в 1877 году с участием Ленского в роли Дон Гуана и Федотовой в роли Доны Анны, значительно более удачное, не раскрывало все же глубины авторского замысла. «Скупой рыцарь» был возобновлен в Малом театре в 1875 году после двадцатидвухлетнего перерыва. В 1880 году на пушкинских торжествах с монологом Барона из этой трагедии выступил Самарин. В Александринском театре «Скупой рыцарь» прошел один раз в 1866 году и пять раз в 1880-м. Ни «Моцарт и Сальери», ни «Пир во время чумы» в эти годы на сцене не появлялись. «Русалка» прошла в Малом театре с участием Федотовой, а затем Ермоловой десять раз, в Александринском театре — пять, но заметным событием не стала.

«Борис Годунов» находился под цензурным запретом до 1866 года и увидел свет рампы в Александринском театре только в 1870 году, а в Малом — десять лет спустя, в 1880 году. Хотя ни тот, ни другой спектакль не поднимались до уровня гениальной пушкинской трагедии, они положили начало сценической жизни этого великого творения пушкинского гения. Оба спектакля недолго продержались на сцене, но не прошли бесследно, как бы подытожив поиски сценического решения исторической драмы, предпринимавшиеся русским театром в 60—70-е годы. При подготовке пушкинского спектакля в Александринском театре для консультаций были привлечены видные ученые — Н. И. Костомаров, В. В. Стасов, В. А. Прохоров. Стасов считал, что «никогда еще по-

мощь современной русской исторической науки не играла такой значительной и видной роли в театре, как здесь»⁶; Костомаров признавал, что никогда к внешней стороне спектакля не подходили с такой тщательностью⁷. К советам историков и археологов прибегал и Малый театр. Рецензенты единодушно отмечали удачную постановку «народных сцен» как в петербургском (режиссер А. А. Яблочкин), так и в московском (режиссер С. А. Черневский) спектаклях, однако тема народа, столь важная для верного истолкования пушкинской концепции истории, не прозвучала с должной силой ни в одном, ни в другом спектакле; отчасти это объясняется купюрами, коснувшимися главным образом сцен народных волнений.

Лермонтовский «Маскарад», сцены из которого увидели свет рампы в Петербурге в 1852 году, десять лет спустя, 24 сентября 1862 года был впервые показан полностью (хотя и с цензурными вымарками отдельных реплик) на московской сцене. Арбенина играл Самарин, Нину — его шестнадцатилетняя ученица Федотова, тогда еще воспитанница училища Позднякова, которая, по ее словам, «не понимала еще любви замужней женщины... плохо чувствовала эту роль и, конечно, играла ее, лишь придерживаясь указаний учителя»⁸. «Маскарад» был воспринят актерами прежде всего в русле широко распространенной в те годы мелодрамы. Исполнение сосредоточилось на раскрытии внешней интриги пьесы, на традиционном конфликте злодеев и добродетельных героев, на изображении абстрактных эмоций и страстей. Поэтическая форма драмы Лермонтова, глубина ее философского содержания не были донесены. «Маскарад» прошел лишь пять раз и вернулся на сцену Малого театра столетие спустя, в 1962 году. В Александринском театре «Маскарад», поставленный в 1864 году, выдержал также пять представлений.

Русская мелодрама, господствовавшая в репертуаре 40-х годов, сходит на нет уже к середине 50-х годов. Правда, в самом начале периода, в 1862 году, Александринский театр после изрядного перерыва предпринимает попытку вернуть на сцену пьесы когда-то популярных авторов — Н. А. Полевого, Н. В. Кукольника, П. Г. Ободовского. Объясняется эта запоздалая волна старых псевдоисторических мелодрам тем, что в 1862 году официально праздновалось тысячелетие России и театральное начальство сочло уместным ознаменовать это событие возобновлением на петербургской императорской сцене безнадежно устаревших квазипатриотических пьес. О том, что такой репертуар отнюдь не выражал истинных потребностей публики, убедительно свидетельствует тот факт, что в Москве, далекой от царского двора, на театральной афише 1862 года нет ни Полевого, ни Кукольника. Попытки оживить этот репертуар были обречены на провал, хотя гедеоновская «Смерть Ляпунова», например, время от времени еще будет возобновляться то на петербургской, то на московской сцене.

Несколько дольше удержатся в репертуаре пьесы К. Д. Ефп-

мовича, которые являлись как бы переходом от традиционной мелодрамы к реалистической драме нового типа, — «Владимир Заревский», «Кашей, или Пропавший перстень», «Отставной театральный музыкант и княгиня».

Более устойчивой, особенно на петербургской сцене, оказалась старинная переводная мелодрама. В начале данного периода мы еще найдем на афише «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828), «Она помешана» (1835), «Отцовское проклятие» (1835), «Отец и дочь» (1841), «Серафима Лафайль» (1845) и некоторые другие пьесы того же рода. В конце периода ни одна из них на сцене Малого театра уже не шла, однако на афише Александринского театра мы встречаем все те же «Жизнь игрока» и «Она помешана», а также драму «Материнское благословение», переведенную Некрасовым и поставленную впервые в 1842 году, и «Графиню Клару д'Обервиль», премьера которой состоялась в 1846 году (тогда она прошла за сезон только шесть раз, а в 1881 году — одиннадцать). Петербургская труппа, как видим, была и в этом отношении более консервативна.

Старая классическая русская комедия представлена в репертуаре нового периода почти исключительно шедеврами Грибоедова и Гоголя.

«Недоросль» Д. И. Фонвизина, возобновленный на петербургской сцене в 1869 году, прошел пять раз. В Малом театре бессмертная комедия Фонвизина возобновлялась в 1865 и в 1872 годах, но повторена считанные разы. Из всех исполнителей критика отмечает только Н. М. Никифорова во второстепенной роли Кутейкина. «Бригадир» не идет в эти годы ни в Петербурге, ни в Москве.

В 1872 году, в связи с празднованием двухсотлетия со дня рождения Петра I, на Александринской сцене возобновляется комическая опера А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват», впервые показанная почти столетие назад. «Мельник», по свидетельству современника, «очень понравился» и выдержал тринадцать представлений⁹. Столь неожиданный успех можно объяснить тем, что эта старая комическая опера прошла на волне новомодного увлечения опереттой; способствовало успеху и то, что в роли мельника выступил замечательный певец О. А. Петров. На сцене Малого театра «Мельник» прошел с 1867 по 1877 год тридцать четыре раза.

Совсем не появлялся на театральной афише этих лет «Ябеда» Капниста. «Модная лавка» И. А. Крылова прошла два раза только в Малом театре в 1867 году. Комедии А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого, М. Н. Загоскина возобновляются крайне редко.

Прочное место в репертуаре обоих театров продолжают занимать грибоедовское «Горе от ума» и гоголевский «Ревизор».

После смерти Щепкина, последний раз выступившего в роли Фамусова 13 декабря 1862 года, «Горе от ума» не появлялось на сцене Малого театра почти два года. 19 октября 1864 года шедевр

Грибоедова был возобновлен в новом составе и в новых декорациях; были восстановлены некоторые ранее запрещенные стихи. С этого дня московская сцена обретает нового Фамусова в лице Самарина, оказавшегося достойным преемником Щепкина и с неизменным успехом выступавшего в этой роли на протяжении двух десятилетий. В роли Чацкого сменяли друг друга многие исполнители. Н. Е. Вильде в этой роли провалился и был ошикан на премьере. Через полтора месяца спектакль возобновили с новым Чацким — С. В. Шумским, создавшим образ увлеченного, разочарованного и отчаявшегося юноши. Сменивший его в этой роли в 1872 году М. А. Решимов играл в крикливой манере, плохо читал стихи и не удовлетворил ни критику, ни публику. В 1876 году в роли Чацкого выступил А. П. Ленский, представивший его не столько обличителем пороков окружающего общества, сколько человеком впечатлительным, легко уязвимым, страдающим. Всего «Горе от ума» прошло на московской сцене за два десятилетия шестьдесят девять раз.

В Александринском театре на протяжении исследуемого периода состав исполнителей «Горя от ума» обновлялся трижды. В роли Фамусова продолжал выступать Н. Н. Зубов, актер весьма опытный, но посредственный. В роли Чацкого взыскательную критику не мог удовлетворить ни импозантный А. А. Нильский, ни фатоватый И. И. Монахов, более успешно сыгравший позднее Репетилова. В 70-х годах в числе петербургских исполнителей «Горя от ума» появляются такие выдающиеся артисты, как К. А. Варламов (Скалозуб, Горич) и В. Н. Давыдов (Молчалин).

Возобновление «Горя от ума» в Александринском театре в бенефис Монахова в 1871 году послужило поводом к появлению знаменитой статьи И. А. Гончарова «Миллион терзаний». «К сожалению, — констатировал Гончаров, — давно уже исполнение пьесы на сцене далеко не соответствует ее высоким достоинствам, особенно не блещит оно ни гармоничностью в игре, ни тщательностью в постановке, хотя отдельно, в игре некоторых артистов, есть счастливые намеки на обещания, на возможность более тонкого и тщательного исполнения. Но общее впечатление таково, что зритель, вместе с немногим хорошим, выносит из театра свой «миллион терзаний»¹⁰. На протяжении двух десятилетий «Горе от ума» было показано петербургским зрителям восемьдесят четыре раза.

И в Малом и в Александринском театре «Горе от ума» продолжало идти в современных костюмах. На протяжении всего периода в спектакле Малого театра сохраняется бал-дивертисмент в финале третьего акта, противоречащий авторскому замыслу и разрушавший художественную цельность представления.

Чем объяснить, что возобновления гениальной комедии Грибоедова в 60—70-х годах не становятся заметным событием театральной жизни? Причина была не только в небрежности обстановки и костюмировки, не только в том, что актеры, выросшие на бытовом репертуаре, разучились читать стихи, не только в том,

что столичные сцены не имели в эти годы выдающихся артистов на амплу Чацкого — Мочалова и Максимова уже не было в живых, Самарину и Шумскому возраст не позволял более выступать в этой роли. Дело еще и в том, что грандиозная картина общественных нравов, нарисованная Грибоедовым, не став еще в полной мере достоянием истории, уже не могла восприниматься и как сатира на современное общество. По верному замечанию Гончарова, «мы не отодвинулись от эпохи на достаточное расстояние, чтоб между ею и нашим временем легла непроходимая бездна. Колорит не сгладился совсем; век не отделился от нашего, как отрезанный ломоть: мы кое-что оттуда унаследовали, хотя Фамусовы, Молчалины, Загорецкие и прочие видоизменились так, что не влезут уже в кожу грибоедовских типов». Этим же автор «Миллона терзаний» объясняет — и отчасти оправдывает — анахронизмы в манере исполнения и даже в костюмировке: «Некоторые критики возлагают на обязанность артистов исполнять и историческую верность лиц, с колоритом времени во всех деталях, даже до костюмов, то есть до фасона платьев, причесок включительно. Это трудно, если не совсем невозможно... Мы повторяем, что в игре вообще нельзя претендовать на историческую верность, так как живой след почти пропал, а историческая даль еще близка»¹¹. Переходное время, уже не грибоедовское, но еще не порвавшее окончательно с «колоритом» 20-х годов, было неблагоприятно для сценической жизни «Горя от ума».

В известной степени это относится и к гоголевскому «Ревизору», хотя комедия Гоголя находилась в несколько более благоприятном положении. «Ревизор» все еще мог восприниматься зрителями и в пореформенной России как сатира если не на сегодняшнее, то на вчерашнее, еще памятное и мало изменившееся застойное российское захолустье. К тому же и сама гоголевская манера сатирического письма, оказавшая мощное воздействие на драматическую литературу следующих десятилетий, воспринималась и актерами и зрителями как вполне современная. Этим объясняется не только то, что пьеса Гоголя повторяется на сцене чаще, чем пьеса Грибоедова, но и то, что возобновления «Ревизора» признаются обычно более удачными.

Из возобновлений «Ревизора» на московской сцене особо следует выделить спектакль 1867 года, когда в роли городничего выступил Самарин, истолковавший образ в щепкинской традиции, хотя, по отзывам критики, «комическая сторона роли значительно побледнела»¹². В Петербурге «Ревизор» возобновлялся за этот период дважды — в 1871 году (городничий — П. И. Зубров, Хлестаков — И. И. Монахов) и особенно удачно десять лет спустя, в 1881 году. По свидетельству летописца Александринской сцены, «никогда еще «Ревизор» не шел при таком великолепном ансамбле». И действительно, хотя А. А. Нильский был далеко не совершенным городничим, почти все остальные роли были сыграны первоклассными мастерами: М. М. Петипа играл Хлестакова,

В. Н. Давыдов — Осипа, К. А. Варламов — Землянику, М. Г. Савина — Марью Антоновну. Особо отмечалось критикой исполнение Савиной, впервые выступившей в гоголевском репертуаре. «Савина произвела фурор; невозможно было вернее и комичнее изобразить жеманную провинциальную барышню, пустившуюся кокетничать с петербургским приезжим»¹³.

Продолжает ставиться в эти годы гоголевская «Женитьба»; реже идут «Игроки», «Лакейская» и «Тяжба».

Если большие формы старой русской комедии представлены, как мы видели, лишь считанными названиями, то старый русский водевиль на всем протяжении периода продолжает занимать видное (хотя неуклонно уменьшающееся) место на афише.

В начале периода водевиль все еще составляет почти половину репертуара и в Александринском и в Малом театрах. В конце периода доля водевиля уменьшается в Петербурге до 29%, а в Москве до 14%. Тенденция, обнаружившая себя уже к концу предыдущего периода, проявляется теперь еще более отчетливо: водевильный репертуар почти не обновляется и формируется за счет огромного водевильного фонда, накопленного за прошлые десятилетия.

Всего на петербургской и московской сцене в 1881 году шло пятьдесят девять водевилей, из них только десять появились на сцене после 1861 года. Водевиль 20-х годов, принадлежавшие перу А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого, А. И. Писарева, на афише 1881 года не представлены совсем. Продолжают идти произведения водевилистов следующей формации — восемь водевилей П. И. Григорьева, шесть водевилей Н. И. Куликова, четыре водевиля П. С. Федорова, по три водевиля П. А. Каратыгина и Оникса (Н. И. Ольховского), по два водевиля Д. Т. Ленского и В. А. Соллогуба.

Из всех русских пьес, перешедших в новый период из старого репертуара, наиболее устойчивыми, если не считать водевилей, оказались пьесы, впервые появившиеся на афише в 1853—1861 годах. В числе этих пьес, сохранившихся на петербургской и московской афишах до самого конца периода, пять принадлежат перу Островского, четыре — Чернышева, две — А. Потехина, по одной — Тургенева, Дружинина, Стаховича, Турбина, Королева, Брянцева, Фролова. При этом следует иметь в виду, что афиша одного года, конечно же, не дает полного представления о всех пьесах указанных лет, сценическая жизнь которых продолжалась на протяжении 60—70-х годов.

3

В Александринке за эти два десятилетия состоялось пятьсот пятьдесят семь премьер, в Малом — пятьсот восемьдесят семь. Не все эти пьесы были новыми — в эти годы свет рампы впервые увидели многие ранее написанные пьесы, которые в свое время по

тем или иным причинам не могли быть поставлены на русской сцене, начиная с «Овечьего источника» и «Бориса Годунова» и кончая «Уриелем Акостой» и «Доходным местом». Условимся поэтому в дальнейшем называть «новыми» все пьесы, впервые показанные зрителям в изучаемый период, независимо от того, когда они были написаны; к числу премьер отнесены также постановки западноевропейской классики в новых переводах и с новыми исполнителями.

На рубеже 60—70-х годов существенным образом меняется соотношение между оригинальным и переводным репертуаром.

Как было показано в предыдущих томах, уже на протяжении 30-х и 40-х годов постепенно, но неуклонно повышается доля оригинальных русских пьес в репертуаре. К середине 50-х годов оригинальные пьесы составляют уже более половины текущего репертуара. Еще отчетливее эта тенденция к утверждению на сцене отечественной драматургии сказывалась в отношении премьер.

Перевес оригинального репертуара над переводным сохраняется на протяжении первого десятилетия изучаемого периода: из общего числа новых пьес, показанных в 1862—1871 годах, русским авторам принадлежит 61%. Однако в следующее десятилетие картина меняется: оригинальные произведения составляют только 43% премьер.

За счет чего произошло столь резкое сокращение доли оригинальных русских пьес в новом репертуаре 70-х годов? Число новых постановок западноевропейской классики по сравнению с 60-ми годами не только не увеличивается, но даже несколько уменьшается. Число премьер современной переводной драматургии почти удваивается, а число переделок возрастает более чем вдвое.

«Идея национализма в искусстве... вовсе не исключает, конечно, «общечеловечности», да и не может ее исключать,— пишет в начале 60-х годов А. Григорьев.— Чем шире развивается национальность, тем более амальгамируется она с другими национальностями, хотя вместе с тем не теряет своей особенности в жизни и искусстве на самых верхах своего развития»¹⁴. Подтверждение этому мы найдем и в театре. В период обостренного национального самосознания доля иностранных пьес в репертуаре, как мы видели, не только не уменьшается, но даже увеличивается.

Мотивы, которыми руководствовались переводчики иностранной драматургии, были различны. Как подчеркивает Островский в предисловии к вышедшему в 1872 году первому сборнику своих переводов, он видит главную задачу в том, чтобы найти для актеров в мировой драматургии умные, художественно интересные роли. Островский переводит классиков — Шекспира, Сервантеса, Гольдони — и современных авторов. Среди его переводов есть очень точные, как, например, новый стихотворный вариант перевода «Укрощения строптивой» («Усмирение своенравной», 1865) с тщательными поисками русского эквивалента каждому слову; есть и вольные переделки с большей свободой отступления от ори-

гинала. Но при всем том уважение к подлиннику всегда живо в переводах Островского, что не исключает, однако, понятного стремления сценически адаптировать текст, приспособить его к понятиям русского актера и зрителя, придать тот налет русского колорита, который облегчит восприятие переводной новинки.

А. Н. Баженов смотрит на западную драму глазами просветителя. Предметом его особой заботы становится классика с ее «благоприятным влиянием и на публику, и на артистов, и на писателей». Он чутко улавливает появившееся в 60-е годы желание «систематического и обстоятельного знакомства с классическими произведениями»¹⁵ и развивает его. Настоящим Баженова Малый театр обязан расширением прежде узкого круга классических пьес.

С. А. Юрьев, профессор Московского университета, принесет в Малый театр не только переводы ранее незнакомой русскому театру испанской драмы, но и определенное мировоззрение. Пропаганда Юрьевым героического репертуара, идеалов свободы и народности впишет одну из самых ярких страниц в историю русского театра 70-х годов.

Рядом с Островским, Баженовым, Юрьевым активно и неутомимо действует В. А. Крылов. Его энергия распространяется на все области репертуара, все жанры — от драмы и комедии до оперетты; он заимствует, компилирует, переделывает (предпочитая все же пьесы легкие и развлекательные). При этом переделок Крылова идет вдвое больше, чем его же оригинальных пьес.

Современная западноевропейская пьеса уже не маленькое «окно в Европу»; это пьеса о знакомом, почти родственном буржуазном быте. Поэтому сокращается поток экзотических мелодрам, вытесняемых зарисовками современных нравов; поэтому же с такой легкостью совершаются переложения «с французского на нижегородский».

Характер иностранного репертуара в не меньшей степени, чем переводчики и критики, определяли актеры. Какие пьесы могли и хотели играть ведущие актеры, что выбирали для бенефисов, имело первостепенное значение. Выбор иностранных пьес теперь стал больше благодаря расширившемуся кругозору театра, а также колебаниям и уступкам цензуры.

Мировая классика представлена на афише довольно богато и разнообразно: более десятка имен, свыше полусотни названий, четыре столетия истории драматургии, несколько европейских стран (Англия — Шекспир, Шеридан; Франция — Мольер, Расин, Лесаж, Бомарше, Бальзак, Гюго, Мюссе; Германия — Лессинг, Шиллер, Гёте, Гуцков; Испания — Кальдерон, Лопе де Вега). Есть авторы, привычные для русской сцены; есть новые, прежде неизвестные ей. Примерно половина пьес появляется на русских афишах впервые, в том числе восемь пьес Шекспира, шесть — Мольера, по три пьесы Лопе де Вега и Кальдерона, пьесы Расина, Лесажа, Бальзака, Гюго, Мюссе, Лессинга, Гёте, Гуцкова, Шеридана. Некоторые излюбленные театром пьесы повторяются не один

раз — то простыми возобновлениями, то в разных переводах или в разных вариантах — целиком или в отрывках.

Следует заметить, что к самому концу изучаемого периода соотношение оригинальных и переводных премьер снова резко меняется. За два последних года (1880 и 1881) из тридцати двух премьер Александринского театра двадцать четыре — русские пьесы; в Малом театре такая же картина: из тридцати шести премьер двадцать четыре — русские пьесы.

Несмотря на то, что на протяжении 70-х годов новые переводы и переделки заметно преобладали над новыми русскими пьесами, в текущем репертуаре конца периода сохранилось преобладание, пусть незначительное, оригинальной драматургии. Однако, если бы мы захотели установить место, занимаемое в репертуаре пьесами, рисующими так или иначе русскую действительность, нам пришлось бы оперировать другими цифрами: к пьесам, числящимся оригинальными, следовало бы добавить еще и переделки, если не все, то большую часть их.

По словам современника, «переделка, в теперешнем своем русском развитии, грозит захватить собой все»¹⁶. Легкости переделок способствовали условность, трафаретность, абстрактная «типическая всеобщность» их персонажей. Причина более глубокая — сближение форм русской и западной жизни, сходство нравов. Переделывателям не приходится ничего ломать в пьесе, переложение идет органично; заменяются имена, названия мест действия, добавляются черточки русского быта, благодаря чему в пьесе создается поверхностный, но все же национальный колорит.

Переделка, занимая срединное положение между оригинальной пьесой и переводом, не представляет собой однородного явления. В афишах переделки обозначались по-разному, в зависимости главным образом от степени близости к подлиннику: «переделка для русской сцены», «заимствовано с французского», «подражание французскому», «сюжет заимствован» и т. п. Иногда указывалось, какая именно пьеса подверглась переделке, иногда же глухо сообщалось, что «сюжет заимствован». В отдельных случаях переделка сводилась лишь к некоторому приспособлению пьесы к условиям русской жизни и действия при этом отнюдь не переносилось в Россию (например, «Испанский дворянин», переделанный К. А. Тарповским и М. Н. Лонгиновым из пьесы Дюмануара и Деннери «Доп Сезар де Базан»). Но чаще переделка означала переименование пьесы иностранного автора на русские нравы. В некоторых случаях заимствование касалось только самой общей сюжетной схемы и тогда переделка мало чем отличалась от оригинальной пьесы (особенно если учесть, что и пьесы, причисляемые к разряду «оригинальных», далеко не всегда были действительно оригинальными и нередко кроились по образцам как отечественным, так и иностранным). А. И. Вольф, например, следующим образом отзывается о двух переделках В. А. Крылова — «На хлебах из милости» и «По духовному завещанию», поставленных на

Александринской сцене в 1871 году: «Если кто не знал источников — откуда они заимствованы, то мог бы принять за оригинальные произведения, до такой степени они были приноровлены к нашим нравам»¹⁷.

Островский относился к переделкам резко отрицательно, называя их «гермафродитами драматического искусства» и утверждая со всей категоричностью, что они не должны быть допускаемы на русскую сцену. Правда, сам он в пору повального увлечения переделками, поддавшись настояниям друзей-актеров, искавших репертуарные новинки для своих бенефисов, и подгоняемый постоянной нуждой, переделывает пьесы «Заблудшие овцы» Т. Чикони (1867), «Рабство мужей» Лери (1869), «Пока» Баяра, Фуше и Арвера (1873), «Добрый барин» Делилиа и Ле Сенна (1875). Однако эти переделки были в творчестве Островского лишь случайными и вынужденными эпизодами.

Постоянными поставщиками переделок для русской сцены были другие. На первом месте среди них — В. А. Крылов (он же — В. Александров), вслед за ним — К. А. Тарновский (он же — К. Нарский, он же — С. Райский, он же — Е. Берендеев), А. Н. Плещеев, В. И. Родиславский, Н. Н. Енгальчев, М. П. Федоров и другие.

Увлечение переделками достигает вершины к середине 70-х годов и заметно умеряется к концу периода. Переделки уже исчерпали к этому времени свои весьма скромные эстетические возможности и перестают удовлетворять публику.

4

Жанровая структура репертуара в данном периоде продолжает меняться в направлении, обозначившемся достаточно отчетливо уже в 50-е годы. Продолжают размываться границы традиционных жанров; заметно уменьшается доля драмы в репертуаре, причем комедия вбирает в себя некоторые эстетические функции драмы; водевиль, сохраняясь в репертуаре, постепенно сдает свои позиции, его вытесняют маленькая комедия без куплетов и оперетта; в текущем репертуаре представлен, как мы уже видели, главным образом старый водевиль, новых водевилей пишется, переделывается и переводится все меньше и меньше. Драмы составляют 23% всех премьер, многоактные комедии — 38%; если же объединить все комедийные жанры, то на их долю придется 77% всего нового репертуара.

Тенденция к преобладанию комедии над драмой выявится еще отчетливей, если мы сопоставим между собой два десятилетия нашего периода. В 1862—1871 годах число комедий превышает число драм всего лишь на одну треть, а в 1872—1881 годах более чем вдвое.

Сокращение доли новых драм в репертуаре особенно явственно в отношении оригинальной драматургии. Во втором десятилетии

русских драм поставлено в полтора раза меньше, чем в первом. Число русских исторических драм снижается еще заметнее — в три раза.

Несколько иная картина в отношении переводной драмы. Во втором десятилетии число переводных драм не только не снижается, но даже возрастает почти в полтора раза, а если не считать классики, почти вдвое. Что же касается переделок, то драмы они почти не касаются.

Еще более очевидной тенденция к вытеснению драматических жанров за счет комедийных предстает при сопоставлении всего текущего репертуара в самом начале и в самом конце периода. В 1862 году на афише Александринского театра значилось 39 драм и только 25 многоактных комедий. В конце изучаемого периода комедий ставится почти вдвое больше, чем драм (а если взять только русские пьесы, то более чем вдвое). Отметим, что некоторые пьесы, обозначенные на московской афише драмами, на петербургской сцене значились комедиями (например, «Злоба дня», «Мертвая петля», «Богатырь века»).

Колебания театров, а часто и самих авторов в определении жанра новых пьес вполне объяснимы. Драмой теперь обычно называют лишь те пьесы, которые кончались гибелью героя или героини. Все прочие пьесы, как правило, именовались комедиями, хотя это определение в ряде случаев крайне условно и само по себе еще не дает представления о жанровой природе пьесы. Так, например, Островский равно называет «комедией» не только сатиру «На всякого мудреца довольно простоты» или лирико-буффонное «Горячее сердце», но и такие психологические драмы, как «Последняя жертва», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые». Единственным признаком, объединяющим столь разные пьесы, оказывается лишь формально благополучная развязка. Однако чуть не в каждой из комедий Островского заключена, как возможность, трагическая развязка.

Островский, как и многие другие драматурги той поры, отдает себе отчет в условности деления «пьес жизни» на драмы и комедии. Поэтому авторы исследуемого периода многие свои многоактные пьесы называют не драмами и не комедиями, а «сценами» или «картинами». На афишах тех лет мы найдем «драматическое представление», «драматический очерк», «простую историю» и даже «пословицу в 5 действиях». Далеко не всегда пьесы, обозначившиеся на афише таким образом, представляли собой бессюжетные бытовые зарисовки или очерки сословных нравов. Например, «сценами из жизни захолустья» Островский назовет психологическую драму «Поздняя любовь», а «картинами московской жизни» комедию «За чем пойдешь, то и найдешь». Процесс контаминации жанров, начало которому положил Грибоедов своим «Горем от ума», неумолимо расширялся, постепенно захватывая все большую и большую долю репертуара и оставляя все меньшую долю для «чистых» жанров.

Существенные изменения происходят и с малыми сценическими формами. Если с середины 20-х до середины 50-х годов происходит неуклонная «водевиллизация» всех малых форм, то для 60-х и 70-х годов, напротив, характерна, так сказать, их «деводевиллизация». Комическая опера, «физиологический очерк» и малая комедия, когда-то оплодотворившие русский водевиль и почти растворившиеся в нем, в изучаемый период начинают вновь отпочковываться от водевиля и снова занимают на афише самостоятельное место, правда, в преображенном виде.

Лишившись куплета, водевиль превращается в небольшую комедию, чаще всего основанную все на том же забавном «кви про кво» и окрашенную в фарсовые тона. Бытовые зарисовки, которые раньше принимали, подчиняясь моде, водевильный облик, возвращаются на сцену под названием «сцен» и «картин».

Этот процесс «деводевиллизации» водевиля сопровождается всякого рода гибридными образованиями, зафиксированными в пестрых жанровых обозначениях, появившихся в эту пору: «драматический водевиль», «драматическая безделка», «шутка á propos», «шутка-водевиль», «анекдотическая шутка-водевиль», «шутка-комедия-водевиль», «комедия с куплетами», «пословица с куплетами», «небылица в лицах с куплетами», «интермедия с куплетами», «фарс с пением», «фарс-водевиль», «комедия-фарс», «музыкальная мозаика» и т. д.

Выше уже упоминалось, что водевильный жанр, сохраняя все еще заметное место в текущем репертуаре, представлен на афише главным образом старым русским водевилем. Из всех семидесяти восьми водевильных премьер к концу периода сохранилось на петербургской афише всего восемь пьес, а на московской только три. За весь 1881 год в Москве появилось лишь два новых водевиля, а в Петербурге — ни одного (напомним для сравнения, что тридцать лет назад, в сезон 1851/52 года на Александринской сцене значилось пятьдесят два новых водевиля!).

Что касается малой комедии, вновь эмансипировавшейся от водевиля, то доля этого жанра заметно возрастает. Рост этот происходит, однако, отнюдь не за счет оригинальных пьес, напротив, число оригинальных малых комедий падает; переводы в этом жанре тоже не занимают значительного места. Основную массу малых комедий составляют в 70-е годы перелицовщики: в 70-е годы переделок в этом жанре в пять раз больше, чем в предшествовавшем десятилетии.

Единственным жанром в сфере малых форм, в котором оригинальная драматургия господствовала безраздельно, были так называемые «сцены» или «картины» в одном-двух актах. Афиши той поры предлагают самые различные определения этого жанра — «сцены», «картинка нравов», «сцена из обыденной жизни», «картинка из купеческого быта», «сцены из народной жизни», «картины петербургской жизни», «сцены из московской жизни», «сцены из цыганского быта», «шуточные сцены», «драматический

эпизод», «драматический этюд» и т. п. Жанр этот, утвердившийся на русской сцене в 50-е годы и представленный такими мастерами, как Тургенев, Островский, Салтыков-Щедрин, в 60-е годы уже не привлекает внимания выдающихся писателей, но еще продолжает занимать заметное место в репертуаре.

«Сцены», вошедшие в репертуар в эту пору, могут быть подразделены на два основных типа. Первый из них ближе к бытовой зарисовке, к этнографическому этюду, к тому, что в 40-е годы называлось «физиологическим очерком». Второй тип «сцен» тяготеет к анекдоту, в его основе забавный случай, происшествие, недоразумение, он сродни поэтике водевиля. Иногда обе эти разновидности сливаются вместе, и тогда зрителю предлагается сюжетная новелла из быта того или иного сословия.

Сами названия «сцен» обычно предваряли не только содержание, но и характер той или иной зарисовки. Иногда зритель оповещался названием о месте действия — «На Песках», «На выставке картин», «В деревне», «На реке» и т. п. Иногда заголовок определяет ситуацию — в духе названий, которые давали своим картинам художники-жанристы: «Сватовство майора», «Смотрины», «Рукобитье», «Самодур».

Не случайно в пору увлечения этим жанром на столичных сценах впервые появляются давно написанные маленькие сценки Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина. На протяжении 1860—1863 годов в Петербурге и Москве впервые ставятся «сцены» «Собачкин» («Отрывок») и «Лакейская» Гоголя, а в Малом театре, кроме того, и «Утро делового человека». В 1863 году на московской сцене впервые появляются тургеневские «сцены из петербургской жизни» «Безденежье» (написано в 1845 году, поставлено в Александринском театре в 1852-м). В 1867 году в Петербурге, а в следующем — в Москве ставится щедринский «драматический этюд» «Утро у Хрептюгина», который находился под запретом с 1857 года.

Чаще всего «сцены» и «картины» рисовали быт простонародья, мелкого чиновничества, купечества средней руки — порой сочувственно, порой с легкой издевкой. Большинство сцен носило юмористический, подчас зубоскальный характер, не поднимаемая до социальной сатиры. Однако в 60-е годы этот жанр пользуется успехом, особенно у публики Александринского театра. Летописец этого театра сообщает, что в сезоне 1864/65 года появился «новый жанр легких бытовых сценок из мира столичного пролетариата»: «Не судьба» Лейкина, «На Песках» и «Честная компания» Трофимова, «Помолвка в Галерной гавани» Щигрова имели вполне заслуженный успех по своей фотографической верности...»¹⁸.

Авторами «сцен» и «картин» выступали, как правило, второразрядные литераторы или сами актеры. Одним из наиболее репертуарных авторов этого жанра был артист александринской труппы А. Т. Иванов, писавший под псевдонимом А. Т. Трофимов. Он создал целый цикл «картин петербургской жизни», обращаясь главным образом к быту мелких петербургских чиновников.

С 1865 года в Александринском и Малом театрах ставится восемь его сенок (кроме того, он был автором драмы «В золоченой клетке»). Из его сцен наибольшим успехом пользовалась пьеса «На Песках» (1865), выдержавшая на петербургской сцене тридцать пять представлений.

Другой артист Александринского театра, И. Ф. Горбунов, прославившийся как мастер устных рассказов из простонародного быта, писал в том же юмористическом духе и небольшие сценки. Наиболее известные из них — «Постоялый двор» (1864), «Самодур» (1868), «На реке» (1876).

Популярный петербургский журналист и литератор, будущий редактор «Осколков» Н. А. Лейкин посвящал свои сценки преимущественно нравам петербургского купечества («Рукобитье», 1864; «Медаль», 1871; «На случай несостоятельности», 1881).

Писатель-демократ Н. В. Успенский написал «картины из народной жизни» «Обоз», которые были представлены в 1867 году на обеих столичных сценах.

В 1880 году в Малом и Александринском театрах с успехом ставятся «сцены из обыденной жизни» «В камере судьи» В. А. Слепцова, видного писателя народнического направления.

Самыми популярными из подобного рода пьес оказались «картинка нравов» А. Я. Галушкина «Налетел с ковшом на брагу» (1874) и «картины петербургской жизни» В. Щигрова «Помолвка в Галерной гавани» (1866), прошедшие на Александринской сцене по шестьдесят два раза.

К концу периода новые «сцены» появляются все реже, старые же постепенно сходят с афиши. Поверхностные, хотя порой и меткие бытовые зарисовки перестают удовлетворять публику. «Сцены» и «картины» сыграли свою роль как наиболее оперативная форма сближения сцены с жизнью. Нужда в этом жанре, специализировавшемся на беглых зарисовках быта и правов различных сословий, постепенно отпадает — большая реалистическая драматургия решает попутно и эту задачу, предлагая зрителям неизмеримо более полную и содержательную картину современной жизни.

Музыкально-драматический жанр, представленный в русском театре сперва комической оперой, а затем водевилем, постепенно играет все меньшую роль в репертуаре драматических театров. Еслед за комической оперой с афиши исчезает опера-водевиль и так называемый «волшебный водевиль», в которых музыка и пение были существенным жанрообразующим фактором; куплет, который некогда был душой водевиля, становится довеском, без которого можно обойтись и без которого начинают обходиться; водевиль превращается в маленькую комедию, тяготеющую то к фарсу, то к бытовой сценке.

К началу изучаемого периода процесс обособления драматического и музыкального театров, казалось бы, завершился. Однако с середины 60-х годов в репертуаре Александринского и Малого

театров появляются и начинают занимать все большее и большее место музыкальные комедии нового типа, которые на афише именуются по-разному: «комическая опера», «опера-фарс», «опера-буфф», «комическая оперетта», «оперетта-фарс» и, наконец, просто «оперетта».

Увлечение опереттой перекинулось из Франции. Островский, резко отрицательно относившийся к засилью оперетты в русском театре, признавал вместе с тем, что «оперетки Оффенбаха в настоящее время очень ценны во Франции, как все то, что таким или другим образом колеблет трон Второй империи; они привлекательны, во-первых, нескромностью сюжета и соблазнительностью положений; во-вторых, шутовским пародированием и осмеянием авторитетов власти и католической церкви, под прикрытием античного костюма»¹⁹. Но этот жанр не случайно расцвел, пусть на недолгое время, на русской почве. Существовала определенная общность между торжеством буржуазии во Франции эпохи Второй империи и ростом буржуазного сознания в пореформенной России. Этим и объясняется, что опереточное поветрие, возникнув на берегах Сены, так быстро перекинулось на берега Невы и Москвы-реки.

Быстро, но не сразу. Оффенбах открывает «Буфф-Паризьен» в 1855 году, а в 1858 году покоряет парижан опереттой «Орфей в аду». Уже в следующем, 1859 году того же «Орфея» ставит в Михайловском театре французская труппа, но в Петербурге парижская новинка не имеет никакого успеха. И дело тут не только в слабости тогдашней петербургской французской труппы — в предреформенной России публике было не до оперетты.

Проходит совсем немного времени, каких-нибудь пять лет, и оперетта начинает завоевывать петербургскую сцену и петербургскую публику. В 1864 году вновь назначенный режиссер Александринского театра А. А. Яблочкин ставит одноактную оперетку Зуппе «Десять невест и ни одного жениха», в течение одного сезона спектакль выдерживает пятьдесят девять представлений (а всего до конца периода — сто четырнадцать представлений). В следующем году ставится оффенбаховский «Орфей в аду», и на этот раз успех превосходит всякие ожидания: за первые четыре месяца — тридцать два представления. Но самый большой и прочный успех выпадает на долю «Прекрасной Елены». Сначала в 1866 году эту оперетту Оффенбаха ставит французская труппа Михайловского театра, и новый спектакль выдерживает тридцать два повторения кряду; следовательно, когда в 1868 году «Прекрасную Елену» показывает Александринский театр, эта оперетта уже не имела для петербургских театралов прелесть новизны. Тем не менее в первый же сезон «Прекрасная Елена» прошла сорок два раза, всего же до конца периода эта оперетта выдержала рекордное число представлений — сто тридцать два!

Увлечение опереттой не было, однако, специфически петербургским явлением, как иногда утверждают историки театра. Ма-

лый театр отдал отнюдь не меньшую, если не большую дань опереттомании. В Малом театре было поставлено тридцать семь оперетт, в то время как в Александринском — тридцать две опереточные премьеры. Из тридцати семи оперетт, показанных в Москве, только двадцать три шли также и в Петербурге; лишь девять петербургских опереточных премьер не были показаны московским зрителям.

Нельзя утверждать также, что увлечение опереттой пришло в Москву вслед за Петербургом. Правда, «Десять невест» и «Орфей в аду» здесь были поставлены на несколько месяцев позже, но зато в следующие два года — 1866 и 1867, когда в Александринском театре не состоялось ни одной опереточной премьеры, Малый театр одну за другой ставит шесть оперетт. Из этих оперетт только одна идет в Петербурге, да и то годом позже.

Широко распространяется оперетта и в провинциальном театре, нередко занимая господствующее положение в репертуаре.

Либретто оперетт переводились и переделывались обычно все теми же В. А. Крыловым, Н. Е. Вильде, Н. И. Куликовым. При переложениях терялась чисто национальная острота оперетт, с их злободневностью для французского зрителя. Русские авторы, внося дополнения и изменения, имели, как правило, одну цель — развлекательность, игривый намек они переводили в грубоватую остроту, пересыпали текст лежавшими на поверхности дня столичными новостями — шло «вытравливание сатирического жала из опереточного текста»²⁰.

Качество исполнения оперетт также оставляло желать лучшего. Оперетта ставилась и игралась как водевиль: музыка не являлась душой спектакля, не вела его за собой, а служила просто аккомпанементом; актерам, за редким исключением, не хватало ни вокального мастерства, ни пластической выразительности, ни настоящего опереточного шика.

Серьезная критика резко восставала против опереттомании. М. П. Щепкин писал после премьеры «Прекрасной Елены» в Малом театре: «Лучше позабыть об этом спектакле, этой жалкой пародии на сценическое искусство, оскорблявшей нравственное чувство зрителя: никогда не случилось нам видеть на московской сцене ничего бездарнее, невежественнее и циничнее»²¹. Другой критик пишет об оперетте: «Противен этот неестественный смех, и тем более противен в такие серьезные минуты, какие переживает теперь Россия»²².

И все же оперетта, вопреки осуждению критики, имела огромный успех. Даже самое топорное исполнение и самая неуклюжая переделка не могли уничтожить, с одной стороны, зажигательного обаяния опереточной музыки, а с другой — все возраставшей и неудержимой тяги зрителя к веселому, небудничному, откровенно развлекательному искусству. Сказалось в этом успехе и то снижение нравственных критериев, которое приходит с буржуазной перестройкой жизни. На оперетту шли не только за радостью и бод-

ростью, но и ради двусмысленных острот и пикантных ситуаций, приобретенных в русских переделках пошловатый оттенок, шли на канкан, пусть и лишенный шика парижских варьете.

В 1871 году появилась симптоматичная статья Н. К. Михайловского «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха». Автор проводит «параллель между двумя силами, ничего, по-видимому, между собою общего не имеющими, но дружно работающими в интересе настоящих хозяев современной истории» — «...ипти, исходящие от них в общественное сознание, на известном пункте совершенно сходятся, сматываются в один клубок»²³. Михайловский считает расцвет оперетты «историческим атавизмом» — пробуждением в человеке низменного, безнравственного начала и делает — на первый взгляд странное — сопоставление оперетты с дарвинизмом, якобы узаконившим это начало, объясняя все это особенностями буржуазного уклада жизни. За наивностью и надуманностью этой параллели сквозит понимание буржуазного характера «оперетки», а также тревога за «общественное сознание» и за всю «современную историю», когда стало возможно и неизбежно увлечение людей подобным искусством.

Немногие попытки создать по французскому образцу оригинальные музыкальные комедии не приводят к успеху. Наиболее показательной была опера-фарс А. П. Бородина «Богатыри» на текст В. А. Крылова (1867). Фактически «Богатыри» были пародией на русскую историческую оперу, главным образом на «Рогнеду» А. Н. Серова. По мнению Б. В. Асафьева, «пародийное действие» основывалось на остроумном подборе музыкального материала²⁴. Автор либретто напрямую заимствовал многие мотивы оффенбаховской «Прекрасной Елены», которая к тому времени еще не была знакома зрителям русского театра. «Богатыри», поставленные в Малом театре 6 ноября 1867 года, не имели успеха у публики, а частью зрителей были демонстративно ошканы; спектакль был снят после первого представления.

К середине 70-х годов увлечение опереттой начинает спадать, премьер становится все меньше, и она постепенно сходит с афиш обоих столичных театров. Сбылось пророчество Островского, который писал в 1869 году, что «Оффенбахом и тому подобными можно обидеть нас только на время, потому что русскому театру без русских писателей обойтись нельзя, да и публика когда-нибудь отрезвится и потребует от сцены серьезного дела»²⁵.

Кратковременное увлечение русского драматического театра опереттой не было явлением однозначным, имевшим одни лишь отрицательные стороны. Конечно, оперетта на императорской сцене была призвана прежде всего развлекать и отвлекать. Конечно, многих привлекал на опереточные представления элемент фривольности, граничившей порой с сальностью. Конечно, французская оперетта на русской сцене в значительной степени теряла сатирический запал. Но все-таки, не говоря уже о музыкальных достоинствах лучших оперетт, ставших классикой легкой музыки,

опереточные представления давали возможность хотя бы намеками говорить о некоторых явлениях современной общественной жизни, не подлежащих открытому обсуждению и прямому осуждению.

Среди авторов опереточных либретто был известный сатирик революционно-демократического направления, редактор сатирического журнала «Искра» В. С. Курочкин. Ему принадлежит русский текст оперетт «Фауст наизнанку», «Разбойники», «Рыцарь без страха», «Дочь рынка». Естественно, что замечательный сатирик делал все от него зависящее, чтобы придать тексту политическую злободневность, хотя зависело от него в тогдашних условиях не много. Как писал Островский, «усиление оффенбаховских приторностей едва ли возможно; политической сатиры не позволит цензура...»²⁶.

Участие в опереточном репертуаре для драматических артистов также имело не одни только отрицательные последствия, приучало их не только к развязности и дешевому заигрыванию с публикой. По свидетельству В. Н. Давыдова, «Савина говорила, что оперетки сыграли для нее свою благотворную роль, развязав ее чрезмерную скромность и робость». «Я вполне этому верю»²⁷, — добавляет Давыдов. Как справедливо отмечает историк Александринского театра, «оперетта была хорошей школой технического мастерства, приучала к выразительной дикции, к ритмичности, танцу»²⁸.

В годы увлечения опереттой на столичных сценах, главным образом на петербургской, сформировались такие мастера этого жанра, как В. А. Лядова, Л. П. Лелева, Э. Д. Кронеберг, И. И. Моначов. Широко участвовали в опереточном репертуаре и многие другие ведущие драматические актеры Александринского и Малого театров.

Рассмотрев в общих чертах структуру репертуара изучаемого периода, мы можем перейти теперь к более обстоятельной характеристике некоторых наиболее существенных репертуарных пластов.

5

В России 60—70-х годов обостренное национальное чувство и специфические формы русского реализма должны были на первый взгляд вызвать охлаждение интереса к мировой классике. На деле же происходит иное: интерес этот ширится и растет, становится все активнее, захватывает театр и мысль о театре; «всецелочеловечность» русской культуры наглядно проявляется и здесь.

Некоторые цензурные послабления энергично используются театром, спешащим поставить запрещенные ранее пьесы (или тактике, что в любой момент могут быть запрещены) — пусть с купюрами, произвольными вставками, под измененным названием. И русский зритель видит наконец на сцене «Макбета», после долгого запрета — «Разбойников», «Свадьбу Фигаро», «Ричарда III» и т. д.

Сфера классики в театре сейчас достаточно широка: от драматургов отдаленного времени, Ренессанса или Просвещения, до фактических современников, тех, кто станет классиком в недалекой исторической перспективе, подобно Бальзаку и Гюго, Диккенсу и Гюцкову. Помимо неперемных для России французских, английских, немецких авторов теперь основательно представлена и Испания. Соперничая и дополняя друг друга, классический репертуар определяют пьесы Мольера, Лессинга, Лопе де Вега и прежде всего Шекспира.

Шекспир, художник переломной эпохи, когда сталкивались силы средневековья, идущие из прошлого, и силы нового времени, особенно близок России на стыке ее собственных — феодальной и буржуазной — эпох; среди зарубежных классиков он остается главным для русской сцены.

Особенно интенсивным становится интерес к Шекспиру в юбилейном 1864 году. Трехсотлетие со дня рождения драматурга отмечается во всем мире, готовятся празднества и в России. Сверху, впрочем, не рекомендуют «учреждать юбилейное торжество в память рождения иноземца, хотя и великого поэта»²⁹. И в Петербурге, где общественные начинания сковываются непосредственной близостью властей, эти празднества ограничиваются скромным вечером с двумя речами, стихами о Шекспире и музыкой. В Москве все-таки проходит настоящее юбилейное торжество в университете, с выступлениями ведущих профессоров, с отрывками из шекспировских пьес в исполнении московских артистов.

В юбилейном году прозвучала общая мысль о всемирности Шекспира и одновременно о его родственности русской культуре. Тургенев писал: «Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь»³⁰.

Шекспир волнует русские умы как художник и мыслитель, как представитель своей страны и своего времени — и представитель человечества вообще; за него, как и раньше, борются разные общественные группировки. Продолжается старый спор о мировоззрении Шекспира. Одна концепция выплескивается в раздраженной реплике Д. В. Аверкиева: «Отыскивание в шекспировых типах воплощения известных идей давно пора оставить...»³¹. Д. И. Писарев, напротив, находит немалую пользу именно в сфере шекспировских идей как школы и для современного человечества³². Воспитательно-нравственной пользы ждет от постановок Шекспира А. Н. Баженов: пьесы Шекспира «в состоянии отрезать взгляд современного человека на жизнь и до известной степени установить и упорядочить отношения к жизни современного искусства»³³.

О Шекспире в 60—70-е годы издается масса критической литературы, отечественной и переводной, филологического и театро-

ведческого плана. В трудах крупнейшего дореволюционного шекспироведа Н. И. Стороженко несомненно влияние сравнительно-исторической школы; творчество Шекспира исследуется в его отдаленных истоках и различных параллелях, исторически широко и масштабно — при самом тщательном анализе источников. В обеих столицах с середины 70-х годов действуют шекспировские кружки. В Петербурге кружок состоит преимущественно из адвокатов, объединявшихся для изучения Шекспира; в Москве — из студентов университета, изучающих и ставящих на любительской сцене шекспировские пьесы.

Выходят новые собрания пьес Шекспира, переводы почти всех пьес по отдельности, стихотворные и прозаические, полные или сокращенные, точные или адаптированные; образуется отряд постоянных профессиональных переводчиков.

Переводы этих лет в массе своей отмечены еще большей, чем в прошлом периоде, прозаизацией. Один из последних по-настоящему поэтических переводов («Ромео и Джульетта») сделан А. Григорьевым незадолго до смерти, в 1864 году. Одновременная кончина в этом году Григорьева и Дружинина лишает русскую шекспириану не только двух последовательных пропагандистов и исследователей Шекспира, но и двух отличных его переводчиков.

Присущие множеству новых переводов буквализм, либо передача только общего смысла, главной идеи произведения, оказываются родственными по своему истоку. И то и другое вызвано невниманием к специфике формы, почти узаконенным в эстетике этого времени. «Если форма гибнет, то, по крайней мере, остается содержание, которое можно передать самым точным образом»³⁴, — пишет Чуйко.

Сказывается в этом и взгляд на все сквозь призму русского социально-бытового реализма, его поэтики и приемов, перенесение его законов на иные художественные меры. Если Островский, переводя «Укрощение строптивой» (у него — «Усмирение своенравной»), вводил колорит русской речи умеренно и тактично, то другие — растущая масса переводчиков — обытовляют шекспировский текст, насыщают его просторечиями, активно снижают лексику. К тому же ориентация на широкого демократического зрителя заставляет порой слишком круто адаптировать для него текст.

В результате этого переводы пьес Шекспира представляют их в упрощенном виде: падает культура стиха, теряется оригинальность формы и чувство стиля, и театры, особенно в 70-е годы, предпочитают переводы старые, уже известные русской сцене или просто сделанные раньше, по законам иной эстетики. Достаточно рассмотреть хотя бы судьбу разных переводов «Гамлета» — на императорских сценах их идет три. В начале 60-х годов в Малом театре продолжает идти «Гамлет» в старом переводе Н. А. Полевого. Затем, в 1864 году, здесь обращаются к новому для русской сцены переводу М. А. Загуляева, одному из самых буквалистских

в русской шекспириане. Он держится недолго и исчезает во второй половине 60-х годов, как, впрочем, и перевод А. И. Кронеберга, поставленный в Малом театре в 1867 году. После этого наступает довольно долгий перерыв в сценической истории «Гамлета» — и по видимости неожиданный, на деле же закономерный возврат к переводу Полевого (1877), который не сходит со сцены уже до конца периода. Нечто сходное происходит и в Александринском театре: в 1863 году «Гамлет» идет в переводе Загуляева, в 1867 году вспоминают перевод Полевого (перевод Кронеберга в Петербурге не ставят) и затем надолго возвращаются к нему с середины 70-х годов.

Закономерность этих возвращений к старому прежде всего в том, что перевод Полевого художествен и сценичен намного больше загуляевского. К тому же он привычен для русской сцены, в отличие от перевода Кронеберга, пусть сделанного на более новом и высоком уровне переводческого искусства. Кроме того, перевод Кронеберга мог быть дискредитирован самим спектаклем 1867 года, поставленным в пору острого «дефицита» исполнителей роли Гамлета на русской сцене. Вероятно, по совокупности этих причин театры и возвращаются к переводу Полевого. Что касается его «романтического» происхождения, то это получает известное подкрепление во времени, во всяком случае — в Малом театре: романтические тенденции, хотя иного, чем прежде, наполнения и свойства, сильны здесь в 70-е годы.

История шекспировского театра 60—70-х годов подтвердит эти закономерности на примерах не одного только «Гамлета». На императорских сценах в 1862—1881 годах идет пятнадцать шекспировских пьес, почти поровну трагедии («Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Король Лир», «Король Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Тимон афинянин», «Мера за меру») и комедии («Венецианский купец», «Виндзорские проказницы», «Все хорошо, что хорошо кончилось», «Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Зимняя сказка», «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего»).

Некоторые из этих пьес ставятся на русской сцене впервые («Мера за меру», «Все хорошо, что хорошо кончилось», «Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Зимняя сказка», «Много шума из ничего»). Фактически нов «Макбет», недавно разрешенный к представлению: премьера его состоялась в Александринском театре на исходе прошлого периода (1861), в Москве — в начале нынешнего (1862). «Укрощение строптивой», до того известное русским зрителям в переделке А. А. Шаховского (комедия-балет «Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень»), ставится в своем «натуральном» виде (Москва, 1865), что, впрочем, не мешает там же идти и переделке (1872).

Пьесы, уже известные в России, возобновляются или идут в новых переводах, то сменяющих друг друга (как переводы «Гамлета»), то существующих параллельно на московской и петербургской сценах — так разные переводы «Венецианского купца» одно-

временно в начале 60-х годов идут в Александринском и Малом театрах.

Все это сведения суммарные, где не разведены два десятилетия — 60—70-е годы — и петербургская сцена не отделена от московской. Различия же были существенными: в Малом театре ставится (или возобновляется) тринадцать пьес Шекспира и всего лишь пять в Александринском, где Шекспир в эти годы не стал столь близким и необходимым автором, как в Москве.

Но и в Малом театре положение не оставалось стабильным. 60-е годы здесь характерны вспышкой острого интереса к Шекспиру, жадным и частым открытием нового. Основная масса премьер (новые для театра пьесы или новые переводы) приходится на середину десятилетия, особенно на годы, непосредственно следующие за шекспировским юбилеем. В 60-е годы на московской сцене впервые появляются «Макбет», «Отелло» в не шедшем еще переводе Лазаревского (1862), «Гамлет» Загуляева, затем — Кронеберга, новая для русского театра «Мера за меру» (1868). Из прошлого переходят «Король Лир» в переводе Дружинина, «Ромео и Юлия» в переводе Каткова. С середины десятилетия в Москве следует шквал комедийных премьер: «Много шума из ничего», «Укрощение строптивой», «Все хорошо, что хорошо кончилось» (все три — в 1865), «Двенадцатая ночь» (1867), а также новый перевод «Виндзорских проказниц» (1866). По сравнению с этим петербургская сцена бедна; помимо общих с московской сценой «Гамлета» и «Короля Лира» возобновляется в год шекспировского юбилея «Тимон афинянин» — и все.

Бросается в глаза, однако, недолговечность новых спектаклей. Некоторые из них быстро сходят с афиши, чтобы возобновиться — как правило, с более ярким или стойким успехом — в 70-е годы и начале 80-х годов, когда будет по-настоящему освоено многое из того, что было открыто в 60-е годы. А пока Малый театр переживает и трудности смены актерских школ, из-за чего долго не появлялось актеров истинно шекспировского масштаба и мастерства, и трудности, связанные с изживанием романтической интерпретации Шекспира.

Счищая с устоявшихся трактовок Шекспира слой мелодраматических штампов, актеры 60-х годов порой просто переносят на Шекспира принципы и приемы новейшего русского реализма, с его натуральностью и острой характерностью. От такого сочетания может получиться интересный результат, если сам шекспировский образ характерен и прозаичен, — так было у С. В. Шумского в роли Полония в московском «Гамлете» 1867 года; но чаще такому способу начинает сопротивляться материал.

В. В. Самойлов в Александринском театре играл Гамлета в загуляевском переводе как драму безвольная и с тщательной, как всегда, отработкой внешней стороны роли. Тщательность эта, однако, вела к почти натуралистической описательности; психологический анализ строился из мельчайших штрихов. Это дробило

образ, снижало и охлаждало эмоции; роль теряла в трагедийном колорите и приобретала в бытовом. Все же подобное снижение шекспировской образности было неизбежно в определенный период русского театра. Цикл шекспировских ролей Самойлова 50—60-х годов, помогая театру избавляться от рутины, в которую переродились былые выразительные средства романтизма, как бы работал на будущее. Историк Александринского театра прав, отмечая: «Самойлов — мастер перевоплощения и внешней характерности — уводил театр от романтической трактовки Шекспира и объективно подготавливал реалистическое толкование его образов»³⁵.

В Малом театре контакты с Шекспиром в 60-е годы легче возникали в сфере комедий, открывавших мир ярких красок и раскованной энергии. Актерам понадобилось здесь сложное искусство сочного гротеска и вольных страстей, искусство соединять возвышенные рассуждения о человеке и мире с народно-буффонными сценами, полными крепкого и сочного юмора. На данном этапе театр не мог охватить и передать все это богатство — у него еще не было стольких умений; ближе всего оказывалась ему народная основа шекспировских комедий и выразительная лепка характеров. К тому же шли комедии обычно в плохих переводах, в постановке тяжеловесной и приземленной. Немалую трудность для театра представлял и зритель, привыкший «к дидактизму или даже и просто к пустой тенденциозности»³⁶, а с другой стороны — к незатейливости похожих, как близнецы, современных комедий. Театр приучал к Шекспиру зрителя настойчиво и постепенно, по мере того как осваивал великого драматурга сам.

В 70-е годы на столичных сценах немного шекспировских пьес; чаще появляются возобновления или премьеры переводов. В Петербурге впервые ставят «Много шума из ничего» (1880), возобновляют дружининского «Короля Лира» (1870) и «Гамлета» в переводе Полевого (1867 и 1875). В Москве премьеры пьесы одна — «Зимняя сказка» (1870); в первый раз на русской сцене ставятся дружининский перевод «Короля Ричарда III» (1878) и новый перевод «Ромео и Джульетты», сделанный Н. П. Грековым (1881). Зато Малый театр упорно возвращается к спектаклям 60-х годов, возобновляя «Гамлета» (1877), «Меру за меру» (1880) и почти все комедии: «Укрощение строптивой» (1871), «Все хорошо, что хорошо кончилось» (1873), «Венецианского купца» и «Много шума из ничего» (обе пьесы в 1877). И то, что раньше имело успех неполный, вдруг становится театральным событием, в первую очередь — «Гамлет», из комедий — «Укрощение строптивой» и «Много шума из ничего».

Основная причина этих по видимости внезапных успехов театра — в его актерском пополнении, в том положении, которое занимали в Малом театре 70-х и начала 80-х годов Федотова, Ермолова, Ленский. 70-е годы дали трагедийной шекспириане немало нового; они принесли с собой горько критические и бунтарские

настроения, атмосферу мятежа и мечты. Возрождались не романтизм как метод и направление искусства, а романтические настроения общества, не отменявшие завоеваний нового реализма, но оттенявшие их. И Ермолова, не теряя ни грана естественности, на почве уже иного, чем в мочаловскую пору, психологизма сумеет передать «тихий» трагизм Офелии и бунтарский пафос Изабеллы в «Мере за меру».

«У русских актеров получил яркое выражение гуманистический пафос драматургии Шекспира,— пишет современный исследователь.— Если они в какой-то мере «шиллеризировали» Шекспира, то в этом проявлялось стремление придать произведениям английского драматурга большое морально-общественное звучание»³⁷.

Актеры Малого театра шли к Шекспиру через масштаб своей творческой личности, что придавало их исполнению возвышенность и силу мыслей и чувств в духе лучших традиций искусства 60—70-х годов. Гамлета, сыгранного в 1877 году Ленским, можно сравнить с героями Достоевского и Толстого, с перовским портретом Достоевского, с «Христом в пустыне» Крамского. Это был одновременно и принц Датский и русский интеллигент 70-х годов — человек, мучимый проблемами долга и цели, воли и действия, с обостренным чувством ответственности за «распатавшееся» время. Спектакль в глубинах своих ассоциировался с современной русской жизнью; Ленский сумел к тому же сохранить в роли привычную русской сцене простоту, сердечность и доверительность интонации. Мастерство, общая культура актера, его выход в своих интересах за рамки собственно театра — все это даст Ленскому почву для создания разных шекспировских ролей, в том числе и в сфере комедий.

В 70-е годы особенным успехом пользовалось исполнение Ленским и Федотовой ролей Катарины и Петруччо в «Укрощении строптивой», Беатриче и Бенедикта в «Много шума из ничего» с их полнокровным и земным очарованием. Ренессансно яркая, духовно свободная личность становилась на сцене воплощением порыва к свободе. Быть может, в этом секрет того, что в годы, полные для России напряженного трагизма, отозвавшегося и в Малом театре, в том же театре с такой силой могли прозвучать эти солнечные комедии. «Я не могу дать объяснения, почему я, думая о шекспировской комедии «Укрощение строптивой», заговорил вдруг о свободе,— пишет современник, побывавший в Малом театре.— Точно из пыльного, грязного города, где был в долгой неволе, вырвался я на чистый воздух, в зеленый, прохладный лес, смотря и восхищаясь творениями великого Шекспира»³⁸.

При всем том прав историк Малого театра, который пишет о редкости актерских удач даже в значительных шекспировских спектаклях, о случайности и невыразительности фона, об операциях уже не цензуры, но самого театра над текстом пьес с целью их упрощения и облегчения³⁹. Были талантливо сыгранные глав-

ные роли, но спектаклей в полном смысле слова еще не было. Печатью отвлеченности сильнее всего была отмечена жизненная среда шекспировских героев, что не могло не сказываться на содержании спектаклей, обедняя их.

В русском театре всегда стремились Шекспира «присвоить», искали в нем моменты внутреннего с собой родства. Там, где это не удавалось, пьесы Шекспира не зажигали актеров близкими им чувствами, не опираясь на их собственный духовный опыт, звучали вполсилы. В «Ричарде III» театр не сумел достичь того, что Чернышевский называл «трагическим злом». Герои тьмы и зла с их демоническим обаянием оставались пока достоянием старого романтического театра. В романтизме 70-х годов для них недоставало индивидуализма — этот романтизм вырастал на почве народности, из идеалов общего, в атмосфере коллективистских стремлений русской интеллигенции. «Ричард III» имел неполный успех, «Макбет» даже не возобновлялся; трагедийная линия Шейлока в «Венецианском купце» была решена рутинно-мелодраматическими средствами, а в постановке «Ромео и Джульетты» 1881 года театру не хватило лиризма и непосредственности — лиризма вообще было мало в мироощущении Малого театра рубежа 70—80-х годов.

Пьесы со сложной, двойственной жанровой и стилистической природой были чужды Малому театру. Это подтвердилось и в сфере шекспировских комедий. «Зимняя сказка», вся словно на грани фантастики и реальности, сна и яви, могла быть решена средствами поэтического театра, что пока московской сцене не дано. В «Венецианском купце» театр сосредоточился на линии борьбы Шейлока с Антонио, хищного человека с честным, отодвинув и сократив всю поэтическую сторону пьесы. Спектакль лишился ее ренессансного обаяния и приобрел односторонне обличительный характер.

Те же недостатки в постановке и те же трудности в интерпретации были и на Александринской сцене. Но, в отличие от Малого театра, они не уравнивались в 70-е годы актерскими достижениями. Возобновляются «Король Лир» (1870) и «Гамлет» (1867 и 1875); в 1880 году ставится «Много шума из ничего» — но и возобновления и премьеры проходят мало заметными. Общественная атмосфера 70-х и начала 80-х годов проникает в этот театр с трудом, в нем нет духовной почвы для шекспировских трагедий. Шекспировский комизм также остается чуждым петербургской труппе, хотя мастерство ее в современных комедиях виртуозно. Но для шекспировских пьес виртуозности мало — нужно особое ренессансное мироощущение.

При всех противоречиях и нерешенных проблемах шекспировского театра в России 60—70-х годов итоги его существенны. Они не сводятся ни к расширению «шекспировской территории», ни к появлению ярких шекспировских актеров; было достигнуто большее — контакт с Шекспиром в новых исторических условиях. И когда в Россию приехал на гастроли со своей труппой один из

крупнейших шекспировских актеров мира — итальянец Э. Росси, — его встречали с интересом и энтузиазмом, изучали его опыт, спорили о нем, большей частью на равных, без ученической робости.

Каждый из классических авторов имел для русского театра свой особый смысл, свое «амплуа». Шекспир, пусть его и «шиллеризировали», был нужен русской сцене прежде всего как великий психолог; у Шиллера же и всей шиллеровской линии репертуара были первостепенны пафос, тенденция.

Русская демократическая критика по-прежнему ценила Шиллера очень высоко. В нем видели «вдохновенного защитника лучших прав и лучших инстинктов человеческой природы», «честного бойца своего времени»⁴⁰, который «никогда не отделял своей поэтической способности от жажды познания и выработки нравственно-политического идеала»⁴¹.

Сразу же после разрешения цензуры на обеих столичных сценах прошли «Разбойники» (Петербург и Москва, 1868) и «Коварство и любовь» (Москва, 1868; Петербург, 1869). Но ожидаемого успеха не было; обе пьесы выглядели довольно рутинной мелодрамой — выпренней в первом случае, сентиментальной во втором. Среди причин этого были и устаревшие переводы, и действия цензуры, которая обошлась с «Разбойниками» довольно жестоко, сделав значительные купюры. Более важным было все же то, что пьесы Шиллера на исходе 60-х годов попали как бы в межвременье, в период спада общественной активности, когда их героико-романтическая патетика не рождала отклика среди актеров и зрителей.

В 70-е годы шиллеровская линия репертуара находит свое яркое воплощение в пьесах его соотечественников: предшественника — Лессинга и последователя — К. Гуцкова. «Эмилия Галотти» Лессинга, пьеса, издавна знакомая русской сцене, в 1870 году поставленная в Малом театре после известного перерыва, стала сценическим дебютом Ермоловой. История юной Эмилии, не пожелавшей подчиниться воле тирана и предпочитавшей смерть бесчестию, была представлена дебютанткой с той естественностью героини, к которой призывал еще Лессинг. Героические настроения начинают возрождаться в Малом театре, и вскоре с новой силой здесь зазвучат пьесы Шиллера, возобновленные с участием Ермоловой в 70-х и начале 80-х годов.

В Александринском же театре «Эмилия Галотти», поставленная в 1878 году, выдержит всего два представления; без особого успеха пройдет и премьера пьесы Гуцкова «Уриель Акоста» (1880), сыгранной до этого в Москве (1879).

Героическая трагедия Гуцкова воспроизводила эпизод религиозной борьбы в Амстердаме XVII века. История старой религиозной распри для актеров и зрителей была, однако, достаточно условной формой, не скрывшей бунтарский пафос пьесы, столь созвучный времени ее постановки. Акоста с бесстрашием его мысли, максимализмом, восстанием против мертвых догм был в исполнении

Ленского на редкость современен; «гамлетовская» линия театра соединялась с его «шиллеровским» началом, и «Уриель Акоста» стал как бы заключительным аккордом героической темы в Малом театре этих лет. Кульминация же героического репертуара состоялась здесь несколько раньше, в середине 70-х годов, на материале испанской драмы.

С 1866 года в Малом театре начался своеобразный «испанский период», представленный шестью пьесами двух авторов (Кальдерона и Лопе де Вега) и растянувшийся на десятилетие. Вдохновителем его был С. А. Юрьев, ученый, знаток испанского театра, человек передовых взглядов, демократически и оппозиционно настроенный. Испанский цикл Малого театра и открылся постановкой комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» в переводе Юрьева.

Кальдерон был знаком русской сцене с XVII века, но теперь театр обращается к трем новым для себя пьесам: помимо названной комедии в том же 1866 году ставятся также «Ересь в Англии» и «Саламейский алькальд»; «Саламейский алькальд» и «Сам у себя под стражей» будут возобновлены в 70-е годы.

О герое «Саламейского алькальда», крестьянине, сталкиваемом с жестоким феодалом и отстаивающем свои человеческие права, Герцен писал: «Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности»⁴². Тема пьесы звучала смело для императорского театра и своевременно для середины 60-х годов, когда еще свежи были в памяти недавние восстания крестьян, а принцип сословного равенства продолжал быть в центре общественной борьбы. В этом спектакле, пусть далеко не во всем удачном, самым ценным стало то, что трудно было впрямую выразить на современном русском материале, — показ борющегося народа. В «Саламейском алькальде» был один его представитель; через десять лет, в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, на сцене появится крестьянская масса.

В середине 70-х годов состоялось первое знакомство русского театра с драматургией Лопе де Вега. Подряд в Малом театре были поставлены три его пьесы: «Овечий источник», «Причудница» (обе — в 1876) и «Лучший алькад — король» (1877).

В «Овечьем источнике», народно-героической драме, переведенной Юрьевым (он же был консультантом и фактически — постановщиком спектакля), рассказывается о подлинном восстании испанских крестьян XV века против деспотического и развратного феодала. Сплоченность крестьян, их стойкость, мужество и гордость показаны в пьесе с исключительной силой и трагедийным накалом. Русская сцена не знала такой мощной картины народного восстания — и не против чужеземных поработителей, а против внутреннего тирана. В спектакле Малого театра, поставленном в бенефис Ермоловой и ставшем ее триумфом, было присущее русскому искусству тех лет, но редкое еще в театре сочетание личности и массы, равно важных и выразительных.

«Лопе может быть назван создателем испанской *народной драмы*», черпавшим «вдохновение из стихии народной жизни». Герой «Овечьего источника» — «коллективная личность народа, — писал Юрьев. — Здесь главное действующее лицо — народ, которого нравственные зыждительные силы и стремления приведены в столкновение с своекорыстными, разрушительными страстями личностей, оторванных от народной жизни, презирающих ее и запертых в свое себялюбивое «Я»⁴³.

Вспыхнувший в театре интерес к драматургии Лопе де Вега заставляет поставить и другую его драму из народной жизни, несколько близкую к «Овечьему источнику» по сюжетным мотивам — «Лучший алькад — король». Но, как верно отмечает Островский, в этой пьесе дан уже менее реальный и более идеализированный портрет испанцев; действием управляют «обычные пружины испанских пьес: врожденное благородство, то есть благородство крови, и испанская честь»⁴⁴. Король здесь более великодушен и демократичен, чем в «Овечьем источнике» и чем бывало на самом деле; герой — крестьянин — имеет дворянское происхождение. Театр мог бы сыграть и эту мелодраматическую ситуацию, но после «Овечьего источника» было трудно мириться с искусственностью построений и сглаженностью конфликта в той же сфере испанской драмы; спектакль не имел успеха.

Одновременно театр осваивал и мир испанских комедий. В комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» многое было знакомо русской сцене: о Шекспире напоминала ренессансная жизнерадостность, о Мольере — острота ситуации и стремительность действия, о собственных отечественных традициях — народность и жанровая, бытовая характерность.

В первой постановке этой комедии (1866) все решалось сочной и выразительной игрой П. М. Садовского в центральной роли крестьянина Бенито, разом напоминающего обоих героев романа Сервантеса (от Дон Кихота — наивность и свойство попадать в пеллеые положения, от Санчо Пансы — мужицкая простоватость). Когда же при возобновлении спектакля через десять лет (1876) произошла смена главного исполнителя, успех сразу резко снизился, и на первый план вышли общие недостатки постановки: ее неслаженность, отсутствие необходимого для испанских комедий ритма и темпа, искрометной виртуозности, а также естественности в самых причудливых и условных ситуациях.

Не имела успеха и комедия Лопе де Вега «Причудница» («Причуды Белисы»), во многом по тем же причинам, но также и из-за низкого качества перевода. Переводы Юрьева («Сам у себя под стражей» и «Овечий источник»), сделанные не только с точным пониманием авторского стиля, но и с учетом требований русской сцены, были несравнимы с продукцией других переводчиков испанской драмы, которые, не чувствуя национальный колорит испанской речи, ее юмор и патетику, особую систему образности и динамику диалога, искажали стиль, смысл и затрудняли работу

актеров. После «Овечьего источника» последовали неточные и тяжелые переводы Н. М. Пятницким двух других пьес Лопе де Вега; по поводу перевода Н. П. Грековым «Ереси в Англии» Баженов с досадой писал о «неуклюжести и совершенной злокачественности стиха, а за тем бесцветности, неправильности и шероховатости языка»⁴⁵.

Исполнительским навыкам русского театра ближе были комедии Мольера. По сравнению с периодом 40—50-х годов интерес к Мольеру значительно повышается. На обеих сценах идет восемнадцать мольеровских пьес (все восемнадцать — в Москве и восемь — в Петербурге) и одна неновая переделка. Среди спектаклей — четыре премьеры пьес («Пурсоньяк», 1867; «Графиня Эскарбанья», 1868; «Причудницы», 1873; «Ветренник, или Все невпопад», 1878 — все в Москве) и восемь новых переводов. Среди них есть пьесы, уже постоянные для русской сцены, — как «Мещанин-дворянин», «Мнимый больной», «Проделки Скапена», «Скупой», «Тартюф», и т. д.; есть и такие, что в прошлом ставились редко, как «Дон Жуан».

Мольеровские спектакли, поставленные или возобновленные в середине 60-х годов, постоянно повторяются и в 70-х, оказываются больше прежнего долговечны и выдерживают гораздо большее число представлений. Если, к примеру, в прошлом периоде чаще всего шел «Скупой» (тринадцать представлений в Петербурге, двадцать три в Москве), то теперь не редкость спектакли, представленные более тридцати раз (в Москве: «Замужество — лучший доктор», «Школа мужей», «Лекарь поневоле», «Тартюф»); «Проделки Скапена» в Малом театре ставятся сорок семь раз.

Успех, особенно в 60-е годы, был предопределен новой актуальностью мольеровских пьес для России: типы «мещанина-дворянина» или «ученых барынь», яркость народных характеров с их самостоятельностью и энергией, обаяние демократического, живого искусства — все это, знакомое по своей жизни и своей драматургии, облегчало путь к Мольеру для русских актеров и зрителей.

В это время обостряется интерес к Мольеру критиков и ученых. Переводчик и пропагандист мольеровской драматургии В. И. Родиславский рассматривает ее сценическую историю в русском театре⁴⁶. С изучением Мольера в театроведение входит большая наука, подобно тому как это было с трудами Стороженко по Шекспиру. Алексей Веселовский применяет сравнительно-исторический метод к Мольеру, давая в «Этюдах о Мольере» сложный анализ «Тартюфа» и «Мизантропа»: углубляется в историю французского общества XVII века, прослеживает в разных странах «национальные видоизменения типа» Тартюфа, анализирует источники и историю создания пьесы. Корни и значение Мольера в мировом искусстве показаны здесь глубоко и масштабно⁴⁷.

Одновременно существует иное, противоположное отношение к Мольеру, известная дискредитация его. Понятно, почему для

Писарева Мольер — всего лишь автор «веселых комедий... ничтожных сатир»: его заслуги — в «чистоте языка» и «изяществе стихов», и только⁴⁸; но и Баженов видит в мольеровских комедиях в основном невинные шутки. При этом «легкие комедии Мольера более всего нуждаются в отчетливом, искусном исполнении и обдуманной постановке»⁴⁹. Эта недооценка Мольера могла быть вызвана в известной мере и опытом русского театра, где на исполнение Мольера нередко влияли приемы и штампы игры в современной переводной комедии и сложившиеся уже «мольеровские» штампы внешнего комизма.

Из драматургии Мольера наибольшей популярностью пользовалось то, что было близко и привычно актерам. Для постановки комедий-балетов недоставало виртуозности, что не позволило ставить также испанские комедии «плаща и шпаги», и, облегчая свою задачу, театр убирал балетные и пантомимические эпизоды. Свободнее всего актеры чувствовали себя в комедии нравов, где было место и легкому комизму, и буффонаде, и психологической детализации, и колоритной обрисовке характеров, и наблюдательному бытописательству; оттого тон в мольеровском репертуаре задавали П. Садовский и Живокини.

Все, впрочем, зависело от актерских возможностей. Философские пьесы Мольера были не в средствах тогдашней сцены, но благодаря А. П. Ленскому удалась постановка «Дон Жуана» в Малом театре (1876), где артист сыграл заглавную роль с присущей ему иронией и изяществом. Но уже в постановках «Скупого» и «Тартюфа» Мольер получался обедненным. Игравлись эти пьесы стилистически приближенно к той же комедии нравов в ее фарсовом варианте, и спектакли, имея определенный зрительский успех, все же настраивали критику на скептический лад.

Сатира не всегда была доступна театру 60—70-х годов, что сказалось в облегченной трактовке «Скупого» и «Тартюфа». Это подтверждается и судьбой пьес Бомарше. После долгого запрета в этот период снова идет «Свадьба Фигаро» (Москва, 1868; Петербург, 1877), вопреки ожиданиям не ставшая театральным событием: актерам не хватило сатирической остроты и энергии, присущих Бомарше.

Вслед за тем в Малом театре обратились к пьесе, как бы заключающей трилогию о Фигаро и впервые поставленной на русской сцене, — «Новый Тартюф, или Мать-преступница» (Москва, 1869). «Новый Тартюф», где продолжают действовать знаменитые герои Бомарше, как будто сочинен другим автором. После брызжущей энергии, свободолобия, веселого и острого юмора первых двух частей трилогии — сентиментальность, поучительность, вялость и лиц, и сентенций, и сюжета. Графиня, кающаяся за давнее и случайное «падение»; ревнующий, но благородный граф; не менее благородный, ставший преданным слугой и сильно полинявший Фигаро, — все они написаны словно ослабевшей рукой и затупившимся пером. Вместе с тем нельзя не видеть в самом выборе «Но-

вого Тартюфа» переключки с идеей женского равенства в семье и любви, которая не оставляет русскую общественную мысль и литературу на протяжении 60-х годов. «Тема глубока», — писал Герцен еще в 40-е годы, находя в пьесе протест против «заколдованного круга предрассудков и фанатизма»: «Мысль реабилитации женщины — одна из любимых и ярко прорезывается везде у Бомарше...»⁵⁰.

Общие темы времени не могли не разрабатываться театром на самых разных уровнях и в разных жанрах, в том числе во все еще стойком жанре мелодрамы. Контакт с новым, непросвещенным демократическим зрителем зачастую легче всего шел на территории мелодрамы — тем самым зрителю уступали, но и привлекали его к себе, чтобы можно было затем приобщать его к искусству более сложному и высокому. Это укрепляет только поколебленную, но еще не нарушенную инерцию мелодраматизма в самом театре, и он ставит все новые мелодрамы; как мелодраму трактует классику — не только романтического Шиллера, но даже и Гёте. В Малом театре 70-х годов дважды обращаются к «Фаусту»: в 1877 году ставят сцены из первой части, в 1878 — мелодраму «Фауст и Маргарита» — переделанную Н. Бицыным любовную линию пьесы.

Переделки классических пьес или романов, даже самый выбор определенных пьес часто были не отступлением от главных линий репертуара, но продолжением их. Стоит назвать хотя бы три спектакля: «Сверчок домашнего очага» (переделка повести Диккенса «Сверчок на печи», Москва, 1866), «Мария Тюдор» Гюго, разрешенная к постановке под другим названием («Когда-то было в старину», Москва, 1879) и пьеса Бальзака «Памела Жиро», где название опять-таки было заменено, но уже не по цензурным предписаниям, а по привычке русской сцены к характерным, формулирующим мораль пьесы пословицам («Тонешь — топор сулишь, а вытщат — топорница жаль», Москва, 1873).

Пьеса Бальзака по сюжету, идее и расстановке действующих лиц напоминает многие просветительские драмы. Как и в «Коварстве и любви», честные бедняки противостоят развращенным богачам, и хотя в финале волею случая героиню, цветочницу Памелу, ждет награда судьбы, ей приходится немало вынести именно в силу своих высоких душевных качеств.

В драме Гюго также побеждает подобная идея нравственного превосходства простых людей, ремесленника Жильберта и его невесты, знатной, но воспитанной в бедности Джен, над королевой, жестокой и эгоистичной, и ее избалованным фаворитом.

Оказались близкими русской сцене юмор и человечность Диккенса, душевное обаяние его героев. В репертуаре этих лет не случайны пьесы, где герой — простые люди — уже не только жертвы, страдающие и смиренные, но личности, умеющие если не постоять за себя, то хоть сохранять в любых обстоятельствах свое достоинство. Мотивы эти, известные еще со времен просветителей и сентименталистов, в театре 70-х годов — не только отголосок прошло-

го. Они идут рядом с той новой и сильной демократической струей, которая более всего выразилась в постановке испанской драмы.

Так складывается афиша зарубежной классики в русском театре 60—70-х годов. Пусть переводы классики часто оставляли желать лучшего, а цензура вдобавок уродовала их; пусть качество спектаклей в целом не удовлетворяло современников и далеко не всегда достигался зрительский успех, да и актерам бывало нелегко подниматься к вершинам мировой драмы от бытового или развлекательного репертуара. Классика была необходима в просветительских целях прежде всего — просвещалась незрелая в массе своей публика, все новыми волнами поступающая в театр. Актеров классика учила мастерству, вечным истинам, широте исторического мышления, что было так важно в 60—70-е годы с их озабоченностью «делом» и злобой дня. Она же помогала выявить тому, что в театральной повседневности не развивалось или оставалось в тени, позволяла выразиться тем настроениям времени, что не находили себе прямого выхода на современном русском материале.

Пусть классическая драматургия и не могла оправдать тех надежд, которые возлагал на нее Баженов: «Введеншем в репертуар классических пьес должны будут устраниться из него, разумеется, только бездарные, пустые и антихудожественные новости...»⁵¹. Самый факт существования в репертуаре серьезной классической пьесы давал все же театру высокие критерии в искусстве: чем больше классики — тем сильнее противовес массе «бездарных... новостей». Играя такого рода «новость», актеры знали, что вчера они играли Шекспира, а завтра будут играть Мольера, и потому не относились к второсортной продукции как к основной пище театра.

6

В 60-е и 70-е годы XIX века центральной фигурой современного репертуара продолжает оставаться А. Н. Островский.

Правда, первый год данного периода сложился для Островского крайне неблагоприятно. На протяжении всего 1862 года ни в Петербурге, ни в Москве не состоялось ни одной премьеры его новых пьес. За весь этот год пьесы Островского были показаны в Александринском театре только тридцать раз, а в Москве еще меньше — двадцать два раза. Но уже в следующем году картина резко меняется: на сцене Малого театра идет семнадцать его пьес, которые выдерживают семьдесят девять представлений, а в Александринском театре пятнадцать пьес выдерживают семьдесят четыре представления.

Дозволяются к представлению ранее запрещенные драматической цензурой пьесы Островского «Доходное место» (1856) и «Воспитанница» (1858), а также не пропущенная ранее Театрально-литературным комитетом комедия «Жестьба Бальзамнова» (1861). Ставятся его новые пьесы — драма «Грех да беда на кого

не живет» и комедия «Тяжелые дни». В результате обе столичные сцены получили возможность показать зрителям на протяжении одного года премьеры пяти пьес Островского.

В следующие два года Островский передает театру еще четыре новые пьесы — «Шутники», «Воевода», «На бойком месте» и «Пучина». В 1866 году дозволяется к представлению последняя пьеса, находившаяся до сих пор под цензурным запретом, — драматическая хроника «Козьма Захарыч Минин, Сухорук».

Таким образом, уже к середине 60-х годов в распоряжении театров имеется обширный репертуар Островского — двадцать три пьесы самых различных жанров.

На протяжении трех лет (1863—1865) на московской и петербургской афише (если рассматривать репертуар Малого и Александринского театров в совокупности) сохраняются все поставленные к тому времени пьесы Островского. Но если в 1863 году восемнадцать его пьес прошли на обеих столичных сценах сто шестьдесят три раза, то в 1865 году двадцать одна его пьеса выдерживает только девяносто девять представлений. Затем императорские театры начинают постепенно «терять» пьесы Островского. Первыми сходят с афиши «Не так живи, как хочется» и «Утро молодого человека», потом — «Не сошлись характерами!», «В чужом пиру похмелье» и «Картина семейного счастья».

Противоречие между заслугами Островского как создателя признанных классических образцов русской комедии и драмы и его незавидным положением профессионального поставщика репертуарных новинок, зависящего от произвола театральной дирекции, капризов бенефициантов, пристрастий рецензентов и вкусов публики, с годами все более тяжело осознается драматургом. С одной стороны — он первый русский драматический писатель своего времени, лучшие журналы поперебой предлагают свои страницы для его новых пьес; две его драмы — «Гроза» и «Грех да беда на кого не живет» — удостоиваются высшей литературной награды той поры — Уваровской премии Академии наук; в 1863 году Академия наук избирает сорокалетнего драматурга своим членом-корреспондентом, в 1865 году он становится во главе «Артистического кружка»; его творчество высоко оценивают самые влиятельные литературные критики разных направлений. С другой стороны, в отзывах прессы, особенно после смерти Добролюбова и Григорьева, начинает преобладать резкий, часто грубый, порой издевательский тон; основным мотивом становится утверждение, что Островский исписался и что каждая последующая его пьеса слабее предыдущей; лучшие его пьесы идут в императорских театрах редко, репетируются наспех, обставляются из рук вон плохо.

Эта ситуация не может быть сброшена со счетов при определении того своеобразного места, которое Островский занимал на театральной афише исследуемого периода. В то время как старые его пьесы выполняли функции классики, каждая новая его пьеса, естественно, воспринималась театром, публикой, критикой как яв-

ление современного репертуара; проходили годы, прежде чем эти пьесы пополняли фонд классики.

Во второй половине 60-х годов к ранее написанным историческим пьесам Островского добавляются «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» и «Василиса Мелентьева» (в соавторстве с С. А. Геденовым). Последняя дань драматурга исторической теме — пьеса «Комик XVII столетия» (1872). После небольшого перерыва, отданного исторической проблематике, Островский возвращается к современности и выступает в конце 60-х годов с четырьмя большими сатирическими комедиями — «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги» и «Лес»; к этому же сатирическому циклу следует отнести и комедию «Волки и овцы» (1875). В первой половине 70-х годов Островский пишет комедии «Не все коту масленица», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Богатые невесты», поэтическую «весеннюю сказку» «Снегурочка», «сцены из жизни захолустья» — «Поздняя любовь» и «Трудовой хлеб». С 1876 по 1881 год им написаны комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Последняя жертва», «Сердце не камень», «Невольницы», «Таланты и поклонники», драма «Бесприданница», а также несколько пьес в соавторстве с молодыми драматургами Н. Я. Соловьевым («Счастливейший день», «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет») и П. М. Неveuxным («Блажь»).

Как же использовали театры громадный репертуар Островского на протяжении исследуемого периода?

Прежде всего следует отметить, что все без исключения пьесы Островского, созданные в этот период, увидели свет ramпы вскоре же после их написания и опубликования, а в ряде случаев даже прежде, чем они были опубликованы. Ежегодно на каждой из столпных сцен идет двенадцать-тринадцать пьес Островского (включая пьесы, написанные им в соавторстве с другими драматургами, переводы и переделки), выдерживая в среднем более ста спектаклей в год. Островский имел основания утверждать в 1882 году в письме к директору императорских театров И. А. Всеволожскому: «Я работаю 35 лет, написал более 50 оригинальных пьес, из которых ни одна еще не сошла с репертуара»⁵².

Приведенные выше цифры свидетельствуют о том, что драматургия Островского играла весьма заметную роль в репертуаре театров. Однако более внимательный анализ имеющихся данных убеждает в том, что место, занимаемое Островским на театральной афише, отнюдь не соответствовало действительному значению его драматургии и что театры (особенно казенные) далеко не использовали тех возможностей, которые предоставлял им первый драматург эпохи.

Письма Островского 60-х и 70-х годов буквально пестрят жалобами на пренебрежение императорских театров его пьесами. Дело доходит до того, что в середине 60-х годов драматург решает вовсе прекратить работу для театра. «Объявляю тебе по секрету, — пи-

шет он Бурдину, — что я совсем оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею (хотя все театры в России живут моим репертуаром); начальство театральное ко мне не благоволит, — а мне уж пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение; без хлопот и поклонов с моей стороны ничего для меня не делается... Современных пьес я писать более не стану, я уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены»⁵³. На протяжении 1866 и 1867 годов Островский не публикует и не передает театрам ни одной современной пьесы. Но, будучи до мозга костей современным художником, он, разумеется, не в состоянии выдержать наложенный им самим на себя запрет.

В объяснительной записке на имя нового директора императорских театров С. А. Геденова Островский писал в конце 1869 года: «Расставание с театром для меня дело хотя решенное, но очень нелегкое: в 20 лет связь моя с русским театральным миром так окрепла, что без боли разорвать ее нельзя»⁵⁴. Расставание с театром было для Островского делом не только нелегким, но и невозможным. Он продолжал работать для русского театра до конца жизни и до конца жизни испытывал горечь от того, что пьесы его не занимают в театре того места, на которое они вправе претендовать.

Отметим, что многие пьесы Островского, в том числе наиболее значительные, не удерживались в репертуаре и вскоре после премьеры на многие годы (во всяком случае, до конца изучаемого периода) сходили со сцены. Так, например, всего около двух лет продержались в репертуаре Малого театра пьесы «Доходное место», «Снегурочка», «Волки и овцы», «Последняя жертва», менее года — «Пучина», «Горячее сердце», «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб», «Сердце не камень», а также все исторические пьесы, за исключением «Дмитрия Самозванца» и «Василисы Мелеутовой».

Особенно удручало Островского положение его пьес в репертуаре Александринского театра. Петербургское театральное начальство относилось к нему особенно неприязненно, у значительной части александринской труппы не было подлинных творческих контактов с московским драматургом. Из-за театральных интриг лучшая историческая пьеса Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» смогла пойти лишь через пять лет после московской премьеры — в 1872 году. Комедия «Невольницы» не была поставлена в Александринском театре из-за каприза Савиной, не пожелавшей играть предназначавшуюся ей роль Евлалии на том основании, что героиня на несколько лет старше ее. Петербургская публика увидела эту пьесу только один раз — 28 апреля 1883 года, во время гастролей Ермоловой, почти через три года после московской премьеры. «Снегурочка» и «Комик XVII столетия» при жизни драматурга не были здесь поставлены вовсе.

Фактов невнимания петербургского театра к творчеству великого драматурга можно было бы привести еще немало. И все же

следует внести существенное уточнение в устойчивые представления о том, будто бы в репертуаре Александринского театра Островский занимал несоизмеримо меньшее место, чем на московской театральной афише.

На протяжении исследуемого периода петербуржцы могли видеть произведение Островского на императорской сцене даже несколько чаще, чем москвичи: за два десятилетия его пьесы в Александринском театре выдержали тысячу восемьдесят три представления, а в Малом — тысячу три. Из сорока четырех пьес Островского, ставившихся при жизни драматурга на обеих столичных сценах, двадцать две чаще шли на московской, а другие двадцать две — на петербургской.

Конечно, творческие связи Островского с труппой Малого театра были более органическими и крепкими, чем с актерами Александринского. Но нельзя не считаться с тем, что помимо давних друзей и поклонников московского драматурга, Горбунова и Бурдина, не говоря уже о гениальном Мартынове, умершем в 1860 году, несомненно творчески близки Островскому были П. Васильев, Липская, Левкеева, Снеткова, Владимирова, а позже — Стрепетова, Варламов, Давыдов; с годами изменил свое первоначально неприязненное отношение к драматургу актер старой школы, маститый Самойлов; в ряде случаев драматургу удавалось устанавливать контакты с премьерами александринской труппы Савиной и Сазоновым и т. д.

Конечно, у труппы Малого театра было то преимущество, что режиссером-послановщиком почти всех своих пьес на московской сцене выступал сам автор. Но ведь и в Александринском театре Островский принимал деятельное участие в режиссировании своих пьес. «Мне случалось, — вспоминал он уже в конце своего жизненного пути, — много раз самому ставить пьесы в Петербурге»⁵⁵. Так, при участии автора здесь были поставлены «Гроза», «Грех да беда на кого не живет», «Воспитанница», «Воевода», «Василиса Мелентьева», «Дмитрий Самозванец», «Бесприданница».

Следует заметить, что и в Малом театре взаимоотношения драматурга с труппой с годами становились далеко не идеальными. Уходило со сцены то актерское поколение, с которым он вместе начинал свой путь. «Московская труппа стареет и вымирает, — констатирует Островский уже в 1869 году, — оттого многие мои пьесы, нравящиеся публике и могущие приносить сборы театру и мне выгоды, или нейдут совсем, или идут неудовлетворительно»⁵⁶. Контакты с новым актерским поколением устанавливались не так просто и удавались не во всех случаях. Сужался круг актеров, выбиравших пьесы Островского для своих бенефисов: из двенадцати премьер, прошедших в Малом театре за последнее десятилетие исследуемого периода, десять состоялось только в бенефисы Н. И. Музиля. «У вас в театре порядки нехороши, — жаловался драматург своему постоянному петербургскому корреспонденту Бурдину в 1874 году, — а у нас еще хуже; наши главные актеры

все, что можно сделать скверного автору, — сделают неукоснительно»⁵⁷. Островский все реже бывает на спектаклях когда-то горячо любимого им театра; в одном из писем он с горечью признается, что уже пятнадцать лет не ходит в театр. Это не было секретом: «Знаю, что ты никогда не бываешь в театре»⁵⁸, — писал Островскому А. Потехин.

Число повторений той или иной пьесы само по себе еще не свидетельствует, естественно, об уровне ее сценического истолкования. Но и в отношении идейно-художественного успеха палма первенства не всегда принадлежала московской труппе. В Малом театре, например, не было исполнительницы Катерины, равной по силе Стрепетовой. Сам Островский считал петербургскую постановку драмы «Грех да беда на кого не живет» наиболее удачной из всех: эта пьеса, писал он, «везде имела огромный успех, а в Петербурге, при игре Снетковой, Линской, Васильева, Самойлова и Зуброва, — едва ли не больший, чем где-нибудь»⁵⁹. Сравнивая столичные постановки комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», П. Д. Боборыкин писал, что «в Москве она не поправилась, но в Петербурге везде, где ее давали, имела значительный успех»⁶⁰. Критика с редким для нее единодушием отмечала успех на петербургской сцене «Шутников» с Самойловым в роли Оброшенова. И даже недоброжелательный к московскому драматургу критик «Русской летописи», подвергнув разносу комедию «Бешеные деньги», утверждал, что «успехом своим она обязана исключительно одним актерам, которые в совокупности явились здесь действительно замечательными исполнителями»⁶¹.

Нет оснований, следовательно, ни идеализировать положение Островского в Малом театре, ни рисовать одними мрачными красками отношение к нему Александринского театра. Одни и те же факторы препятствовали и в Москве и в Петербурге тому, что его произведения не заняли подобающее им место на афише столичных императорских театров.

Каковы же эти факторы? Прежде всего, разумеется, недоброжелательное отношение театрального начальства к последовательному демократизму и бескомпромиссному реализму драматургии Островского. «Высшие сферы не благоволят к твоим произведениям»⁶², — сообщает драматургу Бурдин в 1866 году. Ничего нового для себя Островский, однако, из этого письма не узнал: таким же было отношение к нему «высших сфер» в 50-е годы, таким оно продолжало быть в 60—70-х годах. Менялись театральные чиновники, но неизменной оставалась сама система. Островский прекрасно понимал: «При театральной монополии каких людей ни поставь, все то же будет»⁶³.

Театральное начальство предпочитало пьесам Островского ремесленные поделки второстепенных и третьестепенных авторов. «Что ж делать, — горько пронизывает Островский, — учусь, учусь, а никак не выучусь писать таких пьес, как «Майорша», «За монастырской стеной» и «Петербургские когти». В другом письме: «Не

давали часто «Белугина» и «Жертву» потому, что давали пьесы Тарновского». В третьем: «...будет ставиться «Не ко двору» и мою пьесу ототрут. Крылов распоряжается самовластно...»⁶⁴.

Складывается крайне неблагоприятная ситуация, которая рисуется Островскому в 1881 году в виде следующей дилеммы: «Положение известных драматических писателей стало невыносимо тяжело: им приходилось или расстаться с своим высоким положением в литературе, давая жидкие произведения, по средствам плохих исполнителей, или писать пьесы с прежней силой, не принимая в расчет способность артистов, — и в таком случае видеть неуспех своих произведений и постепенно терять свою известность, приобретенную тяжелым и честным трудом». И хотя драматург явно сгущает краски, столь пессимистически оценивая творческие возможности обеих столичных трупп, сама резкость в постановке проблемы крайне знаменательна. Тут важно даже не то, насколько прав Островский, выражая неудовлетворенность состоянием императорских театров Петербурга и Москвы, сколько сам факт, что обе столичные труппы его, как художника, не удовлетворяли. Вину за это он возлагал на театральную дирекцию, а в конечном счете — на монополию императорских театров: «Когда кто-нибудь из общества спрашивает театральных начальников, отчего так редко идут мои пьесы, — они обыкновенно говорят, что мои пьесы успеха не имеют. Да разве это оправдание? В этом я не виноват, а виновата передо мной и перед публикой дирекция. Она не позволяет другим театрам, так должна иметь такую труппу и такую постановку, чтобы мои пьесы имели успех. В них есть все качества, нужные для успеха. Отчего же на частных театрах — какую из этих пьес ни возобновят, она имеет успех и дает полные сборы?»⁶⁵

Сравнение данных о спектаклях Островского на казенных и частных сценах обеих столиц красноречиво подкрепляет это утверждение драматурга. Если в 1878 году в Малом театре состоялось семьдесят одно представление пьес Островского, а в частных московских театрах только двадцать пять, то уже три года спустя картина резко меняется. В 1881 году, накануне отмены монополии императорских театров, на сцене Малого театра Островский прошел всего тридцать раз, тогда как на частных сценах Москвы — сто тридцать три раза. Столь резкий скачок определило открытие так называемого Пушкинского театра. Несколько иначе обстояло дело в Петербурге: наибольшее число спектаклей Островского в частных театрах — шестьдесят и шестьдесят два — приходится здесь на 1878 и 1879 годы, когда Стрепетова, еще не принятая в труппу Александринского театра, выступает на клубных и загородных сценах Петербурга в «Грозе» и «Последней жертве».

Сопоставление этих данных кажется особенно многозначительным, если не упускать из виду, что они относятся к годам, когда монополия императорских театров не была отменена и каждое театральное начинание в обеих столицах наталкивалось на многочисленные трудности. Полулегальные частные театры находились

в невыгодном положении также и потому, что им разрешалось ставить только те пьесы, которые уже прошли на императорской сцене в данной столице. Так, «Лес», поставленный в Малом театре в 1871 году, сошел со сцены в 1879 году; считалось, очевидно, что пьеса уже «отыграна» и больше не может привлечь интереса москвичей. Но вот в 1880 году эту пьесу ставит Пушкинский театр, и за короткое время спектакль с участием М. И. Писарева в роли Несчастливцева и В. Н. Андреева-Бурлака в роли Счастливецва выдерживает около тридцати повторений. Успех «Леса» на частной сцене побуждает дирекцию в конце 1882 года вернуть эту пьесу в репертуар Малого театра.

О том, что драматургия Островского не заняла в репертуаре императорских театров того места, которое могла бы занять, убедительно свидетельствует успех его пьес в частных театрах не только Москвы и Петербурга, но и провинции. «Нет дня во время сезона, — отмечал сам Островский уже в 1869 году, — чтобы на четырех или пяти театрах в России не давались мои пьесы»⁶⁶.

Мы располагаем более или менее полными данными о постановках Островского на провинциальной сцене лишь с 1875 года, когда Общество драматических писателей и оперных композиторов начало систематически через своих уполномоченных на местах взимать авторский гонорар с частных театров⁶⁷. Если отбросить первый год, когда только еще налаживались контакты Общества с антрепренерами и, следовательно, сведения, по всей вероятности, неполны, то мы имеем возможность представить себе достаточно полную и точную картину распространения драматургии Островского в театрах провинции за последние шесть лет изучаемого периода, то есть с 1876 по 1881 год.

Число городов, в которых ставится в эти годы Островский, поднимается с восьмидесяти одного в 1876 году до ста двадцати пяти в 1879 году. Число представлений пьес Островского в провинциальных театрах в 1877 году составляло около четырехсот, за два года оно более чем удваивается. Всего за шесть лет пьесы Островского (включая произведения, написанные им в соавторстве с другими драматургами) прошли в театрах провинции 3625 раз. На протяжении указанных шести лет в частных театрах России шло сорок пять пьес Островского, то есть почти все, что им было к тому времени написано.

Десять новых пьес Островского и его соавторов, появившихся в эти годы, прошли в общей сложности в частных театрах 1465 раз. При этом следует отметить, что новые пьесы самого Островского пользовались меньшим успехом, чем пьесы, написанные им в соавторстве с молодыми драматургами. Шесть его собственных пьес («Волки и овцы», «Богатые невесты», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Последняя жертва», «Бесприданница» и «Сердце не камень») выдержали пятьсот девяносто девять представлений, тогда как три пьесы, написанные им в соавторстве с Н. Я. Соловьевым («Счастливый день», «Женитьба Белугина», «Дикарка»).

прошли восемьсот сорок семь раз. На сценах частных столичных и провинциальных театров продолжали идти пьесы, которые в эти годы уже не появлялись на сцене Малого театра. Первенец Островского, комедия «Свои люди — сочтемся!», прошедшая за указанные годы в Малом театре всего два раза, на частных сценах выдержала семьдесят пять представлений.

Успех пьес Островского на частных сценах, столичных и провинциальных, объясняется, разумеется, не тем, что харьковские или воронежские артисты играли лучше, чем артисты императорских театров, а тем, что в провинции, да и на частных сценах Москвы и Петербурга, «пьесы жизни» вернее и быстрее находили ту «свежую публику» (выражение самого драматурга), на которую они и были рассчитаны.

Островский жаловался в одной из своих объяснительных записок в дирекцию императорских театров на то, что во время этнографической выставки в Москве, при огромном стечении иногородней публики, преимущественно из купечества, в продолжение пяти месяцев из всех его пьес была дана в Малом театре только одна, и то один раз: «А ведь вся эта многочисленная толпа *моя* публика, зрители моих пьес»⁶⁸. Слово «моя» подчеркнуто самим драматургом.

«Новая пьеса Островского. Этих трех слов достаточно, — свидетельствовал в 1871 году В. П. Буренин, — чтобы, несмотря на цены, возвышенные более чем вдвое, театр наполнился своеобразною публикой... Представители этой публики входят в калосах и в лисьих шубах в партер, а когда станет жарко, развешивают эти шубы на спинках кресел. Пьесы г. Островского имеют большую популярность в среде этой своеобразной публики»⁶⁹. Но вовсе не эту премьерную публику, не эту купеческую аристократию в лисьих шубах Островский считал «своей» публикой. «Это публика, так сказать, официальная, *которой нельзя не быть*, — писал он о таких «лисьих шубах». — Посещать публичные собрания и увеселения для богатого купца — не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать; эта публика бывает в театре точно по наряду: «Наша служба такая», — как они сами выражаются. Эта публика купеческая, второе и третье поколение разбогатевших купцов, купеческая аристократия московская. А так как она очень размножилась и обладает огромными капиталами, то все лучшие места в театре постоянно остаются за ней. Она заслонила театр от прочих обывателей, которые его жаждут. Буржуазия и везде не отличается особенно благодетельным влиянием на искусство, а в Москве тем более... Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения и, во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют»⁷⁰.

Блестящий социологический анализ отношения к Островскому в различных кругах русского общества 70-х годов мы найдем в незавершенной статье Гончарова, не опубликованной при жизни писателя. «Высший класс, или beau monde, не знает Островского почти вовсе, с некоторыми немногими исключениями, и, следовательно, вовсе не ценит его», — констатирует он. «Истинные, естественные и тонкие почитатели и единственные компетентные критики» Островского — «все образованные и развитые люди среднего класса, смежного с простым людом и знающие этот люд, как знает его сам Островский. Это составляет огромную, надежную, лучшую опору нашего драматурга — самую разумную группу его публики». «Остальная часть его публики, — продолжает Гончаров, — громадное большинство и грамотных и неграмотных простых людей, знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую литературную оценку, ценят чутьем, которое наводит их на некоторые темные соображения о правдивости изображаемых на сцене их нравов, обычаев, слабостей и хороших, симпатичных стороп»⁷¹.

Различное отношение к Островскому различных слоев публики нашло свое отражение в прессе 60—70-х годов. Однако подобно тому как буржуазная публика, «понижавшая» искусство, заслоняла театр от «истинных, естественных и тонких почитателей» Островского, шумливая и беспардонная критика, выражавшая позиции этой премьерной публики, заглушала голоса «единственных компетентных критиков» драматурга.

Излюбленный мотив большинства критических статей об Островском — упрек драматургу в том, что он повторяется. «Читая или слушая на сцене новое произведение г. Островского, — говорится в рецензии «Вестника Европы» на «Горячее сердце», — невольно приходит на мысль, что слушаешь или читаешь вовсе не новую комедию, что все эти типы, все отношения их между собою, многие сцены не раз уж проходили перед нами, и вы ищете только, в какой комедии или драме встречали вы ту или другую фигуру»⁷². Критик журнала «Сияние», разбирая в 1872 году новые комедии Островского, публиковавшиеся в «Отечественных записках» (обычно в январских номерах журнала), пишет: «Все последние его, преимущественно январские, комедии есть не что иное, как новые погудки на старый лад. Читаются они, конечно, легко и без удовольствия; язык действующих лиц иногда блестящий, но все новые типы какие-то старые, давно знакомые и перезнакомые, точно плохие вариации на старые цельные темы»⁷³. В том же году в еще более резкой и развязной форме уличает драматурга в самоповторениях «Петербургский листок»: «Г. Островский обратился пыше, по воле судеб, в писателя, «отрыгающего жвачку», и этим-то именно объясняется та скорость, которая в последнее время заметна в деятельности г. Островского. Отрыгнет г. Островский свою комедию «Воспитанница», прижует к ней трагика Несчастливцева и комика Счастливецва — и получится «Лес» в настоящем

значении слова. Отрыгнет действующих лиц комедии «В чужом пиру похмелье», пожевав, получит «Не все коту масленица»... Островский до того выдохся, остановясь в наблюдениях над бытом дореформенным, что, волею-неволею, стряпает свои комедии по старым образцам и на старые темы...»⁷⁴. Пять лет спустя, уже после того как были написаны и поставлены пьесы «Снегурочка», «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб», «Волки и овцы», «Богатые невесты», рецензент «Сына отечества» вновь повторяет все тот же упрек: «...все эти произведения последнего периода служат повторением и как бы переделкой прежних. Читатель и зритель во вновь выводимых лицах сейчас узнает старых знакомых, старые образы, давнишние изображения»⁷⁵. А еще через год Боборыкин, как бы подводя итог всем этим упрекам, напишет, что «причину недовольства и рецензентов и публики надо искать не в падении творческих сил автора, а в содержании репертуара и в повторении одних и тех же мотивов»⁷⁶.

Все попытки Островского обратиться к изображению новой послереформенной действительности либо игнорируются критикой 70-х годов, либо объявляются несостоятельными. «Ни один из писателей старой школы не относился так равнодушно и безучастно к интересам дня и современной жизни, ни один не старался так изолироваться от всего нового, как г. Островский... Он решительно разошелся с жизнью, или, говоря точнее, отстал от нее ровно на все время реформ и переустройства нашего социального быта»⁷⁷. «Для нас «На всякого мудреца довольно простоты» служит лучшим доказательством бессилия творческой мысли Островского, не сумевшего воспользоваться тем богатым материалом, который ему подсовывала жизнь». И беспощадный приговор: «Его недостало на новый мир, и нового мира ему никогда не узнать, не изобразить»⁷⁸.

Критика Островского велась с самых различных позиций. Одним казалось, что он чернит действительность, другим не хватало в палитре драматурга сатирических красок, третьи полагали, что он идеализирует послереформенную русскую жизнь. Если консерватор В. Г. Авсеенко видит в одной пьесе Островского («Поздняя любовь») «проникнутое фальшивую моралью изображение какой-то подпольной нечистоты», а в другой («Трудовой хлеб») — «такое захолустье, в которое заглянуть нельзя без некоторого брезгливого ужаса»⁷⁹, то либерал П. Д. Боборыкин призывает драматурга следовать примеру Щедрина, показавшего, «как можно из текущей действительности извлекать целый ряд блистательных сатирических картин»⁸⁰. Безымянный же критик журнала «Сияние», настроенный весьма радикально, в упор спрашивает: «Неужели наше обширное темное царство настолько просветлело, что перестает стимулировать великого творца «Свои люди — сочтемся!» и «Грозы» к бичеванию правдивого безобразия и великого сонмища темных сил, грязные потоки которых угрожают запрудить светлые

ручейки новой жизни, кое-где пробивающейся из-под мусора всякой мерзости?»⁸¹

Разумеется, в прессе встречаются и отзывы благоприятные для драматурга, но они буквально тонут в массе резко критических суждений.

Даже искренние поклонники Островского не решались оспаривать мнение о слабости большинства его новых пьес и не соглашались лишь с тем, что причина — в падении таланта драматурга.

«В последнее время, — писал А. М. Скабичевский в 1874 году, — в литературе нашей утвердилось мнение, что г. Островский исписался, пал, что последние комедии его не представляют и тени того, что были его прежние произведения в этом роде... Но мне кажется, что причина плохости последних комедий г. Островского заключается не в падении его таланта, а все в том же общем факте жизни: русская комедия, в лице ее современного представителя, г. Островского, вместе со всеми прочими элементами жизни, в свою очередь сбилась с толку, со старых точек воззрения на жизнь сошла, с новыми не освоилась, и вышел из этого тот же сумбур»⁸².

Гончаров, принимаясь в том же 1874 году за статью об Островском, приводит аналогичные суждения: «Чаще всего услышишь, что «Островский исписался»: «пишет-де все одно и то же, беспрестанно повторяется. Купцы да купцы, безобразие самодурства, пьянства, нравы захоlustьев. Прескучно!» И это еще более основательный отзыв: в нем есть маленькая доля относительной правды. Только первая посылка, то есть что «Островский исписался», несправедлива... Не «исписался» Островский, а исписал всю московскую жизнь, не города Москвы, а жизнь московского, то есть великороссийского государства — как оно было — с Ганзы и до Петра, пожалуй, до нашествия «двунадесяти язык» — и в этом причина охлаждения к нему... Он не пошел и не пойдет за новой Россией — в обновленных детях ее нет уже более героев Островского... У него как будто опускаются руки. Впереди у него ничего нет: новая Россия — не его дело»⁸³.

Гончаров не закончил своей статьи и не опубликовал ее, возможно, потому, что не хотел огорчать драматурга столь жестоким приговором. Но это убеждение, которое разделялось подавляющим большинством критики, не было поколеблено и последующими пьесами Островского, посвященными изображению послереформенной российской действительности. Н. К. Михайловский, подводя итоги творческого пути Островского, писал в год смерти драматурга, в сущности, о том же: «В последнее время талант Островского как бы несколько поблек. С этим соглашались самые горячие его почитатели... Но я не думаю, чтобы талант Островского под конец жизни в самом деле ослабел, по крайней мере в такой степени, как это принято думать. Дело в том, что литературная деятельность Островского главным образом захватывает дореформенную Россию. Я говорю, конечно, не о времени, в которое написаны его произведения, а о его действующих лицах, не затронутых или поч-

ти не затронутых разнообразными, сложными веяниями — хорошими и дурными, подлинными и фальшивыми, крупными и мелочными, — которые мы пережили в последнюю четверть века... Он пробовал, искал, — где же теперь интересные и характерные формы насилия и обмана... Во всяком случае, поиски не удались...»⁸⁴.

Таким образом, остается фактом, что все или почти все, писавшие об Островском на протяжении изучаемого периода — не только беспардонные рецензенты и бойкие фельетонисты, не только реакционные публицисты и эстетствующие критики, не только конкуренты и завистники, но даже самые прогрессивные деятели эпохи, даже самые искренние и горячие почитатели его таланта, — сходились в том, что драматургу оказалось не под силу изображение новой пореформенной действительности. Приговор современников, однако, был пересмотрен уже в следующем поколении, и в исторической перспективе обнаружилось, что театр Островского является одним из самых ярких и достоверных художественных документов, запечатлевших динамику русской жизни на протяжении последней четверти века жизни драматурга. Суждения художника о своем времени оказались на поверку более пронзительными, а его наблюдения более меткими, чем это представлялось его современникам, не пожелавшим к тому же посчитаться с теми трудностями — объективными и субъективными, — которыми сопровождается эстетическое освоение меняющейся действительности.

Между тем трудности, вставшие перед Островским в начале 60-х годов, были очень серьезны.

7

Распознавание нового в пору крутых общественных перемен — дело нелегкое для всякого художника, а тем более для художника уже сложившегося, у которого уже позади период первоначально накопления жизненных наблюдений и впечатлений, у которого художественное мирозерцание уже вполне сформировалось в прежнюю пору относительной устойчивости старых форм быта, покоящихся на известной стабильности социальных отношений.

Далеко не каждый сложившийся художник способен уловить перемены в жизни и отозваться на них в своем творчестве. Вправе ли общество предъявлять претензии к такому художнику? Не справедливее ли быть ему благодарным за тот мир образов уходящей жизни, который он создал? Такой точки зрения придерживался, как мы видели, Гончаров, который сам, кстати сказать, закончив в 1869 году последний свой роман «Обрыв», счел свою художественную миссию завершённой, хотя ему суждено было прожить после этого более двух десятилетий.

Есть, конечно, художники иного склада, чутко и быстро откликающиеся на каждое веяние эпохи, на каждый поворот общественной жизни. В этом смысле Островскому не раз указывали на Тургенева. «Неужели жизнь не дает материала г. Островскому, и не

будет ли вернее сказать, что его зеркало отражает только одну точку этой жизни? — вопрошал Н. В. Шелгунов в статье «Бессилье творческой мысли». — Отчего же Тургенев смотрел и видел другое? Отчего он замечал и обобщал даже такие явления, которых еще никто не замечал, как, например, тип Базарова?»⁸⁵

Островский действительно не обладал уникальной отзывчивостью Тургенева, он был художником совсем другого общественного темперамента. Он отнюдь не был глух и слеп к новому, но ему требовалось значительно больше времени, чтобы переработать, осмыслить и отлить в драматическую форму свои наблюдения. Вряд ли, кстати, можно считать случайным, что Тургенев, обратившись к актуальным проблемам общественной жизни пореформенной эпохи, предпочел роман драматическим жанрам.

Достоевский был прав, когда утверждал, что «только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип современно и подает его своевременно»⁸⁶. Но прав был и Островский: «Когда автор берет себе задачей отрицание старого идеала, то нельзя от него требовать, чтобы он сейчас же вместо старого ставил новый. Когда старый идеал износится, тогда он начнёт прежде всего противоречить всему жизненному строю, а не новому идеалу»⁸⁷.

Отрицание старого, износившегося идеала — такова была главная художественная задача Островского.

Перемены, совершающиеся в жизни, особенно в переломные эпохи, настолько многообразны и сложны, что воплотить их в полной мере под силу только всей литературе эпохи. Предъявлять отдельному писателю претензии, которые по справедливости можно адресовать лишь литературе в целом, — весьма распространенная во все времена ошибка критики. У Островского была, так сказать, своя «специальность» в решении общей для литературы и искусства задачи эстетического освоения послереформенной действительности. Он прослеживает, как развивается в новых условиях все тот же конфликт старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных. К тому же драматург не склонен был питать никаких иллюзий относительно радикальности перемен, которые привнесли в жизнь буржуазно-либеральные реформы. Перестав идеализировать патриархальные нравы, он еще меньше был склонен идеализировать идущую на смену откровенную буржуазную безнравственность.

Его торопили, а он не спешил. Он пристально вглядывался в жизнь, чтобы не принять впопыхах наскоро перелицованное старье за новые одежды жизни. Его упрекали за то, что он повторяется, а это не он повторялся, а сама жизнь.

В статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» В. И. Ленин, приведя фразу из «Анны Карениной» «У нас теперь, когда все это переверотилось и только укладывается...», утверждал, что «трудно себе представить более меткую характеристику периода». «То, что «переверотилось», — писал он, — хорошо известно, или, по крайней мере,

вполне знакомо всякому русскому. Это крепостное право и весь «старый порядок», ему соответствующий. То, что «только укладывается», совершенно незнакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения»⁸⁸.

В прежних своих пьесах Островский не только создал мастерские картины «старого порядка», заново открывая для своих читателей и зрителей то, что, казалось, было им «вполне знакомо», но и прослеживал внутреннее разложение, распад этого «старого порядка». У него было то несомненное преимущество перед большей частью современных ему писателей, что новоявленные хозяева пореформенной жизни — буржуа — отнюдь не были ему чужды: он предостаточно присмотрелся к ним еще в ту пору, когда они для многих были если не заморской, то замоскворецкой диковиной. Ему предстояло, однако, не только проследить эволюцию самодурства в новых исторических условиях, но и выявить ресурсы нравственной стойкости личности перед лицом обезличивающей и обезволивающей силы торжествующего денежного мешка. Если раньше главнейшая забота драматурга состояла в обнаружении зависимости характера от среды, от формирующих его общественных условий, то теперь (не отказываясь, разумеется, от генерального принципа социальной детерминированности характеров) он особенно пристально исследует различные проявления духовной независимости, тоже, между прочим, обусловленные, в конечном счете, процессами нравственного брожения.

Вслед за современными драматургу критиками некоторые историки литературы и театра считают, что в пьесах первой половины 60-х годов, носивших эскизный характер и уступавших лучшим его пьесам, драматург продолжает разрабатывать круг проблем и явлений, уже отраженных в пьесах предшествующих лет⁸⁹.

Это верно лишь отчасти.

В драме «Грех да беда на кого не живет» (1862) драматург действительно не выходит за пределы привычной ему купеческой, обывательской среды маленького уездного городка, как бы повторив в перевернутом виде ситуацию комедии «Не в свои сани не садись». Но наиболее пронизательные критики уже в то время догадывались, что, несмотря на внешнее сходство, «тут огромная разница в замысле и творчестве этих двух драм»⁹⁰. Мотив супружеской измены, напоминавший драматическую коллизию «Грозы», в новой драме осмыслен совершенно по-новому, ибо ничего общего нет между характерами Катерины Кабановой и Татьяны Красновой. Трагическая развязка драмы predeterminedена крутым и страстным характером Льва Краснова, всей душой любившего жену, считавшего ее выше себя и делавшего все, чтобы заслужить ее ответную любовь. Уже это одно возвышает его над старозаветной купеческой средой, где жена, коли она жена, обязана любить мужа, где глава семьи даже и не помыслит о том, чтобы чем-то заслужить любовь собственной жены, которую он и за человека-то не считает. Это уже немалый шаг от домостроевских начал к отношениям

истинно человеческим. Но сделать следующий шаг и признать за своей женой право свободного выбора герой драмы не в состоянии. Он не может отрешиться от взгляда на жену как на собственность, в жизни и смерти которой он, муж, волен. И когда Татьяна хочет уйти от мужа («Не любила я вас никогда и теперь не люблю. Уж лучше вы меня оставьте, чем нам обоим мучиться. Лучше разойдемтесь»), он в порыве отчаяния и обиды убивает ее («От мужа только в гроб, больше некуда»).

Тит Титыч Брусков действительно переключался в комедию «Тяжелые дни» (1863) из комедии «В чужом пиру похмелье» (1858), а Досужев действительно попал в нее из «Доходного места» (1856). Но эти два типа дореформенной русской жизни смогли вернуться на послереформенную сцену только потому, что продолжали существовать в самой жизни; при этом драматург очень тонко почувствовал и оттенил то, что за эти годы переменялось и в купце-самодуре и в ходатае по делам бородатой клиентуры. Стряпчий Досужев не робеет перед самодуром Брусковым. На фамильярность он отвечает фамильярностью, на резкость — резкостью, смело отстаивая свою независимость и заставляя Тит Титыча относиться к себе уважительно.

«Шутники» (1864) большинство современных критиков восприняло как перепев знакомых мотивов, но Е. Н. Эдельсон, бывший соратник драматурга по «молодой редакции» «Москвитянина», увидит в этой небольшой пьесе «одно из капитальных произведений», представляющее собой «перелом в характере деятельности Островского»⁹¹.

В «Шутниках», а особенно в «Пучине», обращает на себя внимание близость к проблематике и стилистике раннего Достоевского. Мотив униженных и оскорбленных с щемящей силой звучит в образе старика Оброшенова, бедного отставного чиновника, который вынужден, чтобы не оставить без куска хлеба своих дочерей, терпеть издевательства богатых «шутников»: «Тот тебе рыло сажай мажет, другой плясать заставляет, третий в пуху всего вывалляет». Оброшенов, по собственному признанию, «изломался, исковеркался, исказил всего себя». Еще явственнее слышится гуманистическая тема бедных людей в горестной судьбе Кисельникова, героя «Пучины» (1865).

В «Пучине» Островский как бы прослеживает одну из возможных версий судьбы молодого интеллигента. В этом отношении «Пучина» явно перекликается с «Доходным местом». Жадовы по самой своей межеумочной природе не могут вечно оставаться Жадовыми, восторженными энтузиастами, взрывающими на жизнь сквозь розовые очки. Остаться по сути Жадовым — это значит со временем стать Кисельниковым. Педаром в обеих пьесах возникает одна и та же метафора — образ загнившей лошади. Послушаем Жадова: «Нужда, обстоятельства, необразованность родных, окружающий разврат могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь...» А теперь послушаем Кисельникова: «Знаете, маменька, загоняют

почтовую лошадь, плетется она нога за ногу, повеся голову, ни на что не смотрит, только бы ей дотащить кой-как до станции: вот и я таков стал». Жадова обстоятельства только еще «могут загнать», Кисельникова они уже загнали («вот и я таков стал»). Кисельников — это загнанный жизнью Жадов.

Не была, разумеется, простым перепевом старого и комедия «На бойком месте» (1865), хотя сам автор, указывая в начале пьесы, что «действие происходит... лет 40 назад», вроде бы декларирует свое намерение изображать на этот раз не современную, но былую жизнь.

На всех этих пьесах несомненно была печать времени, в которое они были созданы. И все же драматург не выходил в них за пределы привычной ему среды, им же когда-то открытых типов, им же разработанных ситуаций. Однако он чувствовал настоятельную потребность расширить сферу наблюдения, внимательно присмотреться к новым тенденциям, дававшим себя знать в жизни, глубже осмыслить происшедшие сдвиги.

Художнику его склада на это требовалось время. Более чем на два года он оставляет современные темы, заполнив паузу работой над историческими пьесами. Годы эти не прошли для драматурга даром, он не только продолжал наблюдать современную жизнь, но дал перебродить и отстояться новым впечатлениям. К тому же обращение к прошлому позволило ему с исторических позиций взглянуть на современность, отчетливее увидеть закономерности общественной жизни.

Пока недалёковидная критика уверяла, что время Островского кончилось, он продолжал делать свое дело — писать картину русской жизни. Менялась жизнь — менялась и картина. Невежественные самодуры Большовы, Торцовы и Брусковы превращались в цивилизованных буржуа Васильковых, Беркутовых и Прибытковых; место прекрасногодушного Жадова заняли беспринципный Глумов и непреклонный Мелузов; драма Катерины сменилась драмой Ларисы; из уездного Калинова действие переносится в губернский Бряхимов; среди героев и героинь впервые появляются актеры и актрисы, возникает тема талантов и поклонников.

Художественный анализ дельцов новой формации Островский начал с фигуры Василькова («Бешеные деньги», 1869). Потом драматург будет еще не раз обращаться к типу цивилизованного буржуа; к Беркутову («Волки и овцы», 1875) и Прибыткову («Последняя жертва», 1877) он отнесется куда жестче, чем к Василькову. Герой «Бешеных денег» выписан автором на максимально выигрышном для него фоне. Человек энергичный и деятельный, он окружен бездельниками и болтунами. Его «умные» деньги противопоставлены «бешеным» деньгам прожигателей жизни. Он честен — его обманывают. Он любит — ему изменяют. На его искренность отвечают насмешками или равнодушием. По всем канонам он, вне всякого сомнения, положительный герой комедии. Именно так и поняла Василькова современная критика. Даже такие серь-

езные и вдумчивые критики, как Н. В. Шелгунов и А. М. Скабичевский, приняли противоречия характера Василькова за противоречивость и непоследовательность замысла Островского.

Васильков по-своему любит Лидию Чебоксарову, но женится он на ней не столько по любви, сколько по расчету. «У меня особого рода дела, — откровенно заявляет он в самом начале пьесы, — и мне именно пужно такую жену, блестящую и с хорошим тоном». Признание Лидии, что она его не любит, не смущает этого делового человека, ведь он уже решил, что ему для успеха в делах нужна именно такая жена. Если называть вещи своими именами, он покупает женщину, которая его не любит, пользуясь ее бедственным положением; единственное, чего он при этом опасается, — переплатить лишнего, выйти из бюджета. «Я никогда не выйду из бюджета», — вновь и вновь повторяет Васильков на протяжении пьесы на разные лады. В этом самозаклинании с особой очевидностью сказывается его буржуазная ограниченность. По мере того как пьеса идет к концу, он, такой благодушный вначале, все более ожесточается. Все меньше в нем остается от природного добродушия, и все неотвратимее над ним тяготеет «бюджет», этот идол, которому он поклоняется; «бюджет» псушает его душу, делает его все более черствым, жажда паживы поглощает все его помыслы; расчетливость из средства разбогатеть превращается в сущность его натуры.

Василий Иванович Беркутов появляется только в четвертом, предпоследнем акте «Волков и овец», но именно он оказывается самым матерым волком, повернувшим все события комедии к своей выгоде. У него «важные денежные дела», «большое дело в Петербурге». Беркутов — это тот же Васильков, только оставивший уже свои провинциальные привычки, приобретший петербургский лоск и окончательно распростившийся с какой бы то ни было чувствительностью. «Побеседуем как деловые люди!» — предлагает он вдове Купавиной, на которой собирается жениться. «Все расчеты, расчеты и несколько сердца», — горестно вздыхает та. «Остывает оно с годами-то», — отвечает на это деловой человек.

Если герою «Бешеных денег» драматург дал фамилию нейтральную, «почти мешанскую», как аттестует ее сам Васильков, то хищная порода героя «Волков и овец» Беркутова задана уже самой его фамилией. Недвусмысленно значимой фамилией наделен и «очень богатый купец» в «Последней жертве» — Прибытков. Фамилия призвана тут не только подтвердить принадлежность Флора Федулыча к купеческому сословию, но и отрекомендовать — пусть предварительно — эту фигуру. Васильков только прокладывал себе путь к богатству, Прибытков уже богат, очень богат. Васильков — мелкий помещик, который хочет стать — и станет — крупным предпринимателем. Прибытков — потомственный купец, если не унаследовавший, то давным-давно составивший свое состояние и непрерывно его приумножающий. Ощущение прочности, основательности, незыблемости своего имущественного положения (а сле-

довательно, и положения в обществе) придает ему особую самоуверенность и самоуважение.

Классовое самосознание развито в Прибыткове необычайно сильно. Недаром он в пьесе так часто говорит о себе во множественном числе — не от переизбытка самоуважения, а оттого, что говорит он не только от своего собственного имени, а от имени людей своего социального круга. Так, например, выражая свою неприязнь к Дульчину, он возмущается вообще утечкой купеческих капиталов в дырявые карманы прожигателей жизни: «Муж копит да бережет для жены, его-то скупым скаредом прозовут, а любовника после добрым барином величать будут. На наши деньги они себе добрую славу и заслуживают». Недаром и Юлия Павловна говорит о нем не как о личности только, а как о представителе определенного круга людей: «Он обещал и предлагал мне все, что пожелаю... Да ведь эти люди даром ничего не дают. Он действительно осыплет деньгами, только надо идти к нему на содержание». Поняв, что Юлия Павловна не из тех женщин, которые становятся содержанками, Прибытков добивается ее руки, не останавливаясь перед вероломством. Его волнует только одно: «Пусть всего-с, чтоб моей репутации ущерба не было». Безупречная репутация — это его главный капитал: «Я в таких летах и в таком капитале, что свои слова на ветер бросать не могу-с». Моральный аспект затеваемого им обмана его ничуть не беспокоит.

С годами претерпевает известную эволюцию отношение драматурга к «захолустной» разночинной интеллигенции. Уже в «Шутниках» авторская ирония, порой благодушная, а иной раз и саркастическая, сменяется пафосом сострадания и живым сочувствием к житейским невзгодам маленького человека. Но и после «Шутников» авторский угол зрения не остается неизменным. Взгляд драматурга становится жестче, явственнее ощущается привкус горечи. В «сценах из жизни захолустья», написанных в 70-е годы, драматург вызывает не столько к чувству сострадания, сколько к чувству уважения. Нагляднее всего эта эволюция обнаруживается при сопоставлении образа стряпчего Оброшенова из «Шутников» с образами его коллеги Маргаритова («Поздняя любовь», 1873) и особенно учителя Корпелова («Трудовой хлеб», 1874).

В Маргаритове сильнее развито чувство собственного достоинства, хотя он еще ниже спустился по социальной лестнице (у Оброшенова хоть собственный домик оставался). Поставленный в еще более жесткую зависимость от капризов бородатой клиентуры, чем герой «Шутников», Маргаритов, однако, держит себя с купцом Дородновым совсем иначе, чем Оброшенов с купцом Хрюковым, куда достойнее и независимее.

Еще независимее чувствует себя и еще энергичнее защищает свое человеческое достоинство Иосаф Наумыч Корпелов, «учитель, промышляющий дешевыми частными уроками», как сказано о нем в перечне действующих лиц «Трудового хлеба». Если старик Оброшенов сделался шутком на потребу богатых «шутников», от ко-

торых зависит его существование, то шутовство Корпелова — это броня, надежно защищающая его от любых посягательств на его независимость. Лучше подшучивать самому над собой, нежели позволить другим над собой потешаться. Паясничество, которое стало его второй натурой, помогает ему отгородиться от оскорбительного высокомерия и от непрошеного сочувствия. Постоянное веселое расположение его духа — это своего рода самовнушение, призванное скрыть от самого себя драму несостоявшейся личности. Житейские невзгоды выработали в нем философический взгляд на жизнь. В нем слиты воедино стоик и эпикуреец, оптимист и скептик.

Корпелов не просто беден — он беден, так сказать, из принципа. По его понятиям, бедность не только не порок, но, напротив, добродетель, предмет особой гордости. Это гордость честного труженика. Корпелов, к примеру, ничуть не завидует разбогатевшему чиновнику Потрохову, который был когда-то его школьным товарищем, а ныне «захмелел от глупости и от денег» и вздумал отделаться от него оскорбительной подачкой. Отповедь «учителешки жалкого» звучит гневно и впушительно: «Ведь я Корпелов: честный, благородный труженик, а не нищий, не шут... Да я... я... я не хочу быть богатым, мне так лучше. Ты вот и с деньгами, а не сумел сберечь благородства, а я мерз, зяб, голодал, а все-таки джентельмен перед тобой». Это не фразерство, продиктованное обидой, это жизненная позиция.

В сатирической комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) автор «Доходного места» и «Пучины» прослеживает еще одну версию судьбы молодого интеллигента в меняющемся мире. Если Кисельников — это Жадов, загнанный жизнью, то Глумов — это Жадов, предавший свои юношеские идеалы. Не случайно современная критика сопоставляла новую комедию с «Доходным местом», хотя одну пьесу от другой отделяло более десятилетия. По мнению Е. И. Утина, Глумов «не хочет идти прямою дорожкой, потому что он лучше Жадова понимает, что таким путем ничего не достигнешь, может быть, даже пример его послужил ему уроком; он точно так же борется против тех, против которых боролся тот юноша, но только орудия у него другие, потому что и цель другая»⁹².

Цель Глумова, по его собственным словам, — «теплое место и богатая невеста». Его орудия — лицемерие и лезвие: «Я сумею подделаться и к тузам и найду себе покровительство. Глупо их раздражать, им надо льстить, грубо, беспардонно». Мамаев, «богатый барин», любит покровительствовать недалеким молодым людям? «Я глуп», — признается Глумов ему. Городулину, «важному господину», по душе либеральствующие краснобай? Глумов с ним либеральничает и краснобайствует. Крутицкому, «очень важному господину», по нраву почтительность к старшим и консервативные взгляды? Глумов с ним и ретрограден и угодлив до крайних пределов. С ханжой Турусиной, «богатой вдовой», он ханжа. С наха-

лом Голутвиным, «человеком, не имеющим занятий», он нахал. Он идет к своей заветной цели, не брезгуя никакими средствами.

Итак, кисельниковская дорожка ведет Жадовых прямехонько в пучину обывательского существования, глумовская тропка — к предательству собственных идеалов, к отказу от самого себя во имя карьеры. В комедии «Таланты и поклонники» (1881) Островский предложит в образе Мелузова еще одну альтернативу.

Между Мелузовым и Жадовым немало общего. Мелузов тоже не станет ни перед кем заискивать, он тоже не станет ломать себя ради тех или иных обстоятельств, он тоже считает ниже своего достоинства приспособляться к собеседнику, как это делает Глумов. Мелузову, однако, несвойственна и восторженность Жадова, он промолчит там, где Жадов прочтает целую проповедь: «Я больше думаю, чем говорю». Хотя Мелузов, по-видимому, одних лет с Жадовым, он кажется постарше, поопытнее, посолиднее. Может быть, дело в том, что Жадов — это 50-е годы, а Мелузов — 80-е, другое поколение. Герой «Доходного места» не был способен, подобно герою «Талантов и поклонников», на «постоянный поединок, непрерывную борьбу». Мелузовым трудно стать, Мелузовым надо быть. Надо иметь право сказать о себе: «Я же свое дело буду делать до конца», и сказать это не в начале драмы, когда герой полон надежд, а в финале, когда надежды его разбиты, когда жизнь посмеялась над ним.

Начиная с «Леса» (1870) в драматургии Островского появляется еще одна разновидность демократической интеллигенции — провинциальное актерство. Трагик Несчастливцев, бедняк и неудачник, наделен внутренним благородством, бескорыстием и гордым чувством независимости. Комик Счастливец при всем своем шутовстве и гаерстве презирает сытую жизнь благополучных обывателей. И когда помещица Гурмыжская высокомерно обзывает их «комедиантами», Несчастливцев с достоинством встает на защиту своей корпорации: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уже последним трудовым грошем. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы».

Фигура Аркашки Счастливецова еще раз возникнет, под кличкой Робинзон, в «Бесприданнице» (1878), именно он, беспутный пьянчужка, окажется единственным человеком в пьесе, который от души посочувствует драме Ларисы.

Если в «Лесе» и «Бесприданнице» актеры показаны вне театра, то в «Талантах и поклонниках», а затем в «Без вины виноватых» (1883) драматург вводит зрителей в атмосферу повседневного быта провинциального театра с его проблемами, заботами, соперничеством и закулисными интригами. Драматург несколько не приукрашивает актерские нравы, но все его симпатии на стороне

истинных талантов; в одной пьесе это начинающая актриса Негина, в другой — провинциальная знаменитость Кручинина.

«Я знаю, что в людях есть много благородства, много любви, самоотвержения, особенно в женщинах». В этих словах Кручининой сформулирована, без сомнения, позиция самого автора. Особенно в женщинах... В таких пьесах 70—80-х годов, как «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб», «Последняя жертва», «Бесприданница», «Сердце не камень», «Невольницы», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Не от мира сего», как раз и занимают центральное место образы женщин, в которых «много благородства, много любви, самоотвержения», — Людмила Маргаритова, Наталья Сизакова, Юлия Тугина, Лариса Огудалова, Вера Каркунова, Евлалия Стырова, Александра Негина, Елена Кручинина, Ксения Кочуева. Хотя, разумеется, у этих женщин во многом несхожие характеры и очень разные судьбы, ни одна из них не счастлива.

Вопрос о положении женщины в семье и — шире — в обществе принадлежал в ту пору к числу самых жгучих социальных проблем. Театр, конечно же, не мог оставаться в стороне от «женского вопроса». Между прочим, нельзя считать случайностью, что в предшествующие десятилетия лидерами сцены были актеры — Щепкин, Мочалов, Садовский, Каратыгин, Мартынов, а начиная примерно с 70-х годов лидерство переходит к актрисам — к Федотовой, Ермоловой, Савиной, Стрепетовой. Они находятся в центре внимания публики и критики, для них пишут главные роли репертуарные драматурги.

Мотив беззаветной и жертвенной женской любви, столь характерный для позднего Островского, разработан в двух «сценах из жизни захолустья» в родственных, хотя во многом несхожих образах — Людмилы Маргаритовой («Поздняя любовь») и Наташи Сизаковой («Трудовой хлеб»).

Людмила «прожила свою молодость без любви, с одной только потребностью любить». «Жажда любви» и «готовность самопожертвования» в ней тем сильнее, что чувство к Николаю Шаблову, по ее собственным словам, «ведь это поздняя, быть может последняя любовь». «Я готова на всякие жертвы, решительно на всякие», — говорит она любимому. И это не только слова. Она поверила в то лучшее, что ее любящая душа сумела разглядеть в нем, и эта вера придала ему силы, чтобы найти достойный выход из отчаянного положения, в которое завела его собственная слабохарактерность. Ее бескорыстная любовь нравственно возродила запутавшегося в тесетах жизни честолюбивого молодого человека.

Наташа Сизакова, «сирота, красивая девушка лет 25», по понятиям того времени тоже уже не молода, ее любовь к аферисту Копрову — это тоже «поздняя любовь». Как и Людмила, она любит беззаветно и жертвенно. Она полюбила человека недостойного, но, узнав об этом, не отвернулась от него: «Надо ж, чтоб и его кто-нибудь любил...» И даже тогда, когда он предательски отрекся от

нее, тайком решив жениться на другой, на богатой, даже тогда она находит в себе достаточно душевных сил, чтобы пожалеть не себя, а его: «Прощай, голубчик! Не мой ты, а жаль мне тебя; вдруг тебе не удастся, что с тобой будет?»

Если Людмила ближе к мечтательной и несколько сентиментальной Марье Андреевне из «Бедной невесты», то Наташа, скорее, напоминает самостоятельную и практичную белошвейку Олпшюку из пьесы «Старый друг лучше новых двух». «Мысль этой пьесы,— писал драматург Некрасову о замысле «Трудового хлеба»,— девушка-работница, но работница русская»⁹³. Наташа Сизакова, пожалуй, первая в драматургии Островского героиня, которая живет на деньги, заработанные собственным трудом; вспомним, что проблема женского труда была для семидесятников одной из самых злободневных. В Наташе, как и в Корпелове (быть может, не без его влияния), чувствуется гордость трудового человека. «Мы живем по средствам, трудами, нам и жить лучше нельзя,— говорит она подруге.— Ты не конфузься, не теряй своего достоинства! Наша бедность — гордость наша!»

Юлия Павловна Тугина («Последняя жертва») — один из самых привлекательных женских характеров Островского, хотя к «горячим сердцам» ее и не причислишь,— для этого она слишком уравновешенна по натуре; она способна к искреннему увлечению, но не к безумной страсти. Скромная, всегда приветливая, ко всем доброжелательная, глубоко порядочная и потому доверчивая, религиозная без мистицизма, нравственная без ханжества, чувствительная без экзальтации, в меру рассудительная, в меру мечтательная, нежная и самоотверженная в любви,— она сама женственность.

Как могла такая достойная и разумная женщина увлечься пустышкой Дульчиным? Ее, смолоду отданную в замужество старику, которого она могла уважать, но не могла любить, ее, приученную к скучноватой размеренности добропорядочного семейного быта, привлекла к Дульчину не только его молодость, не только его красивая внешность, но и его барственность, безоглядность, умение жить с размахом, пренебрежение к копеечной расчетливости. Ее покорило в Дульчине то, что в нем сродни Паратову («Бесприданница»), то, чего так недоставало ее покойному мужу.

Будучи сама по натуре человеком благодарным, Тугина и в других превыше всего ценит именно это качество души. Вот почему в предательстве Дульчина ее больше всего поразила чудовищная неблагодарность его: «Да неужели, да неужели он так бесстыден?» Правда, первое, о чем она подумала, когда на нее обрушилось известие об его обмане,— о своих деньгах: «Я с него потребую, я возьму деньги мои... Ведь как же мне жить-то? Ведь все, все он взял». И снова: «Хоть бы деньги мне воротить, хоть бы деньги-то!» Не бросает ли подобный практицизм и даже меркантилизм неблагоприятную тень на облик идеальной героини? Но в том-то и дело, что Островский рисует образ вовсе не идеальный, а вполне реальный и поставленный к тому же в абсолютно реальные обстоятель-

ства буржуазного существования. Обобранная любовником, Тугина осталась совершенно без средств к существованию: «Я нищая...» Что же тут удивительного, что она, дитя своего века и своей среды, сразу же подумала о своих деньгах, обманом отнятых у нее?

И все же в приведенных словах ее: «Ведь как же мне жить-то?» — речь не только о том, что жить теперь не на что, но и о том, что жить теперь не к чему, о том, как страшно и беспринципно жить в этом жестоком мире эгоизма и бесчестия. Ведь брак с Прибытковым для нее в лучшем случае тихая пристань, но никак не счастье. Богатый старик, воспользовавшись жестоким крушением ее надежд, покупает ее молодость, ее любовь — и она этого не может не понимать, с какой бы внешней благопристойностью и уважительностью ни обставлялась эта сделка.

«Бесприданница» (1879) заканчивается гибелью героини, натуры цельной, гордой и прямодушной. Перед самой смертью Ларисе Огудаловой, цинично преданной Паратовым, открылось в жестоких словах обезумевшего от обиды Карандышева ее истинное положение в обществе: «Они не смотрят на вас, как на женщину, как на человека, — человек сам располагает своей судьбой; они смотрят на вас, как на вещь. Ну, если вы вещь, — это другое дело. Вещь, конечно, принадлежит тому, кто ее выиграл, вещь и обижаться не может». Лариса потрясена: «Вещь... да, вещь. Они правы, я вещь, а не человек». Эти слова она произносит, по ремарке автора, «глубоко оскорбленная», — ремаркой этой драматург как бы прямо спорит с утверждением Карандышева, что «вещь и обижаться не может». Раз Лариса глубоко оскорблена тем, что ее сравнивают с вещью, значит, она — не вещь, нет, она еще человек. Она как бы наказывает сама себя за то, что у нее не хватило сил уйти из жизни: «Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... Я вещь!» С цинизмом отчаяния она восклицает: «Уж если быть вещью, так одно утешение — быть дорогой, очень дорогой». И приказывает жениху: «Подите пошлите ко мне Кнурова».

Таков страшный выбор, предоставляемый ей этим бесчеловечным обществом: либо не быть вовсе, либо быть вещью. Либо смерть, либо Кнуров. И только когда раздается выстрел Карандышева, мы до конца понимаем, чего стоило Ларисе согласиться с тем, что она вещь, как невыносимо тяжело для нее то наказание, которое она сама наложила на себя за то, что искала любви и не нашла, за то, что не нашла в себе сил самой расстаться с жизнью: «Милый мой, какое благоденствие вы для меня сделали!»

Трагическая судьба Ларисы Огудаловой обусловлена не только объективно существующим противоестественным положением женщины в собственническом обществе, но и субъективным протестом героини против этого позорного положения. Суть драмы не только в том, что Лариса в мире Кнуровых, Вожеватовых и Паратовых — «вещь», но и в том, что она не соглашается быть вещью, всей своей натурой и самой своей гибелью утверждая свое человеческое достоинство.

Вера Филипповна («Сердце не камень», 1879) совсем молодой была выдана замуж за богатого старика Каркунова. «Сам», как она называет мужа, ведет весьма беспутный образ жизни, а молодую жену из ревности держит взаперти. Она притерпелась к его деспотизму, не ропщет, не жалуется на свою судьбу. Лишь однажды вырвалось у нее: «Да жила ли я, спросите! Я пятнадцать лет свету не видала; мне только и выходу было, что в церковь». Вера Филипповна добра, ровна, сердечна, участлива, отзывчива. Ее отличает мягкость характера при твердости жизненных правил. Она верна мужу, но сердце ведь не камень, и она готова пожалеть, а потом, быть может, и полюбить приказчика Ераста, человека недостойного и безнравственного, который ей «кажется таким скромным, сиротливым». И даже когда открывается его обман, она не отнимает у него надежды на ответное чувство. Старик Каркунов при смерти, он готов оставить жене все свое состояние, если только она даст зарок, что после него никогда не выйдет замуж. Но она отказывается от его дарственной: «Я вам откровенно скажу, я замуж выйду». Слукавить ей не позволяет совесть: «Не могу я лгать, не могу!» Каркунов в ярости готов убить жену, но вовремя опаматовался и раскаялся: «Пусть живет, как ей угодно... Владей всем, владей!» На этом комедия заканчивается, но зритель провидит за ней драму, которая, скорее всего, ожидает Веру Филипповну, если она выйдет замуж за циника Ераста.

В комедии «Невольницы» (1880), написанной вслед за пьесой «Сердце не камень», зрители снова встретились с ситуацией неравного брака. Евдокиму Егорычу Стырову, «очень богатому человеку», как сказано о нем в перечне действующих лиц, «лет 50», Евлалии Андреевне, его жене, «лет под 30». Стыров признается: «Евлалию Андреевну выдали за меня почти насильно... Я купил ее у матери». В плане комедии, который драматург набросал в черновом автографе, о героине говорится: «Женщина страстная, которую темперамент и оскорбительная подозрительность мужа доводят до пренебрежения всеми высшими чувствами: приличием, долгом, честностью, правдой»⁹⁴. Евлалия сама ставит себя в комическое положение, навязывая свою любовь Мулину, служащему у мужа молодому человеку, совершенно к ней равнодушному. Драматург посмеивается над ее нелепым «обожанием», более подходящим для восторженной институтки, чем для тридцатилетней замужней дамы, но не лишает ее сочувствия. «Ну, я не знаю ничего, не понимаю,— восклицает Евлалия,— ну, я глупенькая совсем институтка!.. Так ведь не мучить меня за это, а пожалеть надо». Автор и пожалел бедную молодую женщину, которую приневолили жить со стариком и которая таким жестоким разочарованием поплатилась за свое пусть нелепое, но искреннее увлечение.

В «Талантах и поклонниках» (1881) Островский вновь возвращается к теме нравственного компромисса. С нежной симпа-

тней и глубоким сочувствием повествует он о горестной судьбе молодой актрисы. В финале пьесы, навсегда прощаясь с любимым, Негина говорит о себе почти теми же словами, которыми четверть века назад говорил о себе Жадов в финале «Доходного места»: «Ты думал, что я могу быть героиней, а я не могу... да и не хочу... Нет, уж мне куда же бороться... Какие мои силы!» Кажущаяся добровольность принятого Негиной решения лишь подчеркивает непреложность проклятого порядка, который самое добродетель заставляя шествовать по стезе порока. Драматург не обвиняет Негину за то, что она не смогла стать героиней; он обвиняет такую жизнь, в которой нужно стать героиней, чтобы остаться честной женщиной. Но вместе с тем драматург вовсе не оправдывает Негину, не снимает с нее ответственности за принятое ею решение. Он ее укоряет. И именно этот укор составляет нравственный пафос пьесы.

В «Без вины виноватых» (1883) Островский предпринимает художественное исследование еще одной ипостаси любящей женской души — материнской любви. В его героине — и тогда, когда она была «девицей благородного происхождения» Любой Отрадиной, безжалостно преданной своим возлюбленным, и тогда, когда она стала «известной провинциальной актрисой» Еленой Кручининой, вызывающей восхищение публики и зависть соперниц, — чувство собственного достоинства и женская гордость сочетаются с исключительной душевной деликатностью и деятельной добротой. Неспроста она сравнивает себя с сестрой милосердия. «И обид, и оскорблений, и всякого горя» она «видела в жизни довольно». Но это не только не ожесточило ее, а напротив, сделало еще отзывчивее к чужой боли. Мелодраматичная история матери, потерявшей и семнадцать лет спустя вновь обретшей своего сына, стала под пером драматурга-реалиста глубокой социально-психологической драмой.

«Ведь любовь есть высшее благо, особенно для женщины кроткой... Загляните в душу такой женщины!» — восклицает Ксения Кочуева, героиня «семейных сцен» «Не от мира сего» (1884). Драматург в своей последней пьесе заглядывает в душу такой кроткой женщины, которая «и на протест не решится», а если оскорбят ее ложью, «уйдет в себя, сожмется, завянет». «Кроткая» — вот, пожалуй, самое точное слово для определения этого характера. Кроткая, но не слабая. Сила ее в верности самой себе, в самой ее кротости. «Она оказалась сильнее меня», — признается ее муж. Просто она «женщина не от мира сего», а закон «мира сего» безжалостен: «Где дело о деньгах идет, там людей не жалеют». Не пожалели в алчной борьбе за деньги и кроткую, скромную, доверчивую, любящую Ксению. Она умирает, не перепеся бессердечия и лжи. «Это убийство!» — в ужасе восклицает бесхарактерный Кочуев, потрясенный внезапной смертью жены. Но он и сам причастен к этому убийству.

Такой трагической нотой заканчивается цикл пьес Островского об участии любящей женщины в обществе корысти и эгоизма.

С годами меняется не только проблематика, но и поэтика «пьес жизни» Островского. Даже те его пьесы, которые он, как и прежде, называет «сценами» или «картинами», существенно отличаются по своей композиции и жанровой природе. Если ранние «сцены» и «картины» Островского — это чаще всего маленькие комедии, то позже (начиная примерно с «Шутников») — это, скорее, небольшие драмы. Такие «сцены из жизни захолустья», как «Поздняя любовь» и «Трудовой хлеб», особенно первая из них, обладают развитой сюжетной структурой и меньше всего напоминают бессюжетную жанровую зарисовку типа «Семейной картины» или «Утра молодого человека». Недаром Немирович-Данченко ставил «Позднюю любовь» по искусству композиции рядом с «Бесприданницей» и выше «Грозы». «Островский,— писал он уже после смерти драматурга,— в некоторых драмах, как в «Бесприданнице» и «Поздней любви», вырабатывает очень интересную для авторского мастерства архитеконику, причем ему удается без малейшей аффектации и без всяких технических натяжек соединить почти все три единства с покойным, ему одному свойственным, эпическим течением драмы... И «Бесприданница» и «Поздняя любовь» по мастерству техники далеко оставляют за собой и «Грозу», и «Бедную невесту», и «Бешеные деньги»⁹⁵.

Любопытно отметить, что зрелый Островский, уже написавший «Позднюю любовь» и только еще задумавший «Бесприданницу», сам критически отзываясь о «постройке» «Грозы». Он писал Тургеневу в связи с переводом «Грозы» на французский язык и предполагавшейся постановкой этой драмы на парижской сцене: «Напечатать «Грозу» в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену — над этим можно задуматься. Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения, постройка «Грозы» безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал «Грозу», я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме, да при том же торопился, чтобы успеть к бенефису покойного Васильева. Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю Вам оригинал «Грозы», переделанный для французской сцены»⁹⁶. Письмо это, датированное 14 июня 1874 года, имеет принципиальное значение для понимания позиций позднего Островского. Конечно, драматург не без иронии пишет о том, что теперь он сумеет «сделать пьесу немного хуже французов»; конечно, он не собирался становиться на «французскую точку зрения». Но нельзя усомниться в искренности и серьезности драматурга, когда он упрекает себя за то, что не уделил должного вни-

мания «постройке» «Грозы» и что эта драма, как ему теперь кажется, «вообще не очень складна». Это написано не «с французской точки зрения», а с точки зрения Островского 70-х годов, мастера, уже умудренного огромным опытом, уже написавшего после «Грозы» «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Лес» и, наконец, «Позднюю любовь».

Секрет этой новой для Островского манеры драматического письма состоял, однако, не в капитуляции перед французскими канонами «хорошо сшитой пьесы», а в том, что сюжетной насыщенности и концентрации действия драматург достигал, не поступаясь свойственным ему покойным, эпическим течением драмы. Лучшие из его пьес поздней поры действительно «хорошо сделаны», но как раз этой «сделанности» мы в них и не ощутим — они остаются «пьесами жизни». Напрасно современная критика винила драматурга в том, что одна из его новых пьес — «Поздняя любовь» — «отдает букетом французских мелодрам»⁹⁷, а в другой — «Трудовом хлебе» — «вообще французского, дурного французского немало»⁹⁸. Не в театре французских бульваров, а в жизни московского захолустья находил драматург те сюжетные мотивы, которые могли показаться заимствованными из традиционного мелодраматического репертуара, — подлог, обман, подкуп, оболечение и т. п.

Уже в «Поздней любви» драматургом строго выдержаны все три единства — времени, места и — главное — действия. События пьесы длятся немногим более суток, все четыре акта происходят в одной декорации, драматическое действие последовательно и энергично спрессовано вокруг одного сюжетного стержня.

В «сценах» Островский как бы опробовал новую для себя манеру сюжетосложения — в «Поздней любви» более успешно, в «Трудовом хлебе» не столь удачно. В следующей за этими «сценами» большой пятиактной комедии «Волки и овцы» (1875) драматург продемонстрировал, как виртуозно, свободно и изящно умеет он спаять в единый сплав комедию нравов, в которой он всегда был признанным мастером, с комедией интриги, которая, как казалось, чужда его художественной манере.

Театр Островского утверждался в значительной мере в борьбе с установлениями, модами и предрассудками эпохи. Иногда драматург вступал с этими косными установлениями и модными репертуарными веяниями в прямое и открытое столкновение, иногда он пытался их обойти, иногда он вынужден был идти на компромисс с ними, но не считаться с силами театральной инерции и театральной моды он не мог никогда. Нередко Островский, так сказать, давал бой на территории противника, используя уже сложившиеся или, напротив, новомодные и пользующиеся у публики успехом типы, жанры театральных представлений, преобразовывая или даже взрывая эти жанры изнутри.

«Волки и овцы» иногда называют одной из самых «французских» комедий русского драматурга. В этом, пожалуй, есть свой

резон. И дело тут не в том, что Островский поддался репертуарной моде и сделал попытку изложить занимавшую его российскую проблематику в манере популярной тогда повсеместно французской «школы здравого смысла», отказавшись ради этого от собственного творческого почерка, от самобытных красок «Своих людей» или «Грозы». Поскольку сама пореформенная российская жизнь стала перешагивать на некий средневропейский, точнее, на некий среднебуржуазный лад, Островский, как чуткий художник, уловил этот новый стиль жизни, который не мог не повлиять на стиль современной драмы. Избрав на этот раз не вполне «свой» жанр, Островский тем не менее в буквальном смысле слова «освоил» его, то есть в полной мере подчинил жанр раскрытию темы «волков» и «овец» в ее российском варианте.

«Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии — истина,— замечает Островский в одной из своих записей.— Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни»⁹⁹. В «Волках и овцах» драматург отнюдь не «выдумывает небывалую интригу», интригу этой комедии как бы «изобретают» сами действующие лица, стремящиеся окопачить друг друга по волчьим законам жизни. Став в этом смысле блестящей «комедией интриги», «Волки и овцы» не перестали быть «пьесой жизни», напротив, именно самой пореформенной жизнью и подсказана весьма изощренная интрига этой комедии.

Вершины композиционного мастерства Островский достигает в «Бесприданнице». На первой странице черновой рукописи пьесы рукой автора помечено: «Орус 40». Так обычно помечают порядковый номер своих сочинений композиторы. Этот «opus» Островского и впрямь можно сравнить с симфонией, настолько это сочинение внутренне музыкально, соразмерно в своих частях, гармонично по построению, точно выверено по нарастающему ритму действия; так полифонично разработаны в нем все темы и так подчинены они главной теме произведения — драме человеческой личности в бесчеловечном обществе.

Некоторые мотивы и художественные особенности творчества позднего Островского предвосхищают открытия Чехова и подготавливают почву для театральной реформы, которая будет совершена в конце века.

8

Островский был главной, но, разумеется, не единственной фигурой, определявшей характер современного репертуара на протяжении изучаемого периода. Правда, он был в эти годы единственным из репертуарных авторов, представлявшим в театре большую русскую литературу 60—70-х годов. Другие к этому времени либо уже перестали писать для театра, как, например, Тургенев, либо еще не начали писать для театра, как, например,

Л. Толстой, либо не могли пробиться на сцену со своими новыми пьесами, как, например, Сухово-Кобылин. «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина продолжает пребывать под запретом, а «Тени», начатые в 1862 году, останутся незаконченными и неопубликованными; свет ramпы увидит только его драматический этюд «Утро у Хрептюгина». Достоевский ничего не напишет для театра, хотя и «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково» задуманы первоначально в драматической форме; из всех его повестей и романов в эти годы инсценируется только «Дядюшкин сон» (под названием «Очаровательный сон»); романы Достоевского, как и романы Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, привлекут внимание театров только в следующие десятилетия.

Самой крупной потерей для театра этих лет было отсутствие в репертуаре «Дела» (1861) и «Смерти Тарелкина» (1869) Сухово-Кобылина, служащих как бы продолжением «Свадьбы Кречинского». Эти пьесы не только расширяли сферу обличения, рисуя картины чиновничьего разбоя и полицейского произвола, но и давали театру возможность подняться на новую ступень сатирического обобщения, развивающую гоголевскую традицию реалистического гротеска и родственную щедринской сатирической гиперболе. Сам автор назвал «Свадьбу Кречинского» «комедией», «Дело» — «драмой», «Смерть Тарелкина» — «комедией-шуткой». Уточняя эти авторские жанровые определения, первую пьесу можно было бы назвать сатирической комедией, вторую — драматической сатирой, третью — сатирическим фарсом.

«Дело» задумывается сразу же после премьеры «Свадьбы Кречинского» и вчерне завершено в день, когда драматургу исполнилось сорок лет — 27 сентября 1857 года. «От этой пьесы, — записывает драматург в своем дневнике, — я жду более, чем от Кречинского». И в этот же день еще одна запись: «Завязалась мысль повой маленькой пьески — «Хлестаков, или Долги»¹⁰⁰. Так предполагал драматург назвать «Смерть Тарелкина» (Тарелкин и в черновиках «Дела» первоначально назывался Хлестаковым).

Из «Свадьбы Кречинского» в «Дело» перешла группа персонажей, которая в перечне действующих лиц новой пьесы помещена под рубрикой «ничтожества, или частные лица»: Муромский, Лидочка, Нелькин, Атуева, и, кроме того, швейцар Тишка, помещенный под особой рубрикой, — «не лицо». Этому миру «частных лиц» противопоставит мир чиновничества, разделенный в перечне действующих лиц согласно бюрократической иерархии на «начальства», «силы» и «подчиненности». Драматург последовательно обнажает безжалостный механизм бюрократии, для которой «частные лица» всего лишь бесправные «ничтожества», коих не только можно, но и должно безнаказанно грабить и унижать.

В предисловии к «Делу», датированном 1862 годом, автор предупреждает, что если бы кто-либо «усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий, то я объявляю, что я имею под рукою факты довольно ярких колеров, что-

бы уверить всякое неверие, что я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел». Пафос пьесы выражен в словах благородного Нелькина: «Великую месть всякой обиде, всякому беззаконию затаю я в сердце!.. Нет, не затаю,— а выскажу ее всему православному миру! На ее угольях накалю я клеймо и влеплю его прямо в лоб беззаконию!» «Дело» и было «клеимом», которым сатирик заклеил беззаконие.

В «Смерти Тарелкина» следствие по делу незадачливого мошенника, бывшего коллежского асессора Тарелкина, ведет Иван Антонович Расплюев, известный читателям и зрителям «Свадьбы Кречинского» как мелкий шулер, ныне же «исполняющий должность квартального надзирателя». С тех пор, как сказано о нем в перечне действующих лиц, он «пораздобрил и приобрел некоторую осанку». Расплюев упоен полученной им властью над людьми: «Всякого теперь могу взять и посадить в секрет!..» «Я всякого подозреваю,— распалается он,— а потому следует постановить правилом: — всякого подвергать аресту». Фантасмагорические сцены допросов в полицейском застенке изобличают самую суть полицейского Российского государства.

В «Послесловии» к первому изданию своей трилогии Сухово-Кобылин писал: «Если бы, за всем этим, мне предложен был вопрос: где же это я, так-таки, такие картины видел?.. то я должен сказать, положила руку на сердце: Нигде!!! и — везде». Нигде — ибо жизнь предстала под пером сатирика в гиперболизированном, гротесковом виде. Везде — ибо за гиперболой и гротеском стояла реальная действительность, современная драматургу.

Вместе с тем современная большая литература оказывает несомненное влияние на репертуар, подсказывая сцене темы, мотивы, образы, стилистику. Правда, лишь немногие драматические писатели смогут творчески освоить эту проблематику, большинство окажется эпигонами или даже эпигонами эпигонов.

Из видных прозаиков этой поры, так или иначе связанных с зарождающимся натуралистическим направлением русской литературы, в формировании репертуара принимают участие А. А. Потехин, А. Ф. Писемский, Н. С. Лесков, П. Д. Боборыкин, но только первый из них становится по-настоящему репертуарным автором.

Из актеров, подвизавшихся на драматургическом поприще, следует выделить И. Е. Чернышева и Н. А. Потехина, приобретшего особую известность в 70-х годах своими бытовыми мелодрамами. Несколько пьес принадлежат перу артистов Малого театра Н. Е. Вильде и И. В. Самарину, а также петербургскому артисту А. Т. Иванову (Трофимову).

Привлекали внимание зрителей и критики и имели успех — иногда серьезный, а порой и скандальный — пьесы второстепенных и третьестепенных литераторов — А. И. Пальма, А. Ф. Погосского, А. Н. Плещеева, И. А. Манна, Ф. Н. Устрялова, Л. Н. Антопова. Во второй половине 70-х годов на театральных афишах

появляется имя Н. Я. Соловьева, а в самом начале 80-х — П. М. Неvejeина, лучшие пьесы которых, однако, созданы ими в сотрудничестве с Островским. Были и совершенно безвестные авторы, дилетанты, если не графоманы, волею случая попадавшие на сцену с одной, много — с двумя пьесамп, быстро и бесследно исчезающими с театральной афиши.

В значительной степени современный репертуар этих лет определяли профессиональные драматурги, для которых писание театральных пьес было если не единственным, то главным занятием. Помимо Островского и А. А. Потехина, а также Н. А. Потехина и Н. Я. Соловьева, постоянными поставщиками современного оригинального репертуара становятся В. А. Дьяченко, В. А. Крылов, И. В. Шпажинский. Эти три писателя вошли в историю театра как драматурги-ремесленники, спекулятивно откликавшиеся на злобу дня, ловко приспособившиеся к невзыскательным вкусам буржуазной публики, умевшие ладить и с театральным начальством и с влиятельными актерами, к амплуа которых они принаравливали выигрышные роли в своих пьесах. Занимая главенствующее место на театральной афише, эти «аматёры», как называл их Островский, вытесняют из репертуара более талантливых, вдумчивых и искренних авторов. Имена Дьяченко, Крылова и Шпажинского были однозны для серьезных критиков и остались однозными для историков театра. Вместе с тем нельзя отрицать известный профессиональный уровень их сочинений, выгодно отличавший этих авторов от многочисленных беспомощных дилетантов; они были не лишены наблюдательности, пусть поверхностной, быстро, на лету схватывая приметы переменчивого времени; они знали рецепты сценического успеха, умели лепить занимательную интригу и сочинять бойкие диалоги; некоторые их пьесы на многие годы вошли в репертуар прославленных актеров и заняли свое место в галерее созданных ими сценических образов.

У каждого из названных трех драматургов были свои сильные и слабые стороны, свои жанровые пристрастия, свои излюбленные приемы. Каждый из них прошел извилистый путь, приобретя с годами известность и опыт, но не сумев сохранить тот скромный запас литературного дарования, художественного вкуса и более или менее либеральных убеждений, с которым они вступали на свой литературный путь.

Таков был основной круг авторов, на которых держался современный репертуар на протяжении 60—70-х годов XIX века. Большинство первоклассных русских писателей той поры оставалось, как мы видели, вне театра, в лучшем случае лишь эпизодически появляясь на театральной афише. Островский, безраздельно отдавший театру все свое громадное литературное дарование, среди них исключение. Находясь в положении профессионального поставщика репертуара, он принимает все тяготы и невзгоды этого сравнительно нового для российского литератора способа добывать средства к существованию. Вслед за журналистикой и кри-

тикой, вслед за поэзией и прозой, сочинение театральных пьес становится профессией, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Эта профессионализация репертуарного дела не может не наложить отпечатка на характер и уровень современного репертуара исследуемого периода.

В 60-х годах в современном русском репертуаре преобладает тип проблемной пьесы, который зародился во второй половине 50-х годов (с «Чиновника» В. А. Соллогуба и пьесы Н. М. Львова «Свет не без добрых людей») и уже тогда получил наименование тенденциозной драмы. Художественная неполноценность подобных пьес была не просто следствием малой одаренности их авторов, она была, так сказать, запрограммирована самой эстетикой тенденциозной драмы, не только не предполагающей художественного анализа действительности, но совершенно несовместимой с таким анализом. Предвзятость враждебна художественности в такой же мере, в какой она не в ладах с правдой, с действительной диалектикой общественного развития. «Поверьте,— говорил С. В. Шумский автору одной из таких пьес,— нет ничего хуже, как писать пьесы на придуманные заранее темы!.. В них только и останутся голые идеи, но не будет ни настоящих характеров, ни живых типов»¹⁰¹. Тенденция не вытекает в таких пьесах из драматических ситуаций и столкновений живых характеров, но привносится извне. По язвительному, но справедливому замечанию В. А. Слепцова, «идея, положенная в основание драмы, вовсе не лежит в ее основании; идея для такой драмы — вещь посторонняя, взятая для виду, вещь, которую автор в свою драму никак упрятать не может»¹⁰².

В этом смысле историк Александринского театра имел достаточно оснований назвать его «великим вульгаризатором передовой общественной мысли»¹⁰³. Но вместе с тем театр того времени можно назвать и великим популяризатором общественной мысли,— к сожалению, не всегда передовой. Общественный резонанс театральных представлений бывал очень громок, с этим нельзя было не считаться. Не напрасно Н. И. Чернявский, автор весьма тенденциозной пьесы «Гражданский брак», вызвавшей целый поток полемических откликов в прессе, признавал в предисловии к изданию своей пьесы: «...напечатай я ее где-нибудь в журнале — ее бы один досужий критик похвалил, а другой обругал, да тем бы и дело кончилось, а тут она обошла почти всю Россию, и ее пересмотрела такая масса народа, какая, уж вероятно, не подсчитывается ни на один из русских журналов»¹⁰⁴.

Таким образом, тенденциозная пьеса, заимствуя чаще всего свои идеи из расхожей журнальной публицистики, пройдя через сцену, сама питала эту публицистику и нередко способствовала оживлению общественного интереса к тем или иным насущным проблемам, привлекая к ним внимание все более широких кругов читателей и зрителей. Между прессой и сценой образовывался своего рода круговорот идей.

В первой половине 60-х годов в репертуаре появляется несколько пьес, осуждавших так или иначе недавние крепостнические порядки. Примечательно, однако, что эту функцию берут на себя не столько вновь написанные пьесы, сколько произведения, созданные еще во времена крепостного права, но тогда не разрешенные к представлению, — назовем «Воспитанницу» Островского, «Горькую судьбину» Писемского, «Шуба овечья, да душа человека» А. Потехина.

Из этих пьес только в «Горькой судьбине» конфликт строился на отношениях между помещиком и крепостным. Написанная Писемским в 1859 году и находившаяся под цензурным запретом, она была поставлена на петербургской и московской сценах только в 1863 году, но не имела большого успеха ни у зрителей, ни у критики. По свидетельству Щедрина, давшего на страницах «Современника» резко отрицательную оценку и самой пьесе и спектаклю Александринского театра, публика отнеслась к представлению если не враждебно, то, во всяком случае, совершенно равнодушно¹⁰⁵. Отчасти это объясняется тем, что «Горькая судьбина» увидела свет ramпы почти одновременно с публикацией нашумевшего «антинигилистического» романа Писемского «Взбаламученное море», резко настроившего против писателя не только революционно-демократическую, но и либеральную критику. Кроме того, от пьесы, появившейся на сцене почти сразу после реформы, когда еще так свежи были в памяти крепостнические порядки, ждали, естественно, более решительного осуждения помещичьего произвола, чем это сделал драматург, нарисовавший образ мягкого и благородного помещика Чеглова, искренне полюбившего крепостную крестьянку Лизавету и неповинного в страшном преступлении ее мужа Анания, убившего в порыве гнева ребенка, которого жена прижила с барином. Только в 70-е годы, когда роль Лизаветы сыграет П. А. Стрепетова, достоинства пьесы, правдиво и сильно раскрывшей драму русской женщины из народа, станут для всех очевидными. Сама Стрепетова оценивала пьесу Писемского очень высоко, называя ее «великой народной драмой». «Передо мной, — писала она в своих воспоминаниях, — вдруг выросло что-то колоссальное, охватывающее собою всю сферу, весь склад русской народной жизни недавнего, еще не совсем изжитого прошлого, получилась картина, страшная своей потрясающей правдой». Партнером Стрепетовой был М. И. Писарев, который сумел, играя Анания, преодолеть предвзятость авторской концепции и создать подлинно трагический образ. Эта роль, по свидетельству Стрепетовой, «принадлежит к шедеврам его репертуара»¹⁰⁶. «Горькая судьбина» на многие годы становится самой репертуарной пьесой Писемского.

Впрямую самой отмены крепостного права касалась только одна пьеса, да и то переделанная с немецкого, — «Было, да прошло». Симптоматично само название пьесы, долженствовавшее подчеркнуть, что реформа решила все проблемы и что все пороки

общественного устройства уже в прошлом,— было, мол, да прошло. В конце пьесы читался указ от 19 февраля 1861 года. И хотя каждому из авторов Александр II пожаловал по бриллиантовому перстню, реакционная печать осталась недовольной тем, что в пьесе в неприглядном виде были выведены крепостники, которые в самый день реформы, еще не зная о ней, «начинают писать просьбу губернатору на одного из своих соседей, также помещика, за то, что он, молокосос, осмелился заводить для крестьян школы, издавать для них книги, журналы и т. п.»¹⁰⁷.

В 1863 году молодой офицер инженерной службы В. А. Крылов представляет в цензуру пьесу «Против течения», написанную по мотивам одного из устных рассказов М. С. Щепкина и изображавшую драму талантливого крепостного музыканта, которого деспот помещик заставляет вернуться в деревню и подвергает жестоким гонениям. Цензура отказывается разрешить пьесу, но два года спустя, в 1865 году, она все же попадает на сцену и Александрийского и Малого театров; в Петербурге она пройдет восемь раз, в Москве — только два. Официальным поводом к исключению пьесы из репертуара и в том и в другом случае была названа болезнь исполнителей. В Москве эта антикрепостническая пьеса, явившаяся сценическим дебютом Крылова, не будет возобновлена вовсе, а в Петербурге выдержит еще три представления в 1872 году.

На сцене появляются также некоторые пьесы, написанные еще в 50-х годах, в которых обличается дореформенное чиновничество, в частности «Доходное место» Островского и «Мишура» А. Потемина.

Реакционная печать не замедлила ополчиться на репертуар такого рода. «Московские ведомости» публикуют заметку некоего П. Д. под названием «Вопрос», хотя ее можно было бы с большим основанием озаглавить «Донос»: «Целая группа новых пьес, в основе которых лежит злоупотребление крепостного права, естественно и почти невольно заставляет задать себе вопрос: какие побуждения руководили пером автора, какая цель появления этих пьес в данное время?» Автор утверждает, что «пьесы эти несвоевременны, неуместны. Выставление на позор слабостей, недостатков и пороков слишком к нам близкой эпохи, не вошедшей еще в область истории, но возврат которой невозможен, не имеет оправдания ни в нравственной, ни в политической необходимости... Долго ли мы будем глумиться над этим сошедшим в могилу безобразием и вызывать его призраки? Не лучше ли оставить его в покое... К чему это злорадственно-бесплодное обличение, это донкихотство, эти учащенные удары, бьющие как будто по воздуху?»¹⁰⁸

Пишутся и ставятся также новые пьесы, обличающие язвы уже не крепостнического, а послереформенного устройства. И хотя критика в них чаще всего велась с весьма умеренных либеральных позиций, власти видели в подобном направлении репертуара

серьезную угрозу. В обозрении современного репертуара, подготовленном цензурным ведомством, подчеркивалось, что драматургия «почти без исключения» имеет «характер направления, положительно враждебного существующему общественному порядку, и проводит путем сцены учения самого радикально-демократического свойства»¹⁰⁹. Перепуганный цензор, возможно, несколько все преувеличивал, но у него было вполне достаточно оснований для беспокойства.

На театральной афише в эти годы одна за другой появляются пьесы, в которых деспотическим помещикам, бесчестным чиновникам и светским бездельникам противопоставляются скромные труженики, представители разночинной интеллигенции, люди передовых убеждений. Тема обойденных судьбой маленьких людей, отстаивающих свое человеческое достоинство, отчетливо звучит в пьесе А. А. Потехина «Отрезанный ломоть» (1865), где сочувственно изображен молодой человек Николай Хазинеров, порвавший во имя передовых убеждений со своим отцом — закоренелым крепостником. Он сам называет себя «отрезанным ломтем». В. А. Дьяченко дебютирует драмой «Жертва за жертву» (1861), герой которой безвинно осужденный честный молодой человек Вельский. Особое впечатление на зрителей производила сцена привала ссыльных по дороге в Сибирь. Драма эта прошла двадцать три раза в Александринском театре и двенадцать в Малом. Дьяченко, как и Крылов, начал, как видим, весьма либерально, в духе времени.

Одна из показательных в этом отношении пьес — «Легкая надбавка» А. Ф. Погосского, которая в 1862 году с успехом шла и на петербургской и на московской сценах. Среди ее действующих лиц — дворники, извозчики, водовоз, прачка, лакей, кухарка, мальчик из мелочной лавки, шарманщик, ветошник, разносчик газет. И составляют они не просто фон для главных героев, автор подробно и сочувственно изображает их быт, их заботы, их интересы и их развлечения. Характерна ремарка первого действия, озаглавленного автором «Подвальный роман»: «Бедная подвальная комната; ситцевый занавес вместо ширм; печь с лежанкой; в углу комнаты сундучок и старый чемодан». В третьем акте действие переносится в дворницкую: «Две койки, стол, лавки, в углу ломы, лопата, метлы, топор». В центре пьесы фигура дворника Ивана Миронова, который должен собрать со всех жильцов плату за квартиру к первому числу, да еще с очередной «легкой надбавкой». Управляющий требует от дворника, чтобы тот выселил вдову писателя Марию Александровну, которой нечем заплатить за жилье в подвале. Иван пытается отказаться от этого «бесстыжества», но управляющий грозит за непослушание задержать отработанные им сорок рублей. Это как раз та сумма оброка, которую Иван должен отослать бургомистру, иначе его ожидает пересылка по этапу к месту постоянного жительства. Положение безвыходное. Иван Миронов напивается перед тем как решиться

на «соромное дело»: «Тут, не залымиши глаза, и рука, пожалуй, не подымется». Но в последний момент, узнав, что покойный муж бедной женщины писал для простого народа («Тут художник вылил свою высокую душу для народа,— говорит ему друг покойного, непризнанный поэт Пернатов,— дети твои прочтут это»), Иван, устыдившись, отдает вдове свои деньги, чтобы она могла заплатить за жилье: «Не дам обижать бедную мать с сиротами!» Жена его, «всплеснув руками», восклицает: «А мы-то с тобой, Иванушка, по пересылке пойдем, значит!» «Почище нас с тобой люди хаживали!» — отвечает Иван. Этими многозначительными словами заканчивается пьеса.

Для идейного звучания пьесы крайне существенна фигура Пернатова, преданного друга покойного писателя, о котором он отзывается с благоговением, как о человеке, «имя которого будет еще дорого народу». Бескорыстный и сердечный юноша, он говорит «именем всех бедных, всех младенцев и бесприютных, голодных и погибающих». С покойным писателем его связывала не только дружба, но и общность убеждений — зрители не могли не вспомнить о Добролюбове, незадолго перед тем похороненном на Волковом кладбище (кстати, и о покойном писателе говорится, что он «дописался до Волкова кладбища»). Автор давал понять, что Пернатов и сейчас связан с людьми, подобными его покойному другу. Он приехал в Петербург, по его словам, «прямо из Москвы; провожал нашего друга Грешнева... проводил и обратно, по способу пешего хождения». Пернатов — один из первых «новых людей», сочувственно показанных на русской сцене 60-х годов.

В известном смысле к либеральному направлению можно отнести и две пьесы, написанные актерами Малого театра и поставленные на его сцене в 1865 году, — «Молодежь» Вильде и «Перемелется — мука будет» Самарина. Первая из них ратовала за эмансипацию женщин, во второй с большой симпатией обрисована судьба молодого ученого Решетова, сына крепостного, который любит дочь своего бывшего помещика графа Шитвинского, но не может из-за сословных предрассудков графа соединиться с любимой.

9

Сочувственное отношение к передовой, демократически настроенной молодежи было преобладающим в репертуаре первой половины 60-х годов, хотя изображение на сцене молодого поколения и его идеалов с позиций революционной демократии (в духе появившегося как раз в эту пору романа Чернышевского «Что делать?») было невозможным по цензурным условиям. Парадоксальность ситуации состояла, однако, в том, что столь же невозможным было в эти годы на сцене и прямое опорочивание передовой молодежи с откровенно охранительских позиций: общест-

венное мнение стало силой, с которой нельзя было не считаться. Показательна в этом отношении история с постановкой реакционной пьесы отставного николаевского генерала М. А. Маркова «Дядя и племянник», рассказанная в герценовском «Колоколе». В этой бездарной комедии «обругано все молодое поколение, выставлены живые литераторы самым отвратительным образом, не пощажены и мертвые — особенно Гоголь; в ней обруганы воскресные школы, молодые офицеры (в лице Пындрикова), выставленные негодяями, обруганы университеты и проч.»¹¹⁰. Позиция автора была настолько ретроградна, а литературный уровень пьески настолько низок, что Театрально-литературный комитет не допустил ее к постановке. Автор обратился с жалобой к министру двора Адлербергу, который испросил разрешения поставить эту пьесу в Малом театре во время пребывания царя в Москве. Царь, опасаясь, что пьеса будет освистана и что все будут знать, что дается она с его санкции, сперва воспротивился, но потом, уступив уговорам, позволил показать эту пьесу на сцене, но без объявления в газете. Этот «секретный», по определению «Колокола», спектакль был дан 15 декабря 1862 года, в субботу, то есть в день, когда публичные спектакли обычно не давались; билеты распространялись по особому списку дирекцией; была отпечатана афишка с указанием исполнителей, текст которой как «библиографическую редкость» воспроизводил «Колокол». Этим единственным «секретным» представлением и ограничились, но несколько лет спустя, в 1866 году, когда обстановка в стране резко изменилась, пасквиль Маркова, слегка переработанный, был возобновлен под названием «Прогрессист-самозванец».

Эта история при всей ее анекдотичности далеко не единственный пример осмотрительности, которую приходилось проявлять властям по отношению к драматургии, откровенно направленной против передовых идей времени.

После выхода в свет романа Чернышевского «Что делать?» в Театрально-литературный комитет поступает пьеса «Нигилисты в домашнем быту» — «драматические и философские очерки в пяти актах и десяти картинах с эпилогом, сочинение Ф. М. Толстого», представлявшая собой попытку инсценировать, а заодно и дискредитировать программный роман революционной демократии с «антинигилистических» позиций. Герою Чернышевского был противопоставлен в пьесе некий Платон Петрович Туров, который провозглашал, обращаясь к «новым людям»: «Люди, подобные вам, — призраки, а не люди, а опровергать ваши заблуждения — потеря времени, потому что с призраками состязаются одни только Дон Кихоты». Автор этого сочинения как будто предчувствовал, что ему не под силу «состязаться» с теми, кого он спешил объявить «призраками». «Пьеса эта, — говорилось в постановлении Театрально-литературного комитета, — переделана из романа Чернышевского «Что делать?», в котором автор старался развить известные социалистические, мечтательные теории. Переделыватель,

по-видимому, намереваясь выставить, в драматической форме и сколь возможно рельефнее, несостоятельность этих теорий, не достиг, однако, предположенной цели»¹¹¹. Эта пасквилянтская комедия не была ни опубликована, ни поставлена. Такая же судьба постигла и некоторые другие, столь же несостоятельные сочинения, проникнутые тем же реакционным духом, — «Жених-нигилист, или Миллион двести тысяч наследства» Соколовой, «Передовые женщины» Крельницкой, представленные в 1863—1864 годах в Театрально-литературный комитет и тогда же отвергнутые им.

Интересно отметить, что «антинигилистическое» поветрие захватывает даже такого художника, как Л. Толстой, который как раз в это время задумывает и пишет сатирическую комедию «Зараженное семейство», высмеивавшую увлечение молодежи идеями «новых людей» (автор даже предполагал первоначально озаглавить свою комедию — «Новые люди»). Толстой признавал в письме от 24 февраля 1864 года, что пьеса «написана в насмешку эмансипации женщин и так называемых нигилистов»¹¹². Он собирался отдать свою пьесу в Малый театр, но раздумал; вполне вероятно, что его удержало нежелание принимать участие в критике «нигилистов», развернувшейся в ряде откровенно реакционных «антинигилистических» романов. Возможно, что тут сыграло роль отрицательное суждение об этой пьесе Островского, которому он прочитал свою комедию. «Это такое безобразие, — замечает Островский в письме Некрасову от 7 марта 1864 года, — что у меня положительно завяли уши от его чтения»¹¹³. Отметим попутно, что сам Островский ни в одной из своих пьес не бросил тени на «нигилистов». Хотя «новые люди», как их понимали Чернышевский и его соратники, не стали героями его пьес, но получилось так, что Жадов, герой «Доходного места», впервые вышел на сцену только в 1863 году и воспринимался зрителями в контексте оживленной полемики вокруг «нигилистов». В этом новом историческом контексте сочувственное отношение драматурга к своему молодому герою и его честным и горячим юношеским убеждениям прозвучало как прямая отповедь наветам на передовую молодежь.

Первым произведением, которым театр прямо включился в литературно-политическую борьбу вокруг «нигилистов», развернувшуюся сразу же после выхода в свет романа Тургенева «Отцы и дети», была пьеса Устрялова «Слово и дело», поставленная в Александринском театре в конце 1862 года, а в Малом — в начале 1863 года. Автор этой комедии занял половинчатую позицию. В своих воспоминаниях он признает, что замысел пьесы был подсказан ему тургеневским романом, но подчеркивает, что он по-настоящему понимает сущность «нигилистов»: «Личность Базарова до того заинтересовала меня, что долго не выходила из моей памяти, и тогда-то, совершенно случайно, в голове моей из этого первообраза создался другой тип, другая личность, которая более под-

ходила к моим воззрениям, была более для меня понятна, — и этот образ, переработанный моими задушевными убеждениями, выразился в Вертяеве, главном действующем лице моей первой пьесы, «Слово и дело». Устрялов «придерживался того мнения, что они более нигилисты по форме, чем по внутреннему их содержанию». Главной мыслью комедии стал, по словам автора, «разлад между нравственными убеждениями и осуществленным их на деле, разница в словах и поступках, разница умышленная, деланная, напускная, пачная с внешности и кончая драпированием себя в никогда будто бы не возмутимое равнодушие»¹¹⁴.

Неудивительно, что пьеса Устрялова вызвала разноречивые оценки в критике. А. Ленивцев следующим образом истолковал авторский замысел на страницах «Отечественных записок»: «Если Тургенев унизил Базарова — думал г. Устрялов, когда писал свою комедию, — так я же поправлю нигилиста в общественном мнении. Я покажу, какие это люди нигилисты: смотрите и дивитесь. В ней желали показать личность симпатическую в противоположность базаровской, личность деловую, личность привлекательную, сильную чувством — ну, словом, такую личность, которая могла бы понравиться г. Антоновичу»¹¹⁵. Рецензент «Русского слова» утверждал, что «произведения нашей литературы вроде «Отцов и детей» и «Слова и дела» клеветуют на целое молодое поколение русского общества». (Напомним, что образ Базарова отнюдь не единодушно был принят революционно-демократической критикой; если Д. И. Писарев увидел в тургеневском герое правдивый портрет «реалиста», то М. А. Антонович обвинил писателя в клевете на разночинцев.) Н. Н. Страхов, критик весьма правой ориентации, писал в журнале «Время», что пьесе эту следовало бы назвать: «Вертяев, или Нигилист, раскаявшийся в своем нигилизме»¹¹⁶. Надо сказать, она давала достаточно оснований для такого толкования. В финале комедии Вертяев провозглашает: «Когда вы встретите человека, каков я был прежде, который будет отвергать все, ломать всякое чувство, признавать один рас судок, жить одним умом, уважать одну видимую пользу, — не верьте, Надежда Николаевна, это только слова».

Самую точную оценку «Слову и делу» дал Салтыков-Щедрин, утверждавший на страницах «Современника», что «вся пьеса написана на тему: «Вот человек, который имеет все наружные признаки Базарова, а между тем смотрите, какой он Кирсанов!» По словам Щедрина, автор «хотел смуть с молодого поколения пятно совершенно им незаслуженное; он хотел наглядным образом показать кому следует, что мы, дескать, совсем не такие подозрительные люди, какими нас прославили, мы просто милые дети, любящие читать хорошие книжки, — больше ничего. Все это очень похвально и благонамеренно со стороны г. Устрялова, но вряд ли молодое поколение, которое он таким образом защищает, поставит ему за это монумент. Выходит, что автор хотел объяснить стремления и потребности молодого поколения — и не объ-

яснил; хотел защитить молодое поколение — и не защитил; хотел получить благодарность — и не получил»¹¹⁷.

Половинчатую позицию по отношению к «нигилисту» занял и В. А. Дьяченко в своей пьесе «Нынешняя любовь», получившей цензурное разрешение в 1865 году, но поставленной в Александринском и Малом театрах лишь два года спустя. Герой пьесы Николай Чедаев, «кандидат университета», окончивший курс по двум факультетам — филологическому и юридическому, держит себя со всеми независимо, даже развязно («Я всегда всем говорю правду»), ни перед кем не заискивает. «Зачем же угождать?» — гордо заявляет он совсем в духе Чацкого или Жадова. Граф Бронин, богатый и влиятельный господин в больших чинах, реагирует на это заявление в фамусовском духе: «Фразерство, сударь! Модные идеи! Смешно слушать!» Нет никакого сомнения, что симпатии автора тут на стороне его молодого героя, а не старого графа, обрисованного самыми неприглядными красками. Но, наделив героя множеством достоинств, автор отказывает ему в способности глубоко чувствовать и винит его в холодной рассудочности.

Выстрел московского студента Дмитрия Каракозова прозвучал как веский аргумент в затянувшемся споре о «нигилистах». Выстрел в царя, раздавшийся 4 апреля 1866 года, убедительно доказывал, что у радикальной молодежи дело отнюдь не расходилось со словом. После покушения на Александра II уже невозможно было выдать Базаровых за безобидных Вертяевых. Все оказалось куда серьезнее.

Отмахнуться от «нигилизма» теперь уже было нельзя, с ним надо было бороться. Но как? Ответ либералов был изложен в записке К. Д. Кавелина «О нигилизме и мерах против него необходимых», поданной царю; либералы полагали, что только последовательные реформы способны противодействовать революционному движению в России. Этот путь был отвергнут. К власти в правительстве пришли самые откровенные крепостники и реакционеры во главе с новым начальником III Отделения графом Шуваловым. В «высочайшем рескрипте» Александр II требовал «охранять русский народ от тех зародышей вредных лжеучений, которые со временем могли бы поколебать общественное благоустройство»; запрещалось «возбуждение вражды против дворянства и вообще против землевладельцев»¹¹⁸. На восемь лет, вплоть до 1874 года, в России воцаряется крайняя реакция и политический террор.

Все это, разумеется, не могло не сказаться на репертуаре театров, находившихся под неослабным правительственным контролем. Именно в эти годы современные темы уступают место историческим, проблемная драматургия — легковесной комедии и оперетте, оригинальные пьесы — переделкам с французского, либерально-обличительное направление — охранительно-пасквильянскому. Конечно, передовые силы в драматической литературе и в самом театре остаются верными демократическим идеалам и

сохраняют критическое отношение к действительности, но эти прогрессивные тенденции со все большим и большим трудом пробивают себе дорогу на театральные подмостки.

«Увлечение либеральными идеями породило, наконец, неизбежную реакцию»¹¹⁹, — эпически констатирует летописец петербургских театров А. И. Вольф, переходя к репертуару Александринского театра в сезон 1867/68 года. Салтыков-Щедрин так охарактеризует эту «неизбежную реакцию» в одной из своих статей: «Новые идеи решительно мешают спокойствию наших драматургов. Коли хотите, оно и понятно, потому что так называемые старые идеи до того уже затащались, что ничего из них не выжмешь, ничего из них не выстроишь. Непонятно одно: почему новые идеи, эти кормилицы-поилицы современных витязей Александринского театра, почти постоянно изображаются ими с самой враждебной, почти омерзительной стороны»¹²⁰.

Изображение новых идей «с враждебной, почти омерзительной стороны» особенно отчетливо проявилось в пьесах «Гражданский брак» Н. И. Чернявского (1866) и «Говоруны» И. А. Машна (1868).

Героиня «Гражданского брака» Любовь Павловна, обманутая «нигилистом» Новосельским («шутом», как аттестует его автор в предисловии к пьесе), умирая от чахотки, говорит, обращаясь к своему совратителю: «И зачем вы все стараетесь отнять у русской женщины религию и семейство и, толкая ее на путь падения, говорите, что это широкий и славный путь труда и свободы?»

В «Говорунах» автор разделяется со сторонником новых идей Петром Чигасовым еще решительнее, изображая его негодяем, пишущим анонимные доносы мужу на неверность жены, издевающимся над беспомощным стариком и толкающим собственную сестру на путь разврата. Драматург вкладывает в уста Чигасова такие тирады: «Я прямо говорю человеку: ты скот и больше ничего. Надо все к черту! Это и есть радикальный, рациональный прогресс». Обличая его, помещик Ладушкин, идеальный герой пьесы, восклицает: «Оторвать женщину от семьи! Научить ее смеяться над семейными узами, заставить ее забыть, что ее назначение быть верной женой и доброю матерью семейства, убить в ней скромность и стыд, сознание и чести и достоинства женщины! Вот ваши идеалы! От такого идеала отвернется с ужасом и презрением каждый честный человек».

Следует заметить, однако, что даже в этих пьесах авторы явно стараются, чтобы их позиции не были отождествлены с воззрениями крайних ретроградов. Общественное настроение в послереформенные годы, несмотря на реакционный курс правительства, было таково, что, по замечанию Щедрина, «писатели даже самые отчаянные — и те не решаются действовать наголо, но всегда стараются дрянные поползновения перепутать благоприличными внешними формами и украсить некоторыми не паскудными изречениями»¹²¹.

В «Гражданском браке», например, носителем идей нигилизма выведен не разночинец, а богатый бездельник, представитель светской «золотой молодежи»; более того, разночинец доктор Новоникольский, выбившийся из низов благодаря своей энергии и серьезному отношению к жизни, противопоставлен «шуту» Новосельскому как образец честности. Автор признает устами своей героини, что Новосельский, усвоивший фразеологию «нигилистов», далеко не худший среди своих приятелей — светских прожигателей жизни: «Вы все-таки лучше других. Новая жизнь и на вас повеяла крылом своим. Вы неспособны добывать привязанность женщины обманом, подкупом, ломая ей руки, душа ее за горло, а ведь между вашими приятелями, наверно, найдутся и такие». В финале пьесы звучит призыв к всеобщему примирению, весьма характерный для настроений либералов второй половины 60-х годов.

В «Говорунах» автор устами Ладушкина особо оговаривает, что он отнюдь не противник идеи «женского труда»: «Слово прекрасное! И не слово страшно, а страшны те, которые учат этому слову, не понимая его, которые на этом слове строят даже теории или просто-напросто пользуются им для того, чтобы прикрывать свои страсти. Вот эти учителя-то страшны!» В пьесе есть сцены, в которых весьма метко и зло высмеиваются записные «говоруны», делающие карьеру на своем показном либерализме.

Как видим, даже консервативное крыло современной драматургии 60-х годов не решалось «действовать наголо», прикрывало свои «дрянные поползновения» показной непрядвзятостью.

10

Демократические тенденции оставались преобладающими в современном репертуаре даже в самую мрачную пору шуваловской реакции, а с середины 70-х годов, когда вслед за второй волной половинчатых буржуазно-демократических реформ в России начинается складываться вторая революционная ситуация, эта тенденция дает себя знать еще отчетливей.

Представители разночинной интеллигенции в пьесах самых разных драматургов рисуются в весьма привлекательном свете. Нередко именно они — самые положительные, а иногда и единственные положительные персонажи драм и комедий, появляющихся в эти годы на столичной, а вслед за тем и на провинциальной сценах.

Возникает даже своего рода штамп в изображении таких героев в драматургии, порождающий в свою очередь штамп сценический. В Александринском театре роли этого плана обычно поручались А. А. Нильскому, что дало повод критику «Отечественных записок» употреблять имя этого актера как нарицательное для обозначения соответствующего амплуа. По словам В. А. Слепцова, Нильский — это «скорее всего, именно амплуа, как, напри-

мер, есть ампула под названием «благородный отец», «первый любовник» и проч.». «В последние два года, — отмечает критик, — написано и разыграно несколько так называемых «современных» пьес и в каждой такой пьесе есть непременно одно лицо, одна такая роль, которая по всем свойствам своим нашла наилучшее воплощение свое в г. Нильском. И все эти роли как две капли воды похожи одна на другую, несмотря на то, что в одной пьесе лицо это является мировым посредником, в другой — управляющим, в третьей — так себе, просто молодым человеком; но в сущности все эти лица действуют совершенно одинаково; все они большею частью низкого происхождения, однако кончили курс кандидатами университета; все говорят одно и то же, тем же самым языком и употребляют совершенно одинаковые выражения... Проследив это лицо во всевозможных его проявлениях, я вижу только, что держит оно себя на сцене с некоторой самонадеянностью, впрочем, ведет себя довольно пристойно; но существенного влияния на развитие драмы не имеет, присутствие же свое на сцене ознаменовывает исключительно извержением более или менее шумных потоков речи, которые по всем видимостям направлены — не на действующие лица, а непосредственно на публику»¹²².

Критик «Отечественных записок», метко охарактеризовав главные признаки героя «новейшей драмы», выступил, разумеется, не против воплощения на театре демократического героя, а против его однообразного, штампованного, художественно несостоятельного изображения во многих пьесах тех лет. Но сам факт появления того или иного драматургического штампа, а тем более нового сценического ампула сам по себе всегда симптоматичен. Характер может быть выписан более или менее удачно, роль может быть сыграна лучше или хуже, но если драматурги, а вслед за ними и театры упорно возвращаются к воплощению определенного жизненного типа, это обычно свидетельствует о настоятельной общественной необходимости в эстетическом освоении этого появившегося в самой жизни нового типа.

Прочитанная выше статья написана по поводу премьеры драмы А. Потехина «Виноватая», состоявшейся в 1867 году в Александринском театре. Нильский играл в ней роль Шаброва, честного молодого человека, который служит управляющим у богатого откупщика, но, узнав истинное лицо своего хозяина, бросает службу у этого негодяя. Он задумывается над несправедливым устройством общественной жизни, видя главную причину во всеобщей инертности. На вопрос любимой женщины: «Кто же, кто в этом виноват?» — Шабров отвечает: «Да все, без исключения». На ее же вопрос: «Но что же, что же нужно делать, чтобы выйти из этого положения?» — он отвечает в растерянности: «Что нужно делать мне и всем другим виноватым, что нужно делать всему обществу, признаюсь, я не знаю... Наше поколение счастливо уже тем, что создало свои недостатки, почувствовало необ-

ходимость исправления, выработало себе определенное правило: трудиться и идти ко благу, к счастью; но как? какой дорогой? Оно еще не знает... Будущее, сама жизнь должны научить нас...» Программа, как видим, весьма расплывчатая, в полном соответствии с расплывчатым либеральным идеалом самого автора, ставящего во главу угла нравственное самоусовершенствование.

Во всяком случае, все симпатии автора отданы честному труженнику, принадлежащему к новому поколению, которому предстоит искать ответ на главные вопросы эпохи — кто виноват? что нужно делать? Это же в полной мере относится и к молодому герою другой пьесы А. Потехина — комедии «Выгодное предприятие» (1877), где кандидат университета Скворцов, приехавший на лето в имение помещика на должность репетитора его сына, оказывается самым честным и деятельным героем этой комедии нравов.

Положительными героями выведены студент Красов в комедии П. П. Штеллера «Ошибки молодости» (1870), молодые участники артели типографов в «Старом барине» А. И. Пальма (1872), члены швейной коммуны в его же пьесе «Очертя голову» (1880), честный земский деятель Мирович в драме А. Ф. Писемского «Ваал» (1873), молодой ученый из разночинцев Осипов в драме Н. А. Потехина «Злоба дня» (1874), доктор Причалов в пьесе В. А. Крылова «Змей Горыныч» (1876), который убежден, что «одному человеку можно много сделать, только бы искренно любил свое дело».

Образам честных тружеников из среды разночинной интеллигенции обычно противопоставляются фигуры ретроградов, ненавидящих разночинцев уже за одно то, что они разночинцы. Трафарету в высказываниях разночинцев соответствовал и трафарет в речах ретроградов, направленных против молодых героев. Сопоставим хотя бы филиппики провинциального помещика Квашнина из «Выгодного предприятия» А. Потехина и петербургского аристократа Градищева из «Злобы дня» Н. Потехина. Ситуации сходные: к дочери первого сватается учитель его сына Скворцов, к дочери второго — учитель его сына Осипов. Квашнин: «Эти вот все чиноши мелкие, разночинцы, учительшкы разные, вся эта нищета безродная... Наберутся разных слов из книжонок своих, да и размазывают перед барышнями, что побогаче...» Градищев: «Учительшка, сын писаря какого-то уездного суда, дрянь, пустой фразер и осмеливается думать...»

Не всегда, однако, антагонизм между консерваторами и демократами, между старым и новым поколениями рисуется в пьесах как непримиримый и неразрешимый конфликт. В финалах некоторых пьес все более явственно звучит примиряющая нота. Особенно характерна эта тенденция для пьес Дьяченко конца 60-х и начала 70-х годов. Вот, например, финал комедии «Семейные пороги» (1867), в которой молодой аристократ князь Андрей вопреки воле родителей решает жениться на безродной девушке,

внучке крепостного. Все кончается ко всеобщему благополучию, и отец жениха, престарелый генерал провозглашает тост: «За здоровье нашей честной молодежи!» Сын не остается в долгу: «За здоровье генералов и стариков, сочувствующих всему полезному, честному, новому и молодому!» В пьесе «Прямая душа» (1869) бедный чиновник Макаров, взбунтовавшийся против унижительного положения, в которое он был поставлен (его женили на бывшей фаворитке генерала, его начальника), в финале со всем примиряется и всех прощает: «Все мы люди, все человек». В финале пьесы «Новые времена и старые нравы» (1870) блудный сын возвращается в дом своего самодурствующего отца-генерала и, получив прощение родителя, обнимается с ним. Оба плачут от радости.

Критика тех лет не без оснований обвиняла Дьяченко в отсутствии твердых принципов. «Когда г. Дьяченко, смотря по тому, какой ветер дует, готовит в конце либеральную, консервативную, нигилистическую или патриотическую фразу, то мы нимало не удивляемся»¹²³, — писал, к примеру, критик «Голоса» в 1870 году. Непоследовательная, половинчатая позиция драматурга объяснялась не просто его беспринципностью. Он действительно сочувственно относился к молодому поколению. Происходя из заурядного дворянского рода, он по своему положению железнодорожного служащего (он оставил службу в 1864 году) был близок к разночинной интеллигенции.

Имя Дьяченко и современной критикой и позднейшими исследователями обычно ставится рядом с именем Крылова, и может создаться впечатление, что оба они принадлежат к одному поколению. Это, однако, не так, Дьяченко был на двадцать лет старше Крылова.

«Я родился, — писал он, — в 1818 году; воспитывался в институте инженеров путей сообщения. В офицерских классах я посещал каждый вечер Александринский театр, отказывая себе иногда в обеде по недостатку средств; вращался в кругу актеров и глубоко полюбил драматическое искусство». В 1839 году он написал одноактную драму «За богом молитва, за царем служба не пропадают» — «рабское подражание Полевому», по его собственному определению, и водевиль «Вот каковы корнеты». Обе пьесы были поставлены в Александринском театре, но драма выдержала всего одно представление, а водевиль прошел лишь два раза, хотя Мартынов, игравший в нем роль Кулебякина, был в этой роли, по словам автора, «замечательно хорош». В том же году в «Сыне отечества» был напечатан отрывок из «драматической фантазии» «Лучио», по признанию автора, «явно написанной под влиянием Кукольника». После этого литературная деятельность Дьяченко прерывается более чем на два десятилетия — «до назначения меня на службу в Москву, где я сблизился с М. С. Щепкиным... По убеждению М. С. Щепкиным, я решился, — вспоминает он, — вновь испытать мои силы, написав драму «Жертва за жертву». Михаил

Семенович, довольный моею драмой, послал ее от себя в дирекцию императорских театров. Лучшие места драмы «Жертва за жертву» были исключены цензурой...»¹²⁴.

Так состоялся второй дебют писателя, ставшего в 60-е годы одним из самых репертуарных драматургов наряду с Островским и А. Потехиным. До 1876 года Дьяченко написал двадцать три многоактные пьесы, из которых только три не были поставлены. В последние годы своей жизни драматург тяжело переживал резкое падение интереса публики к его творчеству, постоянные нападки и издевки критики и равнодушные актеров. Незадолго перед смертью, переехав из Москвы в Воронеж, он принимается за статью, которая была опубликована в газете «Голос» 21 апреля 1876 года уже после его смерти под названием «Предсмертное объяснение». «Я писал для русской сцены,— говорится в этой статье,— пока во мне были силы и энергия... писал, потому что страстно и горячо любил русский театр. Я вполне согласен, что пьесы мои лишены литературных достоинств и что в них более или менее преобладают рутинные приемы; но, во всяком случае, позволяю себе думать, что деятельность моя как драматического писателя не была бесполезна: на ролях в моих пьесах воспиталась г-жа Федотова, роль Сашеньки в «Светских ширмах» выдвинула г-жу Струйскую, и десятки актрис в провинции составили себе имя, играя в моих пьесах,— я первый затронул на сцене типы институтки и гувернера. Ни одна пьеса моя не прошла цензуры без исключений; карандаш цензора вычеркивал из моих драм и комедий не только речи действующих лиц, но целые сцены в несколько страниц»¹²⁵.

Утверждение своего приоритета в открытии новых типов может показаться наивным; гордое заявление, что Федотова воспиталась на ролях в его пьесах — явно преувеличенным; ссылка на цензорские ножницы для доказательства своего либерализма — не очень убедительной. И все же Дьяченко имел известные основания надеяться на то, что деятельность его как драматического писателя не была бесполезной. При всей ограниченности дарования в лучших пьесах он сумел затронуть, пусть неглубоко, некоторые волновавшие публику современные вопросы. Упадок интереса к его поздним пьесам не был ни случайностью, ни следствием предвзятости критики, ни результатом неблагодарности актеров, как ему казалось. Ему изменило чутье. В 70-е годы его место «бенефисного поставщика» занял другой драматург, принадлежавший к другому поколению и более чуткий к запросам буржуазной публики — В. А. Крылов.

Крылов (1838—1906), как уже было упомянуто, дебютировал в 1865 году антикрепостнической драмой «Против течения». По словам известного критика и историка литературы Ореста Миллера, эта пьеса «останется одним из благородных литературных отголосков... знаменательной поры 60-х годов»¹²⁶. Пьеса эта не была случайной для тогдашних настроений молодого офицера.

В стихотворении, посвященном Ф. А. Снетковой, он звал молодую актрису отрешиться от общественной индифферентности, воспитать в себе отзывчивость к «чужим невзгодам»:

...Вы поймете, как счастье ничтожно
У того, кто счастлив от забвенья
Про людские печали, мученья.
Вы поймете, что жить невозможно,
На чужие невзгоды взирая
С равнодушием жителя рая...

Начинающий драматург был горячим поклонником Островского. Об этом красноречиво свидетельствует его гневная эпиграмма «Ответ», адресованная К-у (очевидно, П. А. Каратыгину, недоброжелательно относившемуся, как известно, к Островскому):

Напрасно ты, фигляр-водевилист,
Из пьес Островского слагаешь каламбуры,
Твой старческий злорадный свист
Звучит сознанием мелочной природы.
Тебе ль понять значение того,
Кто наш театр так одарил богато?
Тебе ль осмеивать его
И обращаться с ним запанибрата?

В 60-е годы Крылов выступает как театральный рецензент, активно поддерживая реалистическую драматургию. Пробует он себя и как публицист. Тщательно расследовав темные махинации двух крепостников, продолжавших и после отмены крепостного права изощренно эксплуатировать обманутых ими крестьян, молодой литератор пишет разоблачительную документальную повесть «Столбы», снабдив ее многозначительным подзаголовком: «Старая погудка на новый лад». Повесть вызвала шумный резонанс. Против Крылова разгневанными крепостниками было возбуждено судебное дело «в оклеветании отставного майора Вакселя и палаточного советника Балычева». Пристрастный суд признал автора «Столбов» виновным и приговорил его к трем месяцам тюремного заключения.

Наиболее красноречивым документом, рисующим тогдашнее умонастроение Крылова, является написанная им сатирическая поэма «Недовольные», опубликованная только после смерти писателя. Сатирическое жало поэмы направлено против реакционеров, мечтающих вернуть блаженные времена крепостнических порядков.

В том же 1865 году, когда состоялась премьера драмы «Против течения», Крылов пишет русский текст для оперетты Оффенбаха «Орфей в аду». Это было знаменательным: с первых шагов своей сценической деятельности начинающий драматург сразу «застолбил» обе репертуарные липы, которые он будет разрабатывать и варьировать в дальнейшем, — общественная проблематика будет соседствовать в его творчестве с легкими развлека-

тельными жанрами. Впрочем, развлекательность отнюдь не исчерпывала суть оперетты в русском театре, во всяком случае, в лучших ее образцах. «Я всегда смотрел на оперетту,— отмечал позже сам Крылов,— как на сатиру и карикатуру, и оттого этот характер носят все переведенные мною оперетты... Но когда актер С. просил меня перевести «Маленького Фауста» и «Зеленый остров», я отказался, хотя и знал, какие выгоды даст этот перевод»¹²⁷. После «Орфея в аду» Крылов пишет либретто для оперетт «Прекрасная Елена» (1868), «Птички певчие» («Перикола», 1869), «Принцесса Требизондская» (1871), «В погоню за прекрасной Еленой» (1872). Можно согласиться с автором статьи «Крылов как писатель», когда он пишет: «Почему драматургу не приложить свою руку к этому делу, если оперетка жива, остроумна, литературна и лишена сальности, и если драматург — подобно В. А. Крылову — исповедует взгляд о необходимости, при известных условиях, позабавить публику, чтобы привлечь ее в театр... В старой оперетке живое бешеное остроумие бьет через край, захватывает зрителя и, не удовлетворяясь обыденными мотивами для смеха, смело захватывает мотивы общественной и политической жизни. Это серьезная карикатура в пении, музыке и сценической иллюзии, и в то время, когда все на Руси было задавлено цензурой, оперетке удавалось иной раз вторгаться в заповедные области... С опереткой было то же самое, что со старинными придворными шутами: серьезный человек не имел возможности сказать правду, а шуту это разрешалось невозбранно...»¹²⁸. Конечно, нельзя преувеличивать элементов политической сатиры в подцензурной русской оперетке, намеки на отечественную современность в крыловских либретто были достаточно осторожны, но его работа над текстами оперетт отнюдь не приходит в противоречие с вольномыслием молодого писателя, о котором шла речь.

Перу Крылова принадлежат переводы и переделки многочисленных иностранных, главным образом французских современных пьес, по преимуществу комедий, нередко весьма пустеньких по содержанию. Написал он и сам немало развлекательных пустичков. Но основу его разножанровой драматургической продукции в 70-е годы составляют пьесы, затрагивающие животрепещущие проблемы русской общественной жизни, к которым он подходил с либеральных позиций, не изменяя буржуазно-демократическим идеалам своей молодости. Не случайно именно он одним из первых откликнулся на судебную и земскую реформы, показав такие новые для русской жизни общественные институты, как мировой суд («К мировому!», 1870), суд присяжных («Дело Плянова», 1880), земская управа («Змей Горышч», 1876; первоначально пьеса называлась «Земцы» и была переименована по настоянию цензуры).

На сюжет комедии «К мировому!» драматурга натолкнула, по его признанию, газетная заметка о том, как мировой судья при-

говорил к аресту солидного чиновника за его приставание на улице к незнакомой девице. Мысль пьесы отчетливо выражена в словах одного из ее действующих лиц: «Нет! Это прежде господам все с рук сходило! А теперь озорничать никому не позволено... На всех суд есть!» Пьеса заканчивается тем, что чиновника Колечкина водворяют в арестный дом, а его дочь Лена, которой он читал ханжеские проповеди о нравственности, по совету разночинца Рубанова, обрисованного с явной симпатией, поступает, вопреки воле отца, на женские курсы.

Если здесь драматург склонен был умиляться новыми установлениями, закрывая глаза на их половинчатость (хотя сам отсидел в тюрьме по несправедливому приговору именно нового суда), то в «Змее Горыныче», написанном несколько лет спустя, он взглянет на послереформенные учреждения гораздо более трезво. Критика даже упрекала его в связи с этой пьесой за «набег на земство» вообще, но критика эта шла «справа»¹²⁹. Отвечая на эту критику, Крылов писал в предисловии к пьесе: «Самый тяжелый упрек относится ко всей комедии; именно: будто в ней я делаю набег на земство, подвожу его к позорному столбу, подрываю значение нашего только что нарождающегося самоуправления, тяну в одну ноту с покойной газетой «Весть»... Неужели же в самом деле так отрадно выставить пуще всего темные стороны жизни? неужели так приятен этот дух отрицания?.. Утрировать недостатки, раздувать их, шаржировать, конечно, неуместно, но и скрывать их тоже вред... Пускай же по совести скажут мне, многие ли земства на Руси представляют лучшую картину, и отчего движение лучших людей, так рьяно схватившихся за это самоуправление вначале, теперь бежит больше из него, чем к нему»¹³⁰.

Крылов выступает в этой пьесе как критик буржуазной действительности с позиций идеалов буржуазной демократии. Он нарисовал картину засилья в земстве местных богатеев и помещиков во главе с председателем земской управы купцом первой гильдии Кружановым, который «сосет кровь всего уезда». При этом «честные деятели остаются более или менее одинокими борцами против целой клики довольно солидарных между собою кулаков»¹³¹. В центре пьесы — драма Насти Кружановой, которая уважала отца и верила в него, смотря на жизнь сквозь розовые очки, пока ей не открыли глаза на истинное положение вещей и она увидела, что «кругом разбойники, воры, мошенники или тупые, нищие, трусы».

Если в комедии «К мировому!» драматург умилялся тому, что перед новым буржуазным судом якобы равны все сословия, то в «Змее Горыныче» он отчетливо показывает формальный характер демократии, отстраняющей трудовой народ от реального участия в делах выборного самоуправления.

Хотя пьеса заканчивается победой честного земского деятеля доктора Причалова, сумевшего все же разоблачить темные махи-

нации Кружанова и его приспешников, хотя сам Кружанов, тяжело переживший свое поражение, находится при смерти, этот финал отнюдь не снимает коренных противоречий, обнаженных в столкновении борющихся сторон. Крылов особо подчеркивает это в уже цитированшемся предисловии к пьесе: «Победа Причалова, разумеется, тоже не конечная. Болезнь Кружанова есть только сценическая постановка, необходимая развязка комедии, и очень может быть (как и говорится у меня), завтра же снова верх возьмет опять какой-нибудь Змей. Дело не в конечных результатах, их в жизни нет... Польза есть постоянное прогрессивное движение, хоть и с временными колебаниями, все-таки движение вперед, и содействовать ему есть то нравственное наслаждение, та радость, которая одна только вечна и не приедается»¹³².

Последние слова очень характерны для жизненной философии Крылова, типичного «прогрессиста» и «постепеновца» буржуазно-либерального толка, стремительно поправевшего в эпоху реакции 80-х годов. По словам его биографа Б. П. Никонова, «он усердно пропагандировал и воспевал реформы 60-х годов. Но когда наступила в общественной и политической жизни реакция, Крылов... не сказал почти ни одного слова протеста в своих дальнейших произведениях и отошел от широко-общественной жизни в сравнительно узкую сферу небольших буржуазно-моральных вопросов и даже просто к изображению быта, помимо каких-либо руководящих вопросов»¹³³. 70-е годы были порой расцвета для Крылова; постепенно все сильнее давала себя знать ограниченность и его мировоззрения и его дарования; все неотвратимее он превращался в ремесленника.

Прав был анонимный критик, поместивший в 1886 году в «Новом времени» статью в связи с двадцатипятилетием литературной деятельности драматурга: «Крылов не создал ни одного типа, ни одного яркого лица, которое могло бы оставаться в истории русской литературы. Он не создал и особого языка; но можно сказать, что лица его комедий, как и язык, ходячие. Если собрать отдельные черты этих лиц, то, может быть, получится средний человек, не добрый и не злой, с несильными и совсем не упорными стремлениями к добру, обыкновенно легко побиваемый в жизни. Получится также средняя женщина, с внешним обликом тоже чего-то стремящегося к добру. Это однообразие лиц, их сероватость и обыденность пришлись очень по плечу артистам, а искусная компоновка пьес, движение их и несомненно взятые из жизни фразы и намеки пришлись по вкусу публике. В. А. Крылов, несомненно, наблюдал жизнь, но талант его таков, что эти наблюдения укладываются у него по большей части в готовые лица или, яснее сказать, в готовые театральные ампулы. Характеров он не мог создавать; он не мог творить, а только, так сказать, обозревал характеры». И общий итог: «Это — среднее дарование, весьма усердное, при помощи упорного труда и настойчивости завоевавшее себе известное положение на сцене»¹³⁴.

Лучшие пьесы этого «среднего дарования» сыграли все же известную роль если не в истории русской литературы, то в истории русского театра изучаемого периода, они помогли театру отозваться так или иначе на новые явления и новые проблемы современной жизни. Конечно, глубокий художественный анализ новой действительности театр мог предложить не в пьесах Крылова (или тем более Дьяченко), а прежде всего в произведениях Островского, но это не отменяет того неоспоримого факта, что в театральной жизни 60—70-х годов Крылов и Дьяченко играли заметную роль хотя бы уже по одному тому, что с их именами связан репертуар крупнейших актеров эпохи.

11

Особое место в репертуаре русского театра заняла в последующий период историческая пьеса. Именно в эти годы впервые увидели свет рампы почти все самые значительные произведения русской исторической драматургии, включая пушкинского «Бориса Годунова». Это были годы наивысшего расцвета жанра исторической драмы в русской драматургии; до уровня, обозначенного лучшими историческими пьесами этого периода, историческая драматургия последующих десятилетий уже не поднимется.

Всего за изучаемое двадцатилетие было поставлено сорок новых исторических пьес, однако премьеры эти распределяются по годам отнюдь не равномерно. Более половины их общего числа было показано петербургской и московской публике на протяжении всего четырех лет, с 1865 по 1868 год. В остальные годы на сцене появляются по одной-две новых исторических пьес, а в иные годы ни одной.

Повышенный интерес к прошлому, к русской истории характерен в 60-е годы не только для драматического театра. В музыкальном театре исторические сюжеты становятся преобладающими. А. Н. Серов в 1865 году заканчивает оперу «Рогнеда» (на либретто Д. В. Аверкьева), задумывает оперу «Тарас Бульба», мечтает написать оперу на сюжет «Тушина». В 1868 году П. И. Чайковский пишет свою первую оперу «Воевода», а четыре года спустя вновь обращается к историческому сюжету, избрав на этот раз «Опричника» И. И. Лажечникова. Первая опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» тоже написана на исторический сюжет. В эти годы М. П. Мусоргский пишет «Бориса Годунова» и «Хованщину», а А. П. Бородин приступает к «Князю Игорю».

В 60-е годы обращается к истории и большая русская проза. Не случайно именно в эти годы Л. Толстой задумывает и осуществляет свою грандиозную историческую эпопею «Война и мир». Подписчики литературных журналов в январе 1865 года одновременно получили первую книжку «Современника», где был напечатан «Воевода» Островского, и первую книжку «Русского вест-

ника», где было опубликовано начало «Войны и мира» под названием «1805 год». А в конце 60-х годов в «Отечественных записках» печатается «История одного города» Салтыкова-Щедрина — литературный суд сатирика над русским самодержавием. От эпоса до сатиры — таков жанровый диапазон русской исторической прозы этих лет.

Общественный интерес к прошлому России стимулировал и развитие отечественной исторической науки, успехи которой в свою очередь питают и укрепляют этот интерес в русском обществе. Труды историков так называемой «государственной школы», начало которой было положено еще в 40-х годах К. Д. Кавелиным, капитальная «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева, работы Н. И. Костомарова, А. П. Щапова и ряда других привлекали внимание самых широких кругов интеллигенции, в том числе интеллигенции художественной. Большое значение имела публикация исторических источников в многотомном издании, предпринятом Академией наук, — «Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией». Авторы большинства исторических пьес широко этими источниками пользовались.

Оживление интереса к прошлому России, характерное для искусства и науки 60-х годов, коренится в глубокой общественной потребности осмыслить в эту переломную эпоху закономерности исторического процесса, познать его движущие силы. Кризис самодержавия как государственной системы, освободительное движение крестьянских масс, возникновение революционной ситуации, разрешившейся половинчатыми буржуазными реформами и усилением политической реакции, — все это побуждало и ученых и художников искать в прошлом ответа на жгучие вопросы, выдвинутые современностью, и в первую очередь ответа на такие ключевые проблемы, как взаимоотношения государственной власти с народом и роль народных масс в истории.

Именно это главным образом обусловило расцвет исторической драматургии в 60-х годах. Добавим, что цензурные стеснения не давали возможности в пьесах на современные темы касаться острых политических проблем; в таких условиях обращение к прошлому часто было единственной возможностью затронуть волновавшие художников проблемы. Имелись и причины собственно эстетические, связанные с тем, что реалистической драме становилось тесно в рамках картин современного быта, ее подстерегала опасность жанризма. Зрелый реализм стремился расширить границы своих возможностей и испытать свои силы в сфере исторической драмы, требующей высоких поэтических и философских обобщений: таким образом, реализм вторгнулся на территорию, которой уже несколько десятилетий почти безраздельно владел эпигонский романтизм.

Симптоматично, что обращение к истории совпало по времени — почти год в год — с широким обращением к мировой клас-

сике и... с модой на оперетту. Совпадение далеко не случайное. Все эти три репертуарные линии, столь, казалось бы, различные, были ответом театра на резкое усиление политической реакции, наступившее во второй половине 60-х годов. Театральное начальство возлагало надежды на то, что история, классика и оперетка отвлекут публику от жгучих вопросов современности. Отчасти так оно и было, но только отчасти. Передовые художники театра искали — и находили — в исторической драме, в классической пьесе и даже в оперетте все новые и новые возможности так или иначе откликаться на насущные проблемы современной жизни.

Исторический репертуар 60—70-х годов не был однородным ни по своей идейной направленности, ни по творческим принципам авторов, ни по жанровым решениям. Наиболее значительные новые исторические пьесы принадлежали перу Островского, А. Толстого, Мея, Писемского. Видное место в репертуаре заняли исторические пьесы Чаева и Аверкпева.

Новая волна интереса к русской истории дала сценическую жизнь некоторым сочинениям писателей старой школы, имена которых уже давно не появлялись на театральных афишах. Александринский театр показывает в 1862 году драму Ободовского «Боярин Матвеев, друг царя и народа», а в 1865 году драму Кукольника «Гоф-юнкер». Шире представлен в репертуаре Лажечников, один из пионеров русского исторического романа. В 1863 году в Малом театре идет его драма «Горбун»; в 1867 году на обеих столичных сценах ставится его трагедия «Опричник», написанная еще в 1843 году, но запрещенная тогда цензурой к напечатанию и к постановке; в том же году в Петербурге идет инсценировка его самого известного романа «Ледяной дом», а в следующем, 1868 году, в обеих столицах играет его пьеса «Матери-соперницы», написанная по мотивам его же романа «Басурман».

К историческим темам обращались актеры-драматурги Самарин («Самозванец Луба», 1867), Федотов («Годуновы», 1868), Яблочкин («Падение язычества в Новгороде», 1865). Одну историческую пьесу («Подвиг гражданки», 1874) написал в конце своего писательского пути Дьяченко. Попадали на сцену исторические пьесы совсем малоизвестных литераторов — Н. П. Жандра («Нерон», 1869; «Марфа Посадница», 1873), К. С. Баранцевича («Опричина», 1873), Н. В. Маклакова («Богдан Хмельницкий», 1881). Были поставлены три исторические пьесы А. А. Соколова Александринским театром («Новгородцы в Ревеле», 1862; «Зиновий-Богдан Хмельницкий, гетман Малороссии», 1865; «Мазепа», 1866).

Прямым предшественником нового этапа в развитии русской исторической драматургии можно считать Л. А. Мея, хотя в своих пьесах он и отдал немалую дань приемам романтической мелодрамы. Именно он впервые обратился в драме к эпохе Ивана Грозного, именно он первым положил в основу своей исторической

концепции данные, добытые русской исторической наукой 40—50-х годов XIX века, именно он предвосхитил широкое использование в драматургии 60-х годов фольклорных мотивов и образов.

Не случайно его «Царская невеста», возобновленная в 70-х годах сперва в Малом, а затем и в Александринском театре, пользуется успехом у зрителей, уже прошедших школу новой исторической драмы. Сценическая же судьба «Псковитянки» сложилась неблагоприятно. В 1861 году цензура запрещает пьесу к представлению. «В настоящей драме,—говорилось в отзыве цензора И. А. Нордстрема,—заключается исторически верное описание страшной эпохи царствования царя Иоанна Грозного, живое изображение псковского веча и его буйной вольницы. Подобные пьесы всегда были запрещаемы»¹³⁵. В Александринском и Малом театрах неоднократно исполнялся только первый акт драмы, являющийся фактически прологом к пьесе; сцена псковского веча, одна из лучших народных сцен русской исторической драматургии, так и не была поставлена в эти годы. Известно также, что Мей задумывал еще одну драму из времен Ивана Грозного, главной героиней которой должна была стать Василиса Мелентьева, но этот замысел остался неосуществленным.

Вслед за Меем к исторической теме обратился Островский. Его первая историческая пьеса — драматическая хроника «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» была опубликована в январской книжке «Современника» за 1862 год, раньше, чем вышли в свет первые исторические пьесы А. Толстого, Чаева, Аверкиева, Писемского. Интерес к русской истории появляется у драматурга, однако, еще раньше. В 1849—1850 годах он приступает к пьесе «Лиса Патрикеевна», действие которой приурочено к концу XVI — началу XVII века; главной героиней этой незавершенной пьесы должна была стать Аксинья Борисовна Годунова¹³⁶. Нельзя также считать случайным, что действие драмы «Не так живи, как хочется» (1855) отнесено драматургом к давнему прошлому (первоначально — к XVII веку, затем — к концу XVI века, в окончательном варианте — к концу XVIII века). Хотя исторический колорит в этой бытовой драме почти не ощущается, существенно, что сам автор видит героев своей пьесы в исторической ретроспективе.

Сценическую судьбу большинства исторических пьес Островского не назовешь счастливой. «Минин», несмотря на положительный отзыв цензора Нордстрема, не был допущен к представлению. По словам петербургского актера Бурдина, цензура не решилась «пропустить пьесу в такое время, когда общество так настроено, как теперь...»¹³⁷. Островский был вынужден переделать пьесу, сгладив некоторые наиболее острые социально-политические мотивы и приспособив ее к сценическим условиям (отметим, что во все свои прижизненные Собрания сочинений драматург включает первую редакцию пьесы). Вторая редакция пьесы была разрешена к представлению с некоторыми изъятиями. Премьера «Минина» в Петербурге состоялась почти через пять лет после

журнальной публикации — 9 декабря 1866 года, в Москве — 20 января 1867 года. В Малом театре спектакль прошел всего три раза, в Александринском — шесть раз.

«Минин» был второй исторической пьесой Островского, увидевшей свет ramпы. Первой была поставлена комедия «Воевода» («Сон на Волге»), пошедшая в 1865 году сперва в Петербурге, а затем и в Москве. Спектакль Александринского театра выдержал лишь семь представлений, спектакль Малого театра и того меньше — четыре.

Не просто складывалась и сценическая судьба лучшей исторической пьесы Островского — драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», которую сам автор считал «произведением решительным», «одним из самых зрелых и дорогих моих произведений»¹³⁸. Незадолго до окончания работы над этой пьесой в Александринском театре была поставлена драматическая хроника Чаева «Дмитрий Самозванец»; московское театральное начальство, предпочитая уже апробированную в Петербурге пьесу, первоначально отклонило хронику Островского. С большим трудом драматургу удалось добиться постановки своего «Дмитрия» в Малом театре. Премьера состоялась 30 января 1867 года. Успех был исключительным — до конца года пьеса выдержала восемнадцать представлений. В Александринском театре продолжала идти пьеса Чаева и только пять лет спустя, в 1872 году, этот шедевр Островского был показан наконец петербургской публике. Тогда же «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» был возобновлен в Малом театре, но, несмотря на прекрасные сборы, после пятого повторения был снят с афиши. Следующее возобновление постигла еще более печальная участь: единственное представление состоялось 1 марта 1881 года; в тот самый день, когда на сцене императорского театра убивали царя Дмитрия, народовольцами был убит император Александр II; после этого хроника Островского вновь сошла со сцены более чем на десятилетие.

Премьера следующей пьесы Островского — драматической хронки «Тушино» — состоялась в Москве и в Петербурге в один и тот же день — 23 ноября 1867 года. В Малом театре эта пьеса прошла всего четыре раза. Не имела она успеха и на Александринской сцене — уже на спектакле 5 декабря «театр в Тушине был пуст»¹³⁹.

Значительно больше повезло драме «Василиса Мелентьева», которую Островский написал при участии С. А. Геденова, автора популярной исторической драмы «Смерть Ляпунова» (1845). Назначенный в 1867 году директором императорских театров, Геденов передал маститому драматургу свою незаконченную пьесу из времен Ивана Грозного. Островский существенным образом переделал первые три акта геденовского текста и дописал четвертый и пятый акты. Поставленная в Малом театре 3 января 1868 года, «Василиса Мелентьева» выдерживает до конца года двадцать три представления, не сходит со сцены до 1876 года, а

затем неоднократно возобновляется. Надолго удерживается эта пьеса и на Александринской сцене, где только за первый месяц состоялось одиннадцать ее представлений. Широко ставилась «Василиса Мелентьева» и на провинциальной сцене.

На этом увлечение Островского исторической тематикой заканчивается, и он после почти трехлетнего перерыва возвращается к современности. Только однажды он еще раз обратится к истории, написав в 1872 году в ознаменование двухсотлетия русского театра комедию «Комик XVII столетия», которая выдерживает в Малом театре только четыре представления, а в Александринском в исследуемый период не ставится вовсе.

Как мы видели, из всех исторических пьес Островского только две — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Василиса Мелентьева» — заняли заметное место на театральной афише. Остальные четыре идут считанное число раз и быстро сходят со сцены.

Если Островский все же смог увидеть на сцене все свои исторические пьесы, то театральная судьба исторической драматургии А. К. Толстого (1817—1875) сложилась более неблагоприятно. Не считая инсценировки повести «Князь Серебряный», появившейся на сцене Александринского (1866) и Малого (1869) театров в переделке С. Е. Попова, ему было суждено увидеть в театре только одну свою пьесу — трагедию «Смерть Иоанна Грозного», премьера которой состоялась в 1867 году в Петербурге, а год спустя в Москве. Две другие части трилогии — «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870) при жизни драматурга не ставились: одна была запрещена цензурой вплоть до 1898 года, другая была отвергнута театральным начальством (первое представление «Царя Бориса» состоялось в Пушкинском театре А. А. Бренко в 1881 году). Последняя историческая пьеса Толстого, незаконченная драма «Посадник», была поставлена уже после смерти автора, в 1877 году, в Александринском театре, а в 1878 году в Малом, однако в репертуаре не удержалась.

Постановка «Смерти Иоанна Грозного» стала одним из самых значительных театральных событий своего времени. Достаточно сказать, что на сцене Александринского театра она выдержала до конца периода шестьдесят пять представлений — намного больше, чем любая другая историческая пьеса. Помимо Петербурга и Москвы эта пьеса была тогда же поставлена в Казани, Нижнем Новгороде, Воронеже и в некоторых других провинциальных театрах.

Из трех исторических пьес А. Ф. Писемского (1821—1881), написанных им во второй половине 60-х годов, свет ramпы увидела только одна — трагедия «Самоуправцы», содержание которой, по авторскому определению, «взято из павловских времен». Пьеса эта, в которой не было ни одного собственно исторического лица, была поставлена на петербургской и московской сценах в 1866 году. Две другие пьесы, «совсем исторические», как их называл Пи-

семский, — «Поручик Гладков» и «Нарышкины и Милославские» — не ставились в изучаемый период. Мотивируя запрет трагедии «Поручик Гладков», действие которой, по словам автора, «начинается вскоре после смерти Петра и кончается восшествием на престол Елизаветы Петровны», цензор П. И. Фридберг писал: «...по близости к нам этого времени едва ли прилично с театраль-ных подмостков напоминать русской публике, с какою легкостью производились у нас государственные перевороты и до какой степени тогдашние временщики злоупотребляли и царскою и своею властью и колебали русский престол»¹⁴⁰.

Д. В. Аверкиев (1836—1905) дебютировал в 1865 году на сцене Александринского театра «летописным сказанием» «Мамаево побоище», не обратившим на себя внимания ни публики, ни критики; впоследствии драматург даже не включил эту первую пробу пера в Собрание своих драматических сочинений. Значительно большим успехом пользовались его «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нащекпна дочери Аннушке» (Александринский театр, 1868; Малый театр, 1869) и особенно драма «Каширская старина», показанная в 1871 году на московской, а в 1872 году на петербургской сценах. «Каширская старина» не сходила с афиши Малого театра в течение одиннадцати сезонов, выдержав за это время восемьдесят представлений; широко идет она и на провинциальной сцене тех лет. Из прочих исторических пьес этого автора в Малом театре ставятся «Темный и Шемяка» (1872), «Княгиня Ульяна Вяземская» (1874), «Смерть Мессалины» (1879), а в Александринском — комедия «Спдоркино дело» (1880); на обеих столичных сценах на рубеже 70—80-х годов идет также инсценировка повести Аверкиева «Ванька-ключник», сделанная Антроповым. В предисловии к трехтомному изданию своих пьес, датированному 12 февраля 1886 года, Аверкиев с горечью констатирует: «Ныне все мои пьесы поголовно исключены из репертуара императорских театров»¹⁴¹.

Н. А. Чаев (1824—1914), историк и археолог по образованию, написал несколько исторических пьес, три из которых появились в 60-е годы на театральной афише — «предание в лицах» «Сват Фадееч» (1864), «былина-драма» «Свекровь» (1866) и уже упоминавшаяся драматическая хроника «Димитрий Самозванец» (1866). Отметим, что Островский в 1864 году принимается за оперное либретто по пьесе Чаева «Сват Фадееч», но оставляет его незавершенным.

В пору расцвета исторической драмы вышли вторым изданием сочинения выдающегося русского историка Т. Н. Грановского. Драматургам, осваивавшим исторические темы, была, без сомнения, близка мысль историка: «Мы не можем смотреть на прошедшее иначе, как с точки зрения настоящего. В судьбе отцов мы ищем преимущественно объяснения собственной. Каждое поколение приступает к истории с своими вопросами: в разнообразии

исторических школ и направлений высказываются задушевные мысли и заботы века»¹⁴².

Это не означало, разумеется, что все авторы, обращавшиеся к истории, руководствовались одними и теми же побуждениями и рассматривали прошлое с одних и тех же позиций.

Если одни действительно искали в судьбе отцов объяснения собственной судьбы, то другие убегали в прошлое от тревог и забот настоящего; если одни пытались открыть в прошлом законы движения истории, то другие искали в нем подтверждения своим идеям неподвижности форм национального быта и устойчивости национальной политической жизни; если одни старались извлечь из прошлого урок настоящему, то другие, напротив, навязывали истории современные концепции, не считаясь с действительными фактами.

При всей пестроте оттенков в позициях и методах авторов исторических пьес этой поры можно различить два основных направления. Критическое отношение к институту самодержавной власти сближает своеобразный демократизм Островского и аристократическую фронду самовластному деспотизму А. Толстого, хотя они по-разному решали вопрос о роли народных масс в истории; к этому же прогрессивному направлению можно с теми или иными оговорками отнести таких драматургов, как Мей, Жандр, Федотов. К консервативному направлению причисляют обычно не без некоторых оснований исторические пьесы Чаева, умудрившегося придать своему Самозванцу черты «нигилиста», Аверкиева, «почвенника», склонного к идеализации старинных форм быта; вместе с тем нельзя отказать им, особенно Аверкиеву, в сочувственном изображении людей бедных и зависимых. Следует отметить — и в этом отличие ситуации 60-х годов от ситуации 30-х и 40-х годов, — что откровенно верноподданнические, клерикальные сочинения крайне редко попадали на сцену. Вне театра, например, оставались такие пьесы охранительного толка, как «Дмитрий Самозванец» Н. Полозова, «Смута» Н. Бицына, «Азовское сидение» Н. Кукольника, «Князь Владимир Андреевич Старпцкий» А. Ярославцева и ряд других столь же реакционных, сколь и бесталанных сочинений.

Проблема соотношения прошлого и настоящего, истории и современности по-разному решалась разными авторами, но не могла не вставать перед каждым из них.

Не случайно именно в эту пору, в 1862 году, появляется историческая пьеса «Кремуций Корд» Н. И. Костомарова, написанная историком об историке, в основу которой положена сама эта проблема. Герой этой пьесы из времен Римской империи Кремуций Корд подвергается преследованиям за свои исторические изыскания, в которых власти усматривают свидетельство его политической неблагонадежности. «Без сомнения, если Кремуций Корд... нагло похвалил убийцу Юлия Цезаря, то, конечно, питал злобу к императору и существующему порядку вещей», — умозаключает

Сеян, приближенный императора Тиверия. А поэт-доносчик Сатрий заявляет: «Теперь время такое, что могут придраться и за сказание о временах давно прошедших».

Пьеса Костомарова содержит некоторые автобиографические мотивы (сам автор подвергался преследованиям и даже аресту), но коллизия, воспроизведенная в ней, была характерна отнюдь не только для судьбы его одного. Время действительно было такое, что власти могли придраться — и постоянно придирались — к тому, что говорилось и историками и художниками о временах давно прошедших. Цензурные запреты и вымарки были продиктованы страхом перед тем, чтобы правда о прошлом не высветила правду о настоящем.

Так, в «Псковитянке» Мея цензуру, как мы знаем, напугало «живое изображение псковского веча и его буйной вольницы». Тщетно И. А. Гончаров в бытность свою цензором пытался добиться разрешения пьесы к постановке, доказывая, что «совестно предположить, чтобы вече могло навести самого неугомонного либерала и незрелого юношу на какой-нибудь намек, сближение или применение к современному порядку вещей»¹⁴³. Однако именно такого рода опасения и побуждали цензуру вновь и вновь запрещать к представлению сцену псковского веча.

Защищая от цензурных гонений исторические пьесы Мея, Островского, Толстого, Гончаров аргументировал это тем, что «в строгих художественных произведениях талантливых писателей» никогда не может быть «тенденции сопоставить минувшие события с укоризненным применением к настоящему времени»¹⁴⁴. Но независимо от намерений автора изображение прошлого не могло быть нейтрально по отношению к современности. Известно, например, что А. Толстой был ярким противником тенденциозности в литературе и провозглашал себя приверженцем «чистого искусства». Но и он не мог не признать, что его исторические пьесы объективно являются протестом против деспотизма. «Черт меня возьми, если я в той или другой из моих трагедий хотел что-либо доказать, — заверял он в письме к Б. М. Маркевичу. — Не моя вина, если из написанного мною ради любви к искусству само собою вытекает, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!»¹⁴⁵

Писемский, напротив, известен как писатель своей неприкрытой тенденциозностью. Но и он настаивал на «исторической достоверности» своей трагедии «Поручик Гладков», утверждая, что пьеса не содержит «ничего тенденциозного». Что же касается трагедии «Самоуправцы», то драматург уверял: «Главной задачей своей я имел, взяв в основание страсть человека, выразить вместе и самое время»¹⁴⁶. Автор «Самоуправцев» мог бы повторить вслед за автором «Смерти Иоанна Грозного», что не его вина, если из того, что он написал, явствует, что самоуправство «никуда не годится».

Несомненно, что и сам выбор исторических сюжетов и истолкование их в конечном счете были продиктованы современными общественными потребностями. У подлинных художников-реалистов это не вступало в противоречие с верностью принципу историзма. Так, Островский писал в ответ на критику «Минина»: «Нашим критикам подавай бугтящую земщину; да что же делать, коли негде взять? Теоретикам можно раздувать идейки и врать: у них нет конкретной поверки; а художникам нельзя: перед ними образы». В данном случае для нас не имеет значения, кто именно был прав в оценке роли земщины в событиях начала XVII века — драматург или его критики. Важно, что драматург не считал для себя возможным навязывать истории того, чего, по его убеждению, в ней не было. «Этого ничего не было, и лгать я не согласен»¹⁴⁷ — такова была его принципиальная позиция.

Островский видел значение для современности исторического репертуара не в произвольном истолковании прошлого, а в том, что исторические драмы и хроники «развивают народное самопознание»: «Историк передает, что было: драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события»¹⁴⁸. Этот эффект соучастия основан не просто на силе сценической иллюзии, но на действительных исторических связях, существующих между прошлым и настоящим.

Для драматургов 60-х годов, обращавшихся к исторической тематике, важно не только знакомство с новейшими историческими исследованиями, но также самостоятельное изучение и широкое использование разного рода исторических источников. Это дало основание П. В. Анненкову говорить о том, что историческая драма стала «чем-то вроде новой исторической науки»¹⁴⁹.

Так, Островский, работая над драматической хроникой «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» и «Воеводой», тщательно исследует «Акты археографической экспедиции». Кроме того, создавая «Воеводу», он использовал известное сочинение Г. К. Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича». В черновой рукописи драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» также имеются ссылки на материалы, с которыми знакомился драматург. Помимо «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина тут названы «Собрание государственных грамот и договоров», «Летопись о многих мятежах», «Иное сказание о самозванцах», «Сказание современника» С. И. Кубасова, «Новый летописец».

Писемский сопроводил свою трагедию «Поручик Гладков» более чем пятьюдесятью ссылками на источники, подтверждающими подлинность речей и поступков персонажей. Так, к одному только монологу Волинского в первом акте пьесы имеется пять примечаний, отсылающих читателей к документам, которые были в распоряжении автора. В примечаниях указывались также иконографические материалы, которыми театр мог воспользоваться для

точного воспроизведения офицерских мундиров описываемой поры. Такого рода примечания можно встретить и у других авторов исторических пьес. В комедии Аверкиева «Сидоркино дело» под строкой дано, например, такое примечание: «На голове у Лизы шляпа (описание см. у Забелина, часть II, стр. 593 и след., там же и рисунки). В руках у нее солнышник (зонтик, рисунок там же)».

Особенно дотошным при воссоздании бытового уклада минувших эпох был Чаев, многие пьесы которого можно было бы назвать скорее археологическими, нежели историческими. А. М. Сабитчевский писал по поводу таких пьес в статье «Драма в Европе и у нас»: «Чего только вы тут не найдете: и хороводы, и уличные сцены, и девичьи терема, и боярские думы, и пирушки, и приемы послов; так что, прочитав драму, вы видите, что цель ее заключается вовсе не в том, чтобы тронуть вас изображением каких-нибудь трагических судеб человеческой жизни, а просто познакомить вас с бытом такого-то века». Особенно возмущало критика буквальное воспроизведение в речах действующих лиц языка прошлых веков: «Боже мой, но ведь это не живое поэтическое творчество, а мертвечина, схоластика!»¹⁵⁰

Островский тоже широко использовал язык летописей и документов для речевой характеристики персонажей исторических пьес, но он был далек от рабского следования источнику, хотя нередко инкрустировал речь действующих лиц выражениями, найденными в том или ином историческом свидетельстве. Отметим, что внимание драматурга привлекали прежде всего такие материалы, в которых слышится прямая речь персонажей, будь то воззвание архимандрита Дионисия или брашь нижегородского дьяка Василия Семенова. Драматург творчески преображал речь, зафиксированную в историческом документе, в живой разговорный язык, не злоупотребляя при этом архаизмами. Прав был критик «Отечественных записок», утверждавший по поводу «Минина»: «Достоинство этой драматической хронки составляет — язык... Плавный, мягкий, звучный, не выписанный из летописей, но созданный под их влиянием, и под влиянием нынешнего народного языка, он составляет действительное литературное приобретение»¹⁵¹.

Следует заметить, что Островский вообще критически осмыслял показания исторических источников, не доверялся им слепо, учитывая, что хронографы далеко не всегда объективно излагают действительный ход событий, иногда выдают за правду заведомую ложь. Неспроста он вкладывает в уста лицемера и циничного политика Василия Шуйского слова:

И наша ложь в народе будет правдой,
В хронографы за правду перейдет.

Редкое историческое чутье, умение оценить минувшие события с позиций прогрессивных общественных движений эпохи позволяли Островскому безошибочно отличать ложь от правды.

Творческое отношение к источникам отличало и А. Толстого, хотя ему и не во всем удавалось сохранить гармонию между художественной свободой в обращении с фактами истории и верностью исторической правде. «Укладывается она (то есть историческая правда) в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нее». Правду художественную, «человеческую» драматург ставил выше правды исторической. Он исходил из того, что «полная и голая правда есть предмет науки, а не искусства»¹⁵². Отвечая на упреки в отступлении от фактов, он утверждал, что «эти отступления от истории сделаны мною вследствие убеждения, что никакая историческая драма без них невозможна и что они составляют неотъемлемое право и даже обязанность драматурга, иначе он писал бы не драму, но историю в диалогах». Характерны в этом отношении следующие строки из его письма к М. М. Стасюлевичу: «Погодин прислал мне свою «Драматическую повесть о царе Борисе», где он выставляется невинным в смерти Дмитрия. Это мне не годилось: он *должен* быть виновным»¹⁵³. Драматург отклоняет погодинскую версию невинности Бориса не потому, что она представляется ему недостоверной, а просто уже по одному тому, что эта версия ему «не годилась», ибо по его художественно-философской концепции Борис *должен* быть виновным». Слово «должен» подчеркнуто самим автором письма.

Толстой не колеблясь допускал анахронизмы, если это диктовалось художественной целесообразностью, необходимостью сконцентрировать события во времени. В соответствии с авторской ремаркой, действие трагедии «Смерть Иоанна Грозного» происходит на протяжении 1584 года, года смерти царя Иоанна. Это не помешало драматургу включить в пьесу ряд исторических событий, происшедших на самом деле в более ранние годы, — нашествие крымского хана на Москву (1572), письмо Курбского Грозному (1579), отражение осады Пскова Шуйским (1581), убийство Грозным сына и временное отречение от престола (1582).

Отстаивая право драматурга на художественный вымысел, Толстой вместе с тем признавал, по крайней мере теоретически, что «искусство не должно противоречить правде», подчеркивая тут же, что искусство «не принимает ее в себя всю, как она есть. Оно берет от каждого явления только его типические черты и отбрасывает все несущественное. Этим живопись отличается от фотграфии, поэзия от истории и, в частности, драма от драматической хроники»¹⁵⁴.

Хотя Толстой, как мы видели, не признавал драматическую хронику подлинным искусством, именно драматической хронике суждено было стать в 60-е годы главенствующим жанром исторической драматургии. Тому были свои — достаточно веские — причины. Строгая документальность хроники, опора на добытые наукой исторические факты, точная датировка событий — все это призвано было вернуть исторической драме доверие читателей и

зрителей, утраченное за долгие годы господства в этом жанре разного рода «драматических фантазий», далеких от исторической достоверности. Форма драматической хроники позволяла также рисовать широкие картины быта и нравов изображаемой эпохи в духе новой бытовой реалистической драмы. С другой стороны, жанр хроники, обязывающий неукословно следовать за документом, ограничивал возможности художественной типизации; этим объясняется эволюция жанра, стремление наиболее крупных художников преодолеть так или иначе хроникальность, установить новые соотношения между исторической достоверностью и художественным вымыслом.

Жанровый спектр исторической драматургии 60—70-х годов был весьма пестрым. Авторы называли свои исторические пьесы просто «драмами» и «комедиями», «историческими драмами», «драматическими хрониками», «трагедиями», «историческими представлениями»; встречались также авторские жанровые определения, как «бывальщина» («Слобода Неволья» Аверкиева), «летописное сказание» (его же «Мамаево побоище»), «былина-драма» («Свекровь» Чаева), «предание в лицах» (его же «Свят Фадееч»), «русская народная былина» («Надеши язычества в Новгороде» Яблочкина), «картина русских нравов второй половины XVI столетия» (песценировка «Князя Серебряного»). Уже сама по себе эта пестрота жанровых определений свидетельствовала об отсутствии устоявшейся традиции, о том, что историческая драматургия находилась в состоянии жанровых исканий.

Это относится в полной мере к историческим пьесам Островского, ни одна из которых не повторяла по жанру другую, даже если некоторые из них и обозначались автором одинаково. «Комедиями» драматург назвал такие несхожие по жанру пьесы, как «Воевода» и «Комик XVII столетия». Правда, подзаголовок «Воеводы» — «Сон на Волге» — несколько уточнял жанр пьесы, оттеняя ее поэтический характер, а само заглавие «Комик XVII столетия», относя действие пьесы к XVII столетию, определяло ее не просто как комедию, но как комедию историческую.

Современная критика, не довольствуясь авторским определением жанра «Воеводы» и ощущая новаторский характер этой пьесы, делала попытки более точно сформулировать ее жанровые особенности. Анненков считал «Воеводу» не комедией, а «драматической хроникой, только не историко-политического содержания, а бытового и историко-юридического. Это просто юридическая хроника, в основание которой положены акты археографической комиссии и другие материалы того же рода». «При всем том, — добавляет критик, — настоящее свое значение и всю свою обаятельную силу пьеса г. Островского получает совсем не из этого источника, а из другого, ему чуждого и противоположного, именно из вымысла, который, смеем сказать, сообщает хронике и необходимую правдоподобность»¹⁵⁵. В пьесе Островского не назван город, который был отдан в «кормление» воеводе Шалыгину; не

связывая себя необходимостью точно следовать за документированной историей того или иного воеводства, драматург создавал художественно обобщенную картину социального и бытового уклада русской жизни изображаемой эпохи. В жанровый состав этой социально-бытовой исторической «комедии-хроники» (выражение Анненкова) органически входил сказочно-фантастический элемент, возникающий на фольклорной, народно-поэтической основе.

Некоторое сюжетное сходство «Воеводы» с «Двумужницей» А. А. Шаховского, сохранившейся в репертуаре с 30-х годов, позволяет при сопоставлении этих двух пьес особенно отчетливо заметить, как различия «комедии-хроники» Островского от традиционной романтической мелодрамы Шаховского. Куда больше оснований видеть истоки «Воеводы» не в «Двумужнице», от которой драматург, скорее, отталкивался, а в пушкинской «Русалке»¹⁵⁶.

В известном смысле жанровым принципам «Воеводы» близок «Посадник» А. Толстого. Хотя Толстой и подчеркивал, что в этой «новгородской драме» «Новгород — лишь рамка», он, работая над пьесой, хотел знать «все про Новгород»: «Мне нужно и обычаи, и имена и улиц, и должностей, и пр. и пр.»¹⁵⁷.

Ряд жанровых признаков позволяет отнести к той же группе исторических пьес «Фрота Скабеева» и особенно «Кашмирскую старину» Аверкиева. В этих пьесах также нет ни исторически документированной событийной основы, ни собственно исторических действующих лиц. На первом плане и в комедии о бедном, но удачливом российском дворянине Фроле Скабееве, и в драме о горестной судьбе дочери однодворца Марьицы, полюбившей боярского сына, — быт и нравы определенной эпохи. В «Кашмирской старине», как и в «Воеводе», фольклор выступает как один из основных жанрообразующих элементов. Многие мотивы и образы этой драмы заставляют вспомнить не только об исторических, но и о современных пьесах Островского. Несомненна близость образа Марьицы с образом героини «Грозы», так же как ее подружка Глаша не только по своей сценической функции наперсницы, но и по характеру живо напоминает Варвару. Сцена прощания Марьицы и Василия явно написана под влиянием знаменитой сцены последнего свидания Катерины и Бориса в «Грозе». С другой стороны, драматическая коллизия «Кашмирской старины», основанная на неравенстве социального положения героини и героя, навевает, возможно, конфликтом пьесы Островского «Не в свои сани садись»; во всяком случае, напрашиваются параллели между отцом Марьицы Парфеном и отцом Дуни Максимом Русаковым, между Бородавкиным, безнадежно влюбленным в Марьицу, и Бородкиным, преданно и безответно любящим Дуню Русакову. Вообще на «Кашмирской старине» лежит печать «вторичности», художественной несамостоятельности. При всем том сценичность и удавшийся автору сильный женский характер predeterminedли счастливую театральную судьбу этой пьесы, надолго вошедшей в

репертуар многих крупнейших актрис. Исполнение роли Марьицы Стрепетовой поднимало эту историко-бытовую мелодраму до подлинно трагического звучания.

«Драматическими хрониками» Островский назвал три свои исторические пьесы, охватывающие в совокупности события Смутного времени, — «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Тушино». Однако в жанровом отношении между ними никак нельзя поставить знак равенства.

Н. В. Шелгунов, выступивший с оценкой исторических пьес Островского в 1875 году, пытался объяснить «скромное название, которое драматург дал своим историко-драматическим попыткам», тем, что «нельзя же назвать драмой то, что вовсе не драма». Признавая, что «в хрониках г. Островского есть неоспоримо талантливые места, и их немало», что драматург положил на изучение материалов «громадный труд», что в этих хрониках достигнуто «верное сохранение тона и цвета времени, даже его духа», критик отказывается считать драматические хроники Островского драмами¹⁵⁸. Своеобразием драматизма этих пьес он объявляет отсутствие драматизма.

Драматические хроники Островского многое объединяет в жанровом отношении — открытая композиция, обилие эпизодических лиц, частая смена места действия, стремление по возможности точно датировать чуть ли не каждую сцену (в «Дмитрии Самозванце», например, из тринадцати сцен датированы одиннадцать; вспомним для сравнения, что в пушкинском «Борисе Годунове» из двадцати сцен датированы только четыре). Но нельзя не заметить и существенные различия в жанровом решении этих трех драматических хроник. «Минин» близок к эпической драме былинного склада. «Дмитрий Самозванец» тяготеет к жанру исторической трагедии — недаром эта пьеса первоначально задумывалась как трагедия в пяти актах и лишь в процессе работы превратилась в «драматическую хронику в двух частях». У Анненкова были все основания утверждать, что «вся хроника, от первой до последней сцены, проникнута одним лучом поэзии, спланивающим все ее части поистине в замечательное целое»¹⁵⁹. В «Тушине», в отличие от первых двух хроник, в центре сюжета оказывается личная судьба частных лиц, втянутых в исторический водоворот; драматизм здесь нередко граничит с элементами мелодраматизма (мотив смертельной вражды двух братьев, многочисленные убийства на сцене, гибель всех главных героев в огне пожара в финале пьесы и т. п.).

Отдав в «Тушине» известную дань мелодраматизму, Островский в «Василисе Мелентьевой», которая названа «драмой», стремится преодолеть мелодраматичность, заложенную в самом историческом предании о шестой жене Ивана Грозного и в первоначальной обработке этого сюжета Гедеоновым. Драматург усложнил психологические характеристики, усилил реалистическую

мотивировку поступков, приближая мелодраму к жанру историко-психологической драмы, тяготеющей к трагедии.

Трагедиями назвал Толстой все три части своей трилогии, хотя некоторые из современных ему критиков не соглашались признать эти пьесы не только трагедиями, но даже драмами. «Довольно замечательный психологический этюд — но где же драма?»¹⁶⁰ — отозвался о «Царе Федоре Иоанновиче» такой тонкий ценитель, как Тургенев. Автора упрекали — и не без некоторых оснований — в злоупотреблении мелодраматическими эффектами, указывая, в частности, на предсказание волхвами дня смерти Иоанна; отмечалось и пристрастие драматурга к хитросплетениям драматической интриги. К сожалению, зрители не могли оценить всю трилогию как единое целое, объединенное общностью историко-философского замысла и единством архитектоники. Сам автор писал, завершив трилогию, что у него вышло «бессознательное применение древнего архитектурного правила для трехэтажных зданий: внизу дорический ордер, потом ионический, и наконец коринфский»¹⁶¹. Но и каждая из трех пьес в отдельности неоспоримо может быть названа трагедией, — исторической по материалу, философской по своей проблематике.

Историческая драма изучаемого периода утвердилась как драма стихотворная по преимуществу. Все исторические пьесы Островского, так же как и трилогия Толстого, написаны белым стихом. Лишь некоторые народные сцены написаны прозой — в пушкинской традиции, восходящей к традиции шекспировского театра. «Фрол Скабеев» и «Каширская старина» Аверкиева написаны в основном прозой, только в отдельных сценах, отличающихся особым лиризмом или же накалом драматических страстей, герои переходят на стихотворную речь. Если в исторических пьесах Толстого мы встречаем островки прозы среди моря стихов, то у Аверкиева, напротив, островками выделяются стихи. Исторические пьесы Мейя написаны стихами, Писемского — прозой.

Стихотворный строй самых значительных исторических пьес эпохи способствовал силе поэтического обобщения, уберегая авторов от соблазна прозаизации исторического быта. Это во многом определило стилистическое своеобразие исторической струи в общем репертуарном потоке, открывая перед театром новые творческие возможности.

Исторический репертуар 60-х годов выдвинул перед русской сценой новые задачи, к решению которых она была не вполне готова. Шаблоны сценического воплощения романтической мелодрамы и квази-исторической драматургии предшествующих десятилетий не столько помогали, сколько мешали театру. С другой стороны, господствующий бытовой репертуар, формировавший актерское искусство, вступал в известное противоречие с поэтикой исторической драмы, требовавшей более ярких красок, более открытого темперамента, иных принципов типизации. Трагиков такого масштаба, как Мочалов или Каратыгин, на русской сцене

уже не было, трагедийные роли переходят к характерным актерам, резонерам и комикам. На петербургской сцене, например, в роли Иоанна Грозного в трагедии Толстого выступают П. В. Васильев и В. В. Самойлов, которых зрители привыкли видеть в ролях совсем другого амплуа. «Кто-то сказал,— пронизывает по этому поводу Бурдин,— что видели Павла Васильева и Василья Васильевича, а Ивана Васильевича не видали»¹⁶². В Малом театре, по словам Островского, «роль Минина в пьесе того же имени играл комик Садовский; роль Грозного в «Василисе Мелентьевой» — Самарин, игравший прежде любовников, а теперь поступивший на роли благородных отцов и добродушных стариков. В «Самозванце» роль Дмитрия Самозванца должен был играть Вильде, принятый на роли любовников, но в сущности, по характеру таланта,— резонер»¹⁶³.

Такое смещение амплуа имело, однако, и положительные стороны, способствуя преодолению романтических и классицистских штампов и придавая исполнению бытовую характерность и психологическую достоверность. К актерским удачам можно отнести исполнение Шумским ролей Василия Шуйского и Фрола Скабеева, Садовским роли воеводы Шалыгина, Федотовой ролей Василисы («Василиса Мелентьева»), Любаши («Царская невеста»), Марьины («Каширская старина»). Позднее эти федотовские роли переходят к Ермоловой, в известном смысле подготавливая молодую актрису к таким ее шедеврам, как Лауренсия в «Овечьем источнике» и Жанна д'Арк в «Орлеанской девице».

Обращение театра к исторической проблематике стимулировало формирование режиссуры, не поднимавшейся, правда, до целостного решения спектакля, но в ряде случаев добивавшейся живости и достоверности в постановке так называемых народных сцен; повысилась в целом культура художественного оформления исторической пьесы, театры стремятся к исторической точности в декорациях, костюмах, бутафории, аксессуарах.

Успеху спектакля зачастую способствовало непосредственное участие в постановке самих авторов. Так, Толстой написал специальный «Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного», представлявший собой, по существу, подробнейшую режиссерскую экспозицию будущего спектакля. («Проект» вышел в свет отдельной брошюрой в ноябре 1866 года, премьеры пьесы состоялась в Петербурге 12 января 1867 года.) Автор предложил распределение ролей и лично занимался с некоторыми из актеров.

Островский читает «Воеводу» артистам Александринского театра, затем присутствует на первой репетиции и продолжает принимать деятельное участие в постановке, осуществляемой режиссером Е. И. Вороновым. Драматург участвует в постановках «Василисы Мелентьевой» и на петербургской и на московской сценах. «Я занят весь день,— сообщает он в письме из Петербурга,— то на репетиции, то читаю с артистами... От Владимировой я добился настоящего тона, и она будет хороша и величественна

своей красотой и движениями»¹⁶⁴. В Москве он «проходил» роль Василисы с Федотовой, которая, по ее словам, «выполнила все его требования»¹⁶⁵.

Помогал советами при постановке своих пьес и Чаев, археолог по образованию.

При постановке исторических пьес театры вообще часто обращались за консультациями к специалистам. По свидетельству В. В. Стасова, в 60-х годах театры перестали «уповать только на своих казенных заправил, которым полагается все знать, все уметь, потому только, что они в штате и на службе. Стали обращаться за советом и указанием к профессорам, специалистам, историкам, археологам, живописцам, архитекторам»¹⁶⁶.

С особой тщательностью готовился спектакль «Смерть Иоанна Грозного» в Петербурге. На декорации и костюмы было ассигновано более тридцати тысяч рублей, сумма по тем временам певданная для русских драматических театров. Эскизы костюмов были заказаны академику живописи В. Г. Шварцу, декорации писались М. А. Шишковым и М. И. Бочаровым при участии вице-президента Академии художеств Г. Г. Гагарина. По словам Бурдина, «первый раз русская сцена явилась перед публикой в умытом виде и опрятном платье»¹⁶⁷.

В более трудном положении оказывался Малый театр, которому петербургская дирекция постоянно отказывала в ассигнованиях, необходимых для успешной постановки исторических пьес. «Московское театральное начальство, — пишет Островский в конце 1866 года, — или не умеет, или не смеет объяснить директору, что если не дадут постановки для «Самозванца», то невозможно будет дать ни одной русской пьесы: мы перерыли весь гардероб; кроме лохмотьев «Русской свадьбы», ничего нет, да и те уж решились выбросить»¹⁶⁸. Правда, на постановку «Василисы Мелентьевой» дирекция не поскупилась, так как соавтором Островского в этом случае был сам директор императорских театров С. А. Гедонов. С похвалой отзывалась критика и о декорациях кремлевских палат в драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», созданных художником П. А. Исаковым: «Давно не видели ничего подобного»¹⁶⁹.

Постепенно и в Москве и в Петербурге накапливались запасы декораций и костюмов, которые можно было использовать при постановке новых пьес из русской истории.

Как уже упоминалось, в ряде исторических спектаклей удачно были поставлены народные сцены, что было важно не только для художественного, но и для идейного решения пьесы, помогая полнее выявить роль народных масс в историческом процессе.

Режиссер Александринского театра Воронов, по воспоминаниям Нильского, «мастерски эффектно и великолепно ставил народные сцены. Под его управлением толпа жила, это были живые лица, принимавшие близкое участие в ходе событий»¹⁷⁰. В поставленной им драматической хронике Островского «Козьма Захарыч

Минин, Сухорук» сцены с участием народа «исполнялись дружно, как говорится, без сучка и задоринки»¹⁷¹. «Несмотря на очень малое время для постановки, всего семь репетиций, — сообщает Бурдин Островскому, — народные сцены вышли очень гладки, живы и одушевленны»¹⁷². После смерти Воронова главным режиссером петербургской труппы становится Яблочкин, прославившийся искусной постановкой массовых сцен. Суворин оставил подробное описание сцены схватки народной толпы с бесчинствующими захватчиками в драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»: «Толпа в ярости, с дрекольями, топорами, скамейками бросается на поляков; они стреляют, но толпа напирает на них, и они запираются в доме; тогда в сильной степени возбужденный народ начинает осаду ворот при помощи огромного бревна, которое раскачивают при звуках известной песни: «Ах, ты, дубинушка, ухнем!» Ворота падают при радостных, диких завываниях народа; является немецкая стража и схватывается с народом; толпа упорствует и волнуется на сцене, но наконец уступает. Все это проделывается с необыкновенным увлечением, живостью, страстью; на сцене поднимается пыль и несется в партер; крики и ярость так ужасны, что все готовы подумать, что сцена эта происходит в действительности»¹⁷³.

В Малом театре режиссеру Черневскому народные сцены удавались далеко не во всех спектаклях. В «Минине», например, по свидетельству критика, «народу поставлено на сцену очень мало... Как в продолжение первых актов зрителю не верилось, чтобы такая горсть очень равнодушных и спокойных людей могла и подумать идти на освобождение Москвы, так еще более в последнем акте представлялось решительно неправдоподобным, чтобы ничтожная рать в изорванных кольчугах и в сафьяновых сапожках могла освободить святую Русь»¹⁷⁴. Но уже в спектакле «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» критика отмечает умение режиссера воспроизвести характер русской жизни. С одобрением отзывается рецензент и о сцене народного волнения в «Смерти Иоанна Грозного»: «Бойкий язык, движение, переход черни от озлобления к восторгу, спор клеветов Шуйского и Годунова, — все в этой сцене очерчено так твердо, так живо, что народ был вызван публикой»¹⁷⁵.

Русская историческая драматургия, как мы видели, поставила перед сценой новые задачи, решение которых способствовало повышению общего уровня театральной культуры.

Место, которое занимает переводной репертуар на афише театра, как всегда, многое говорит о его состоянии, о его публике, о культурных запросах и настроениях общества. Для театра вообще характерны своеобразные приливы и отливы интереса к старине и к злобе дня, к экзотике невиданной, непохожей на русскую

жизнь, или желание найти повсюду нечто свое, знакомое, идти от себя.

Русский театр этих лет при всей своей оперативности все же запаздывает в освоении западной драмы в новейших и лучших ее образцах. В репертуар императорских театров не входят пьесы Г. Ибсена, уже завершившего к этому времени свой романтический период и написавшего большую часть социально-психологических пьес, включая и «Кукольный дом». Национально-патриотические пьесы Ибсена как будто соответствуют историческому направлению русской культуры 60-х годов, но театр пока более заинтересован фактами русской истории, да и далек к тому же от монументального стиля этих ибсеновских пьес. Последнее отчасти может объяснить и равнодушие русской сцены к философско-символическим драмам Ибсена «Бранд» и «Пер Гюнт», но лишь отчасти. Такое, как у Ибсена, решение проблемы личности возможно в буржуазном мире, пережившем свой расцвет и вступающем в пору кризиса. Для России все это впереди. Сейчас русский театр мог бы, вероятно, поставить «Бранда» или «Пер Гюнта», но не полностью, сделав извлечения отдельных линий, типа «Бранд и Агнес», «Пер Гюнт и Сольвейг», как это произошло, к примеру, с «Фаустом».

Интерес к скандинавской культуре в России еще не созрел. Быть может, поэтому «Кукольный дом», созвучный идеям женской эмансипации, стилистически из всех пьес Ибсена наиболее близкий русской сцене, все-таки еще не идет.

В России 70-х годов популярен другой основатель европейской новой драмы — Э. Золя. В «Вестнике Европы» печатаются его «Парижские письма» с обзором и анализом культурной жизни Парижа, с очерками об актерах и драматургах. В русской критике анализируется эстетика натурализма; разбираются «осветительские пьесы» Золя, где видится крепость мольтеровских традиций, противостоящих «теперешней рутине». Золя — критик, думающий лишь о правде, — противопоставляется защитнику буржуазной драмы Сарсе¹⁷⁶.

Но русской сцене в эти годы доступен далеко не весь Золя. Выбрав из его драматургии написанную в мольтеровской традиции комедию «Наследники Рабурдэна», театр пропускает ставшую первой ласточкой натурализма на театре «Терезу Ракеп». Эта новая «драма рока», каким становятся для героев Золя их собственная природа и среда, вряд ли была возможна сейчас на русской сцене — подобный комплекс идей ей еще неизвестен.

Период, полный такой разительной и повсеместной жизненной повизны, казалось бы, не должен вызывать в театре повторения пройденного, возврата к тем сценическим жанрам, которые по видимости изжили себя. Однако театр нелегко расстается со старым. И в 60-е и в начале 80-х годов на императорских сценах снова и снова будут вспоминать об игранных прежде пьесах и жанрах, которые обнаруживают удивительную жизнеспособность, — в том

числе и о мелодраме. Тому есть свои веские причины, и первая из них — новый зритель, не искушенный в искусстве, но ждущий от него чего-то яркого, внебудничного, возбуждающего.

В начале 60-х годов продолжают идти, возобновляются, ставятся в новых переводах мелодрамы типа «Серафимы Лафайль», «Материнского благословения», «Тридцати лет, или Жизнь игрока». Ставятся и новые для русской сцены пьесы — так, в 1862 году и в Малом и в Александринском театрах идет «Парижский ветошник» Ф. Пиа, идет, впрочем, недолго и исчезает после двух-трех представлений. Недолговечны в Малом театре и возобновленные мелодрамы, на петербургской сцене они держатся несколько дольше, и к ним будут чаще возвращаться в 70-е годы и в начале 80-х годов.

В середине 60-х годов Баженов, до того времени неутомимо преследовавший «неудобоваримую стряпню французской кухни», отмечает равнодушие зрителей на представлениях мелодрам. Ведь еще недавно «публика рвалась в театр, в зале негде было яблоку упасть... Зала Малого театра превращалась в большую детскую, в которой во всеулышание рассказывалась пустейшая, битком набитая невозможностями сказка»¹⁷⁷. Радость критика была преждевременной: мелодрама долго еще не исчезнет с афиш; театр будет по-прежнему рассказывать подобные «сказки» со всеми их «невозможностями», а зритель не всегда останется к ним равнодушным.

Новая волна популярности мелодрамы приходит в 70-е годы. В течение этого десятилетия и в начале следующего на каждой из императорских сцен ставится около тридцати новых пьес и вспоминаются (по большей части в Петербурге) уже шедшие. При этом мелодрамы, в 60-е годы только мелькнувшие на Александринской сцене, в дальнейшем укрепляются в репертуаре, идут все чаще. Так, «Парижские нищие», поставленные в 1862 году, а затем в 1874—1875 годах в общей сложности пять раз, в одном лишь 1881 году выдерживают шестнадцать представлений; «Тридцать лет, или Жизнь игрока», пройдя в 1862—1863 годах шесть раз, в 1878—1881 ставится двадцать восемь раз и т. д.

Если говорить о содержании мелодрам, то в театре по-прежнему жива какая-то неиссякающая тенденция к постановке пьес с роковыми страстями, сентиментальных и авантюрных. Афиши пестрят названиями вроде «Воровка детей», «Жена убийцы», «Жизнь после смерти», «Убийство в улице Мира» и другими подобными им.

Но мелодрама, уже не раз подтверждавшая свою способность к мимикрии, и сейчас старается приспособиться ко времени. Во всяком случае, театр выбирает наряду с пьесами традиционного типа и то, что так или иначе соотносится с современной исторической или социальной драматургией.

В середине 60-х годов в параллель с отечественными идут и переводные исторические драмы: «Ришелье» Э.-Дж. Бульвер-Лит-

тона (Петербург и Москва; 1866); «Суд над Галилеем» А. Миллера и «Иоанна Грей» Э. Нью и А. Брота (обе — в Москве, 1866); в Петербурге ставится пьеса Ф. Гальма «Мария, королева Кастилии» (1865) и в новом переводе «Смерть Кромвеля» Э. Раупаха (1866; в предыдущем периоде шла под названием «Кромвель») и т. д.

Большинство этих пьес были произвольными вариациями на исторические темы — и скучный, статичный «Суд над Галилеем» с его «шестичастным словоговорением», и «географическое лото» «Иоанны Грей», где «не щадят в зрителях ничего: ни их исторических сведений, ни их чувства, ни даже их здравого смысла»¹⁷⁸. Несколько более содержательная драма Бульвер-Литтона «Ришелье» тоже не была принята ни критикой, ни зрителями. Сложная дворцовая интрига с двумя линиями — линией заговора против Ришелье и линией короля, увлеченного воспитанницей Ришелье и строящего козни; идеализированный образ кардинала — у Бульвер-Литтона бескорыстного патриота, опоры Франции, политик, поэт, покровителя влюбленных, — все это не соответствовало принципам русской исторической драмы 60-х годов.

Большой успех имели те пьесы, где не было претензий на историческую точность и сама история выступала фоном для интриги, а не предметом драматургического исследования. «Когда-то было в старину» — это изобретенное название для «Марии Тюдор» Гюго своей условностью и отвлеченностью, своим намеком (не более) на исторически отдаленную ситуацию могло бы стать девизом всего цикла исторических переводных драм, вернее, того, что интересовало в них театры и публику.

Тип социальной мелодрамы вслед за «Парижским ветошником» Ппа представлен пьесой Деннери и Кормона «Две сиротки» (Петербург, 1875), но уже с гораздо меньшей дозой социальной остроты и злободневности.

Авторы вводят в пьесу пеструю массу действующих лиц: дворян, полицейских, «людей всякого звания» — «буржуа, торгашей, господ, нищих». В колоритно, но наивно (в сравнении с современной русской драмой) выписанный быт парижской улицы врезается романтическая история двух названных сестер, Генриетты и Луизы. Первую похищает развратный и наглый дворянин, от которого ее спасает другой дворянин, уже благородный, впоследствии женившийся на ней; вторая во время злключения своей сестры попадает на парижское дно. Есть в пьесе и типичное для мелодрамы открытие высокого происхождения героев: тетка благородного дворянина оказывается родной матерью Луизы.

Эта авантюрная линия с похищениями, опасностями, неожиданными узнаваниями и внезапной развязкой доминирует в пьесе, соединяясь с сентиментально-дидактической ее тональностью. О стиле может дать представление хотя бы одна ремарка: героиня «в рубашке идет шатаясь и поет разбитым голосом, без аккомпанемента».

Кажется парадоксом, что в пору зрелости русского театра такая пьеса идет с нарастающим успехом: в 1875—1876 годах она выдерживает шестнадцать представлений, в 1880—1881 — вдвое больше. Но это кажущийся парадокс: русскому театру уже не нужна была мелодрама как средство социально-правственного просвещения или как начальная ступень сценического реализма, и она все более становится средством развлечения, «поставщиком страстей». Вместе с тем вспышки новой популярности старого жанра вызваны не только зрительским спросом, но и некоторыми другими, также объективными факторами. Среди них — и свойство мелодрамы быть спутником высокой романтической и героико-трагедийной драматургии (главным образом в Малом театре), и потребность русских актеров в больших страстях, и, наконец, то, что существовали все же интересные, не стандартные пьесы и в этом жанре.

В 70-е годы Малый театр открывает для себя драматургию П. Джакометти и ставит подряд три его пьесы: «Семья преступника» (1871), «Тайна матери» (1873), «Что посеешь, то и пожнешь» (1875). Из них наибольший интерес представляла переведенная Островским «Семья преступника» — драма со сложной психологической интригой, с крупными характерами. Герой ее, некогда убив брата жены, мешавшего его семейному счастью, попал на долгие годы в тюрьму, затем бежал и, найдя свою семью — жену и дочь, — понял, что за эти годы их чувства завоевал другой человек. Не желая мешать счастью близких, герой кончает самоубийством.

Напор и динамику сильных страстей мог оправдать только актер с могучим темпераментом; в Малом театре не нашлось подобного исполнителя, и пьеса Джакометти получилась на сцене обычной мелодрамой, прозвучала во многом ходульно, фальшиво.

Успех мелодрамы мог решаться и ее внезапным созвучием злобе дня. В 1881 году в Малом театре была поставлена драма Л. Гуальтьери «Корсиканка», с довольно банальной любовной интригой: героиня пьесы разрывается между любовью к родине и тирану-герцогу; в результате внутренней борьбы победу одерживает любовь к родине, и она убивает герцога, после чего вспыхивает народное восстание. Будь эта мелодрама поставлена в другое время, вряд ли она имела бы тот зрительский успех, который выпал на ее долю. Но сыгранная с участием Ермоловой в ноябре 1881 года, после царевбийства, пьеса перекликнулась с русскими событиями слишком недвусмысленно — недаром после премьеры спектакль сразу сняли и запретили.

Так продолжает жить в театре мелодрама, иногда аккомпанируя времени, иногда позволяя обнаружиться трагедийному темпераменту крупных актеров. Сложные отношения связывают ее с более современной по сути и художественно более зрелой драматургией. Поднимаясь по ступеням современного западного репертуара от старого к новому, от второсортного и наивного к серьез-

ному и зрелому, можно видеть, как постепенно и трудно изживается мелодраматизм. За традиционной, жанрово чистой мелодрамой следуют пьесы, еще полные наивности, экзотики, саптитиментов и утопизма. И даже в спорящей с романтизмом «школе здравого смысла» или в буржуазной развлекательной драме останутся неистребимые следы этого «вечного» жанра. Ирония судьбы в том, что из всех пьес Дюма-сына наибольший успех выпадет именно на долю его мелодрамы «Дама с камелиями», которая шла в России на рубеже 70—80-х годов под характерным для русской сцены названием «Как поживешь, так и прослывешь».

Театр этих лет с его любопытством к новому не может обойтись без актуальных тем, хотя зачастую ищет отзвуки их в драматургии привычного для себя склада. Так на сцене появляется множество пьес, где даны острые проблемы времени (нередко в мелодраматизированном или почти водевильном плане): индивидуализм и феминизм, власть денег и расчета, «больные» вопросы незаконных детей, гражданских браков, разводов, нравы «полусвета» и пр.

Своеобразные современные типы есть в пьесах «Загадочная женщина» О. Фейе (Москва, 1874) и «Ветерок» («Фру-Фру») А. Мельяка и Л. Галеви (Москва, 1870).

В «Загадочной женщине» мы встречаемся с предшественницей ибсеновских и стриндберговских сильных, жестоких женщин (речь идет, разумеется, о мотивах, потому что художественное их выполнение несопоставимо — пьеса Фейе похожа на пьесы Ибсена или Стриндберга, как пародия на оригинал). «Загадочная» Зинаида умна, талантлива — написала книгу о путешествии в Индию; смела — любит возиться с пистолетами, как впоследствии Гедда Габлер. Пьеса заканчивается выстрелом Зинаиды в ее бывшего возлюбленного — вымогателя, шантажирующего ее воспоминаниями о прошлом и старыми письмами.

Героиня «Ветерка» Женни — совсем иного, противоположного склада, временами отдаленно напоминающая как-то черточки ибсеновской Норы. Ни мать, ни жена из нее не получаются, это женщина-ребенок, легкомысленная и увлекающаяся. Ее короткий роман обрывается дуэлью мужа с любовником — любовник гибнет, Женни умирает от душевного потрясения. В отличие от жгучих, «экзотических» страстей пьесы Фейе, «Ветерок» — драма сентиментальная и в то же время шриная, написанная легким пером. Если история роковой Зинаиды должна была оборваться трагически, то в «Ветерке» ничего не обещает печальной развязки — пьеса с таким же успехом могла быть и комедией.

Проблематика этих пьес сближает их и со «школой здравого смысла», в целом гораздо более программной, аналитичной, рациональной. Из представителей «школы» в данный период наиболее популярен Дюма-сын. Социальные пьесы Понсара — драма «Бельэтаж и подвал» (Москва, 1871; Петербург, 1872) и комедия «Герои биржи» (Москва, 1876) — с их наивным морализированием

и противопоставленном честной бедности темному богатству раздражали актеров и зрителей своей прямолинейностью. Наивность мелодрамы искупалась ее занимательностью, но и этого не было у Понсара; кроме того, театр и публика 60—70-х годов привыкли к более серьезным и сложным образцам социальной драмы.

Резко снижается интерес и к драматургии Ожье; его социальные зарисовки, более зрелые и острые, чем у Понсара, все же тускнели на фоне отечественной драмы. В 60—70-е годы в русском театре идут три комедии Ожье (вдвое меньше, чем прежде), и то лишь на Александринской сцене. Из них нова для театра одна пьеса — «Старший брат» (1878); две другие, данные в переделках («Дока на доку нашел» и «Минутное заблуждение»), переходят из предыдущего периода и держатся на сцене только в начале 60-х годов.

В русской критике отношение к Ожье в этот период колеблется от скептического, хотя и объективного, до резко отрицательного. Сторонник первого доказывает, что Ожье — «самый полный представитель реализма современной драматургии во Франции»: у него больше, чем у других авторов, «искренности, иронии, отвращения к сделкам», и сила его — не в психологизме, а в «сатире современного общества». Но на фоне русского драматургического опыта критик видит схематичность пьес Ожье, из которых в памяти «остается одно — это основное положение пьесы», а характеры не обладают должной типичностью¹⁷⁹.

Резким контрастом этому звучит статья Салтыкова-Щедрина «Драматурги-паразиты во Франции» — о двух пьесах: «Сыне Жибуаиё» Ожье и «Глупцах» В. Сарду. Сатирик пишет о «нравственном и умственном каплуновстве» во Франции, о драме, существующей «не в виде сатиры, бичующей общественные или людские пороки, не в виде плача над гибнущим обществом, не в виде крика в пользу угнетенного и забытого добра, но в виде безусловного дифирамба грубой силе, в виде оскорбления, брошенного не могущим защищаться побежденным»¹⁸⁰.

Обвинение слишком жестокое; но с позиций Щедрина сатира Ожье не могла не казаться безобидной, общественные идеалы — незначительными, а присущая «школе» буржуазность предопределяла гневное отрицание ее идеологии. Тот уровень социальной критики, на котором стоял Щедрин, был исторически намного новее и прогрессивнее уроков «школы».

На первый план в «школе» выходит Дюма, более других представителей «школы» психолог-аналитик, ставший для русского театра, как и у себя на родине, поставщиком пьес с злободневными «большими» вопросами. В 70-х годах на императорских сценах шли четыре его пьесы — три комедии и одна драма. Первая из них, «Сын швеи» (Москва, 1872), трактует излюбленный драматургом вопрос о незаконнорожденных детях. Вторая, «Красавец» («Господин Альфонс»; Москва, 1874), вводит в обиход специальный «термин» для обозначения особого типа эпохи — продажного

мужчины, «альфонса». В «Американке» (Петербург, 1879) снова встречается роковая и загадочная женщина — «удивительная дева зла» (выражение Золя), мстящая всем мужчинам, которые попадают на ее пути. «Дама с камелиями» на русской сцене вместе с названием несколько меняет и смысл. В пословице «Как поживешь, так и прослывешь» есть оттенок возмездия; акцент смещается на вину, а не на несчастье героини.

Пьесы Дюма-сына обладали несомненной национальной специфичностью; герои их гораздо органичнее выглядели в своей исконной французской среде. Вероятно, поэтому эти пьесы и шли обычно в «натуральном виде», не подвергаясь переделкам, хотя нередко при их воплощении на русской сцене ощущался недостаток «европеизма» у исполнителей. «Изображение светского парижского салона, с графинями, маркизами, герцогами, не по силам нашей труппе...»¹⁸¹ — писал рецензент спектакля «Американка» в Александринском театре. Дюма сумел ввести во французскую драму новые социальные слои — главным образом «полусвет», затронуть темы прозаические и неприятные. Но Золя верно отметил: «...у него буржуазный талант, и... его мнимая смелость простирается ровно настолько, чтобы сбирать толпу, не вызывая вмешательства полицейских»¹⁸².

Критикуя разного рода нравственные предрассудки, Дюма борется за одно: за крепость буржуазной семьи, за святость буржуазного очага. Это для него высшая ценность в мире, и он защищает право на эту ценность и для женщин с «прошлым», и для незаконнорожденных детей, и для других, относительно «отверженных» в обществе. Ни о каком классовом антагонизме в пьесах Дюма речи нет: есть люди плохие и хорошие, благополучные и неудачники. Наряду с «альфонсом» или развращенным аристократом всегда найдется хороший человек и добрый семьянин. Иногда буржуа настолько добр, что может усыновить чужого внебрачного ребенка, дабы тот не достался своему настоящему, но недостойному отцу («Красавец»). Буржуа, вначале жестокий и причиняющий страдания, может раскаяться, переродиться и даже стать симпатичным — как отец героя в «Даме с камелиями». Такой характер критики и идеалов оказывается удобен для буржуазного зрителя, что было разгадано Золя: «Вот где секрет успеха Дюма: он по плечу публике»¹⁸³.

В «школе» Дюма — более всех рационалист, более всех идет от «здорового смысла». Пьесы его — настоящие силлогизмы; они и получили в свое время соответствующий термин — «пьесы в тезисах». По ясной схеме составлены персонажи, четко формулирующие мысли — свои и автора; даже десятилетняя девочка в «Красавце» говорит тезисами и афоризмами.

При всем том метод Дюма не прост. В нем соединилось многое: в его резонерстве проглядывают классицистские истоки «школы» и буржуазное стремление к порядку; в его аналитичности чувствуется несомненный талант наблюдателя; в сентиментально-

сти — непреодоленная власть мелодрамы, а в ловкой и крепкой интриге — столь же неистребимый «скрибизм». «Философ убил наблюдателя... а человек подмостков прикончил философа»¹⁸⁴, — заключает Золя. Благодаря этой эклектичности (свойственной «школе» в целом), русский театр получал, однако, возможность подойти к «пьесам в тезисах» с разных сторон, в том числе со стороны привычных уже мелодрамы и развлекательной комедии.

Последнее особенно важно. Современные комедии — самый обширный раздел нового переводного репертуара. Общее число названий, превосходя прошлый период, приближается к тремстам; на каждой из императорских сцен ставится примерно по сто пятьдесят комедийных спектаклей. Среди авторов и старые знакомые русской сцены — Скриб, Лабиш, Дюма-отец, и новые для нее А. Мельяк, Л. Галеви, и лидер современного зарубежного репертуара — В. Сарду, работающий вне школ и направлений, вне какой-либо принципиальной программы, свободно осваивающий разные жанры и модные темы дня, но предпочитающий легкую комедию нравов.

В эти годы по своей популярности Сарду не имел себе в театре равных: в Париже были целые «сезоны Сарду»; в Москве и Петербурге шли в общей сложности десять его пьес; критика не уставала разгадывать секреты его популярности. Одним из секретов было то, что пьесы Сарду с их достаточно распространенными или отвлеченными ситуациями легко поддавались перелицовке на русский лад. Другой, еще более весомой причиной успеха Сарду стало то, что он в совершенстве освоил технологию «хорошо сшитых пьес», основанных на житейском анекдоте, любовной или семейной путанице, но приправленных модными мотивами и легким морализированием. Золя справедливо видел в Сарду очередное воплощение Скриба. «Наследник Скриба», «тот же Скриб» с новыми темами, Сарду «возобновил старые пружины и довел сценическое искусство до престижизитаторства»; «его главное качество, это — движение; у него не жизнь, а движение, — движение очерта голову...», в мире «картонном, населенном марионетками»¹⁸⁵.

Русские критики, отмечая как главный порок отсутствие у Сарду «сильной руководящей идеи», отдавали дань (скорее, дань удивления) умению Сарду «делать пьесы». Умение это проявлялось в удачных «эскизах своего зараженного времени», в наблюдательности, бойкости диалога, разработке интриги. Одни поражались «изумительно-неестественной фэбуле»¹⁸⁶, других раздражали его герои — «деревянные чучелки»¹⁸⁷, третьи отмечали «условную интригу, аранжировку сцен, особенный разговорный тон, подлаживание под сентиментальность и формальную порядочность публики»¹⁸⁸.

«Эскизы» Сарду бывали довольно метки. В «Практичном людe» (Москва, 1876) дается несколько ироничный семейный портрет разбогатевших глупых и клещивых лавочников, в «Ханже» (Мо-

сква, 1870) столь же иронично показано лицемерие французского буржуа. В пьесах с самыми банальными любовными сюжетами мелькают забавные типы, привлекавшие и русских актеров.

Но в комедиях Сарду требуется легкая, отточенная игра, то «движение», о котором писал Золя. Если артисты усложняли свои задачи, превращали комедийный штрих в фарс, а мимолетное чувство — в драму, спектакли становились тяжеловесны или ходульны. Характерна в этом плане судьба комедии «Вокруг огня не летай», переделанной В. Крыловым (Петербург, 1877; Москва, 1876). Это комедия с привычной путаницей, переодеванием, неожиданными поворотами образов (князь-соблазнитель, на поверку оказавшийся беглым ссыльным мещанином, галантный полицмейстер, поверенный дамских сердечных дел, — коллизия, в России трудно представляемая), водевильной фабулой (обманутая жена, переодевшись горничной, проникает в уборную актрисы-соблазнительницы и берет уроки у «предмета» своего мужа), с легкой, ненавязчивой моралью. Сарду дает урок мужьям — ценить очаг и урок женщинам — как вести себя с мужьями, чтобы удерживать их у этого очага; уроки шуточные, далекие от всякого дидактизма, с весьма вольным и игривым решением вопроса. Оказывается, что «маленькие увлечения» мужьям не очень вредны — после них очаг особенно ценится; а женщинам рекомендуется избегать пресной добродетели и скучного обожания своих мужей. Только и всего; мораль нехитрая и вполне водевильная. При этом назначение на главные роли Ермоловой и Федотовой, игравших всерьез, искавших правду характеров, чувств и ситуаций, было неуместным. Актрисы вступали в противоречие и с самой пьесой и с игрой второстепенных исполнителей, непритязательной живости которых спектакль и был обязан своей популярностью.

Судьба комедий на сцене во многом зависела от удачного распределения ролей. Переводчики зарубежных пьес и авторы переделок часто ориентировались на конкретных актеров; точность попадания и обеспечивала успех. Освоив форму, ритмы, стиль легкой комедии, актеры (особенно в Александринском театре) охотно и виртуозно играли в них; сборы были полные, и спектакли по долгу держались на сцене — не редкость двадцать, тридцать, сорок и более раз.

Но даже и в этой сфере современных комедий все было в театре не просто; на одной и той же сцене встречались пьесы Сарду и несовместимого, казалось бы, с ним Золя. Малый театр в 1875 году поставил переделку комедии Золя «Наследники Рабурдена» под названием «Щука и востра, а не съест ерша с хвоста». Спектакль в целом был разностилен; едкая сатира Золя и сочность его жанровых зарисовок исчезли. Во многом повинен самый факт переделки, дезориентировавший актеров: «Актеры колебались между игрой, близкой к традиции исполнения мольеровских фарсов, и бытовой естественностью, вытекавшей из необходимости изображать жителей современной Костромы»¹⁸⁹, — пишет Н. Г. Зюграф.

Но важно уже и то, что эту пьесу не стали играть по стандарту современной легкой комедии: театр почувствовал, насколько разные это художественные миры и насколько ближе Золя к традициям Гоголя или Островского.

Театральная афиша первых двух пореформенных десятилетий отразила, как мы могли убедиться, переходный характер этого периода, чутко реагируя на перемены в общественных запросах, вкусах и настроениях. Это определило и проблематику современного репертуара, и трактовку классики, и отбор для перевода и переделок иностранных пьес, и интерес к исторической драматургии, и увлечение опереттой. Глубокий художественный анализ социальных противоречий нарождающегося буржуазного миропорядка уживается в репертуаре со скольжением по поверхности жизни, постановка серьезных нравственных проблем с откровенной развлекательностью, трезвый критический реализм с апологией буржуазных добродетелей. Эти разнонаправленные тенденции, однако, не просто сосуществуют, они борются между собой за души зрителей; борьба эта и составляет главенствующее содержание репертуарных исканий в изучаемый период.



ГЛАВА ВТОРАЯ
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Эволюция сценического искусства столичных театров на протяжении 60—70-х годов представляла собой прежде всего эволюцию искусства актеров, развивавшегося в эти десятилетия сложно, во многих направлениях, то противоречивших друг другу, то взаимообогащавшихся.

В исторических условиях этих лет закономерно созревают задачи дальнейшего углубления тех традиций сценического реализма, которые были заложены в прошлый период жизни театра, ознаменованный деятельностью Щенкина, Мартынова, Прова Садовского.

Развитие актерского искусства на рубеже 50—60-х годов было отмечено обостренным тяготением к правде. Начинаясь новый существенный этап в формировании бытовой русской актерской школы. Мелодраматическая и фарсовая преувеличенность приемов, воспитанная репертуаром предыдущих десятилетий, еще оставалась очень живучей, но постепенно вырабатывались новые краски для раскрытия внутренней жизни человека на сцене. Происходило преодоление пережитков романтического театра, аффектированные приемы исполнения стали восприниматься как устаревшие. При этом некоторые актеры приходили к своеобразной лирической манере исполнения, они отказывались от подчеркнутого выражения чувств, но не находили путей, позволяющих слить правду чувств с характерностью.

Одновременно намечается отход актеров от поверхностной комедийности. Подчеркнутая фарсовая характерность, которой пользовались многие актеры водевиля и комедии, сменяется характерностью бытовой — иногда очень обостренной, смелой, но еще во многом внешней. Это внешнее восприятие быта перерастает постепенно в постижение внутренних связей со средой, обществом, историей. Вырабатываются принципы яркой бытовой игры, превращающиеся к 70-м годам в творчестве крупнейших мастеров в метод углубленной реалистической типизации. Одно из противоречий развития русской актерской школы выразилось в том, что разработка психологических тенденций заглушала в искусстве ряда

выдающихся актеров в 70-е годы остроту социального анализа характеров. Это противоречие тем выразительнее, что именно тогда в русском актерском искусстве возникает героико-романтическая струя, крепнет устремленность к высоким гуманистическим идеалам.

Эти ведущие тенденции определяют общее развитие актерской школы, преодолевающей опасность ремесленничества, поверхностного дидактизма, бездумной комедийности.

Анализ тех изменений, которые произошли на протяжении 60—70-х годов в труппах Малого и Александринского театра и которые были связаны со сменой актерских поколений, с творческой эволюцией основных мастеров, позволяет увидеть эти эстетические процессы в их наглядной конкретности.

1

Актерское искусство Малого театра — при однородности современного репертуара казенных сцен Москвы и Петербурга — в эти годы продолжало сохранять значительное своеобразие. Оно определялось воздействием на московскую труппу традиций Щепкина, теми новыми тенденциями, которые выразились в творчестве Прова Садовского, постоянной близостью к Островскому, обильным присутствием в репертуаре классической комедии и трагедии. На жизни театра пагубно сказывались и отсутствие авторитетного творческого руководства, и недостатки комплектования труппы, и заполнение ее разрушавшими целостность ансамбля актерами из провинции и любителями; но в целом здесь сохранялась та сыгранность, которая заставила очевидца гастрольных выступлений артистов Малого театра в Петербурге в 1870 году писать: «Какая трезвая, жизненная правда, какая цельность и полнота задуманных образов, какая тщательная, добросовестная работа над ролью, какое умное понимание ее, какое спокойствие и достоинство манеры, какое соучастие, согласие, единство в исполнении!»¹

В начале 60-х годов Малый театр теряет великого реформатора сцены М. С. Щепкина, умирают С. В. Васильев и Е. М. Кавалерова, выдающаяся актриса на амплу старух. Не все актеры, возглавлявшие в прошлый период труппу, сохраняют былое положение. К. Н. Полтавцев, тяготевший к мочаловскому репертуару и продолжавший исполнять его в прежней своей манере, в 60-е годы добился успеха лишь в роли атамана разбойников Дубровина в «Воеводе», преодолев в ней накалом страсти свою обычную аффектацию. Полтавцев, скончавшийся в 1865 году, остался непричастен к романтическим веяниям, возникшим в Малом театре в 70-е годы. Не получило плодотворного развития в 60-е годы и творчество Никулиной-Косицкой. В ее исполнении господствовала мелодраматическая чувствительность, преодолеть которую ей удавалось не часто. К таким редким исключениям принадлежали роли Лизаветы в «Горькой судьбине», где сказался народный

характер трагического дарования актрисы, и старухи крестьянки в «Воеводе» (1865). В 1866 году Малый театр теряет В. В. Бороздину, актрису очень выразительную в комедийном репертуаре, в пьесах Островского, но не имевшую в 60-е годы заметных успехов. Среди актеров, покинувших Малый театр, надо отметить А. А. Рассказова, который, заменив С. В. Васильева в 60-е годы, не смог укрепиться на новом амплуа. Его репертуар оказался ограничен незначительными бытовыми ролями. Неудовлетворенный своим положением в труппе, он в 1866 году уезжает в провинцию.

Вместе с тем из 50-х годов в новую эпоху жизни Малого театра переходит плеяда выдающихся мастеров, продолжавших определять существо его искусства, таких, как П. М. Садовский, С. В. Шумский, И. В. Самарин, Н. М. Медведева, В. И. Живокни, Е. Н. Васильева, А. И. Колосова, Н. М. Никифоров, П. Г. Степанов, С. П. Акимова, Н. В. Рыкалова. Их творческая эволюция позволяет с полной очевидностью проследить многообразную, противоречивую жизнь художественной традиции в Малом театре 60—70-х годов, увидеть ее стойкость и неизбежное обновление, упрочение плодотворных тенденций и различные пути в преодолении отмиравших принципов и приемов.

Пров Михайлович Садовский (1818—1872), которого Салтыков-Щедрин называет «величайшим из современных русских актеров»², еще в 40-е годы утвердился как актер гоголевского направления, воспринимающий комедийный характер как реальное явление жизни. Его метод работы получил последовательное развитие в пьесах Островского, составлявших основу его репертуара, хотя среди огромного числа его работ были самые разнообразные, вплоть до роли Ваньки Стикса в оперетте «Орфей в аду», в которой ему приходилось петь знаменитые куплеты на злобу дня «Когда я был Аркадским принцем». Пытаясь определить природу его актерского метода, современники говорят о том, что он использует «средства не столько внешние, сколько внутренние, а источник глубокого впечатления находится в истинном претворении артиста в играемое им лицо»³. Благодаря этому возникает «не сверкающий, искрящийся комизм, как у Живокни в некоторых его ролях, а сияющий ровным светом сдержанный внутренний комизм, как будто принадлежащий не самому актеру, а изображаемому лицу»⁴. Проходные роли текущего репертуара заметно ограничивали возможности артиста и обычно заставляли его замыкаться в рамках чисто бытовых наблюдений, но не они заставляли говорить о той «могучей концепции» и «той художественной полноте, в которой русский характер являлся в игре Садовского»⁵.

Наиболее принципиальные удаchi актера были в эти годы связаны с драматургией Островского. Среди них особое место занимает роль Краснова («Грех да беда на кого не живет», 1863), пеcующая в себе сильное драматическое напряжение. Современники

оставили ценное свидетельство того, как изменялось восприятие этого образа актером. Садовский первоначально проводил всю роль мягко, рисуя Краснова цельной натурой с неколебимыми моральными понятиями, «человеком, любящим жену и желающим ее любви, но никак не страстной, а, так сказать, законной»⁶. В его трактовке, по наблюдению А. Григорьева, «убийство совершалось не по трагической душевной необходимости, а совершенно случайно»⁷. Через несколько сезонов (1867) Садовский, по свидетельству Коропчевского, играл эту роль совершенно иначе: «Гримировка оставалась тою же, но внутренний человек совершенно изменился», Краснов стал человеком «энергичным, твердым, скрывающим под учтивой купеческой внешностью железный характер» и заставляющим с завязки событий предчувствовать трагическую развязку⁸.

Трагическая грань дарования Садовского, его внимание к психологии народных характеров чувствовалось и в тех суровых чертах, которые он вносил в роль Бессудного («На бойком месте»). «Муки этого железного человека передавались Садовским с какой-то затаенной силой»⁹, «в каждом очень обыкновенном выражении и слове слышалось вместе и страшная досада, и укор себе, и угроза жене»¹⁰.

Развивая выработанный им в прошлые десятилетия метод «серьезного комизма», Садовский играет в эти годы в пьесах Островского роли Юсова, Хрюкова, Курослепова, Ахова, Мамаева, Восмибратова. Именно с ними связано упрочение творческого союза актера и драматурга. В них с особой силой проявилось присущее Садовскому «драгоценное свойство истинно комического дарования не выдавать смешное за смешное»¹¹.

Юсова в «Доходном месте» (1863) Садовский играл маленьким человеком, вышедшим в люди, раскрывая за его глубокомысленным самодовольством вечную боязнь промахнуться.

«Невозмутимое хладнокровие», которым паделял актер самодура Хрюкова в «Шутниках» (1864), воспринималось как полный глубокого смысла контраст бушеванию Садовского в роли Кит Китыча в «Тяжелых днях». В Хрюкове Садовский давал «совершенно новый, позднейший тип, имевший генетическое сходство с Кит Китычем, но во многом отличавшийся от него»¹². Самодур сохранял у актера «сознание своего полного права на всякую блажь и на всякое глумление над бедняками»¹³, но становился теперь не столько «олицетворением физической, сколько денежной силы; он никого не заставлял бояться, что он изуродует его, но каждому давал понять, что он может его купить»¹⁴. Садовский предлагал объемную, многогранную характеристику самодура. В «бесцеремонном до цинизма» Хрюкове проглядывала «какая-то своего рода нежность»¹⁵ в той сцене, где он, покровительственно поглаживая по голове Анну Павловну, звал ее «с особым многозначительным выражением» к себе в эконожку¹⁶. Одураченного самодура Ахова («Не все коту масленица», 1871) Садовский, со-

храняя внешнюю типичность, играл не сильным врагом молодых героев, а человеком побежденным, униженным смехом.

Одним из ярчайших свершений артиста была роль Курослепова в «Горячем сердце» (1868). Садовский играл его отяжелевшим «предобродушным человеком», который «как будто никогда не сердится», но которому «нипочем кого угодно сослать и на каторгу и в солдаты, нипочем родную дочь осрамить на весь город» и который делает это «в том же полусне-полубреду, в котором он приглашает городничего выпить»¹⁷. А. А. Стахович вспоминал, как «гениально, без малейшего фарса» передавал Садовский в первом акте приготовления Курослепова «к последнему концу», ужасался «чудесам, совершавшимся вокруг него в природе», «выражая весь ужас, который мог испытывать при подобной обстановке врасплох застигнутый грешник!» В знаменитом эпизоде угощения Градобоева Хлыновым, в самом начале которого Курослепову, по пьесе, полагалось уехать, Садовский с разрешения автора оставался на сцене: он «в длиннополом черном сюртуке с гербовыми пуговицами, в цилиндре, молча сидел на авансцене, отдувался, слушал похвальбу Хлынова, спор его с городничим, и только поглядывал то на того, то на другого» и от его мимической игры в зрительном зале «хохот не прерывался»¹⁸.

Художественная манера Садовского несколько изменялась в мольеровских ролях. Строго реалистический «серьезный комизм», торжествовавший в репертуаре Островского, сменялся стремлением к внутреннему наполнению фарсовых и буффонных ситуаций. По словам современника, он придавал мольеровским ролям «высокий, полный глубокого смысла комизм»¹⁹. В «Проделках Скапена» (1866) на лице Садовского — Жеронта, высунувшегося из мешка и разгадавшего плутни слуги, одновременно выражались «и физическая боль от побоев, и досада, что его так нагло могли провести, и чувство оскорбленного человеческого достоинства, и безграничный гнев»²⁰. Журдена в «Мещанине-дворянине» (1864) Садовский, по мнению Баженова, играл, «слегка впадая в позволительный, все-таки художественный фарс», и при этом «глубокая, невозмутимая серьезность, с которою он прошел все самые забавные и сильно преувеличенные положения своей роли, еще более возвышала комизм этих положений»²¹.

Блистательное мастерство владения стилем высокой комедии актер демонстрировал в роли Бенито, недалекого крестьянина, которого принимают за принца («Сам у себя под стражей» Кальдерона, 1866). Критик, отметивший внутреннюю параллель Бенито с Дон Кихотом, считал, что в игре Садовского не было «ничего невыраженного, точно так же как и ничего лишнего» и что актер «говорил и выделял самые уморительные вещи с невозмутимой серьезностью»²². Подобной целостности актер не достигал в роли Мальволио («Двенадцатая ночь», 1867), которая распадалась у него на две части — в ее первой половине актер появлялся «во всеоружии такой спокойной строгости, такого серьезного достоин-

ства, в которых решительно не было задатков для последующих изменений», а в комических сценах превращался в «забавника, с оттенком юродства»²³, наивная доверчивость которого противоречила сдержанной положительности Мальволио первых сцен. Эта непоследовательность в развитии роли была тем заметнее, что исполнение Садовского, как правило, лишённое односторонности, всегда отличалось цельностью в понимании актером создаваемых им типов, причем скупые бытовые, жанровые детали лишь придавали предельную жизненную убедительность стихийно возникавшему общему художественному решению.

Активно участвовал в работе Малого театра вплоть до своей кончины в 1878 году Сергей Васильевич Шумский. Особенностью его актерского метода, сложившегося в прошлые десятилетия, оставалось то, что едва ли не каждую роль он воспринимал как роль характерную, находя для нее неповторимый психологический и внешний склад. Современники продолжали считать, что его искусству порой недоставало заразительности и темперамента, но принципиальный аналитический ум актера и виртуозное совершенство его техники позволяли ему создавать образы большой психологической и социальной правды.

Определяя масштабы его дарования, К. С. Станиславский писал: «С кем из мировых известностей можно было бы сравнить его? Я думаю, с Кокленом, в смысле его артистичности, интересного рисунка роли и ее отделки. У Шумского был тот плюс, что он был всегда искретен»²⁴. Восторженную характеристику виртуозного мастерства, которым владел Шумский, оставил в 1875 году в одной из своих критических статей П. И. Чайковский, рассказывая о чтении Шумским очерка Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!»: «Это было такое совершенство, такая непритязательная простота, такое художественное чувство меры, такая поразительная объективность в передаче характеров, такая верность тона, дальше которых, мне кажется, не может идти лицедейское искусство. Эффект, произведенный на меня этим чтением, был тот же, которого достигает игра капитальнейшего виртуоза или пение самой первоклассной певицы, т. е. сочетание безукоризненной техники с тончайшей художественной отделкою подробностей»²⁵.

Шумский продолжал постоянно развивать и совершенствовать свое мастерство и, гибко распоряжаясь своими данными, смело ставил себе сложные художественные задачи, находя новые, нетрадиционные возможности для исполнения ролей, далеко отстоящих от границ его сложившегося амплуа. Сорокачетырёхлетним артистом в свой бенефис 1864 года он взялся за роль Чацкого, от которой уже отказался его сверстник Самарин, и, стремясь избежать резонерской ходульности, «поставил себе задачей сделать, во что бы то ни стало, лицо живое». Он первым обратил упрежденное внимание на раскрытие личной драмы Чацкого и с тонкой психологической последовательностью разрабатывал все этапы

его нарастающего разочарования. Его Чацкий приходил на сцену полным «самых светлых ожиданий» и завершал спектакль отчаявшимся; начиная с объяснения с Софьей в третьем акте «настроение роли делалось у артиста самое мрачное» и финал ее оказывался пессимистическим²⁶.

Не будучи трагическим актером, Шумский добился принципиальных успехов не только в исторической трагедии А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», но и в трагедии Шиллера «Разбойники». Душевные коллизии Франца Моора он передавал без мелодраматического преувеличения, с сосредоточенной внутренней силой. Среди «исторических» ролей Шумского — Семен Бастрюков («Воевода»), Шуйский («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»), Бомелий («Царская невеста»), Фрол Скабеев, сыгранные им, как правило, в характерной, жапровой манере. В Грозном актер не только отбрасывал традиционные приемы, не прибегал к «патетическим и широковещательным излияниям», к «мерной и плавной королевской поступи», но и достигал того, что «игра его не была переложением с поэзии на прозу», хотя и была «проникнута совершенной простотой». С присущим ему вниманием к изменениям внешнего и внутреннего строя роли актер последовательно воссоздавал кризис царя-деспота, которому «есть в чем покаяться перед смертью»²⁷.

Оригинальный замысел, порывавший с устоявшимся штампом, был и в том, как в 1867 году Шумский сыграл Полония. Отбрасывая оттенок шутовства в поведении Полония, он видел в нем «верного слугу, а не какого-нибудь презренного льстеца», считал его человеком, который не мог жертвовать своему честолюбию достоинством дочери и который был снисходителен к страданиям Гамлета²⁸.

Метод работы артиста оказывался глубоко плодотворен в драматургии Островского, в пьесах которого в эти годы Шумский одержал ряд крупных побед, исполнив роли самого различного характера. В 1863 году он сыграл Жадова в «Доходном месте», придав ему «драматическую подкладку». Очевидец свидетельствует, что, в отличие от других исполнителей, Шумский «значительно драматизировал третий (сцену в трактире) и в особенности четвертый акт (монолог и объяснение с Полиной)», сосредоточивая на них внимание зрителя²⁹. «И как осязательно и наглядно для мало-мальски чуткого молодого сердца страдал забывенный Жадов — Шумский!»³⁰ — говорится в воспоминаниях (А. Ф.) Кони. Критика отмечала, что сцена разгула Юсова и Белогубова в трактире «получает свой настоящий, глубокий общественный и художественный смысл» благодаря присутствию Жадова — Шумского, в игре которого не было «никакого излишнего напряжения, но фигура, тон, приемы говорят о тяжелой душевной борьбе, о сильном натиске действительности»³¹.

В роли Оброшенова в «Шутниках» (1864) Шумский передавал точный бытовой облик опустившегося подьячего и достигал пора-

зительного эффекта, найдя «соединение трогательнейших чувств с комической манерой их выражения»³². Исполнение Шумским кульминационной сцены этой роли, когда старик находит подброшенный шутниками поддельный пакет с деньгами, вызвало восхищение и слезы у Л. Толстого³³.

Укрупненную социальную характеристику получил у Шумского генерал Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), ставший «самым интересным лицом в пьесе». Актер ощущал сатирическое зерно образа — его Крутицкий был «забавен только потому, что под его стремлениями чувствовалось полное умственное бесплие»³⁴. «Стоило видеть игру физиономии артиста в те минуты, когда в голове Крутицкого наступает совершенное отсутствие мысли, а глаза между тем глупо выкатываются, что, по мнению самого Крутицкого, долженствует, конечно, изображать глубокомысленную задумчивость»³⁵, — писал Д. Аверкиев. Полнотой перевоплощения и реалистической непредвзятостью анализа было отмечено исполнение Шумским роли Крутицкого в «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872). Избегая поверхностного осмеяния скряги, Шумский сосредоточивал внимание на отчаянии, охватившем скупца при потере денег. Разрабатывая эту сцену, он не только не заслонял того, что «личность Крутицкого — личность, в сущности, крайне антипатичная», но обнаруживал психологические и социальные корни его скупости³⁶. «Страшно делалось зрителю», — писал один из рецензентов, отметивший, что потеря денег сокрушала старика, которому после нее оказывалось «не для чего... жить»³⁷.

Счастливец в «Лесе» (1871), ссутулившийся, тщедушный, плутоватый и угодливый, покорный судьбе актер-бродяга, стал в исполнении Шумского «одним из тех художественных и вполне своеобразных типов, которые составляют эпоху в мире сценического искусства»³⁸. Той же органической цельности психологической характеристики достигал Шумский в роли Прибыткова («Последняя жертва», 1877), в котором актер обнаруживал «разумное спокойствие, тихую любовь и присутствие большой силы воли»³⁹. Воссоздавая внешний облик солидного современного пореформенного коммерсанта, Шумский «выразительно проявлял душевные ощущения, через которые проходит старик»⁴⁰, но не видел в своем герое хищника, поджидающего добычу. В этой роли, как и в ряде других, мастерство психологической типизации и бытовая достоверность сочетались — что было характерно для Малого театра 70-х годов в целом — с ослаблением последовательного раскрытия социальной природы образа. Так, например, чисто психологическими свойствами объяснял актер противоречия в характеристике Куницына («Вал»), превращая беспринципность современного адвоката в безалаберность недалекого, но вполне симпатичного малого.

Даже в примитивно написанных ролях текущего репертуара Шумский стремился найти убедительные краски для создания

жизненно достоверного характера. Он терпел поражения лишь тогда, когда имел дело с такими откровенно фальшивыми ролями, как добродетельный обличитель Причалов в «Змее Горыныче». Играя однообразные, небрежно намеченные авторами роли стариков (полупомешанного отставного генерала в «Виноватой» А. Потехина, стареющего селадона в его же пьесе «В мутной воде», одряхлевшего ростовщика в «Московских коршунах» Дьяченко, бывшего штатского чиновника в «По духовному завещанию» В. Крылова), он для каждой роли искал особый психологический склад. Отмечая правдивость бытовых деталей (изношенный халат и похожий на звуки шарманки кашель у одного персонажа или женоподобное лицо и старозаветные чиновничьи манеры у другого), критика говорила о стремлении актера соединить их с убедительностью внутреннего рисунка. Целый ряд подобных ролей получал у Шумского глубокое жизненное наполнение. Например, в незамысловатую роль Телятева («Воробушки» Тарновского) актер вносил «потрясающие драматические мотивы», возбуждая в зрителях не только смех, но и «неприятное чувство к тем, которые ставят этого добряка в трагикомическое положение»⁴¹. В «Выгодном предприятии» А. Потехина, играя роль Ковырнева, приживала из дворян, он сквозил «какую-то детскую и чрезвычайно смешную веселость, безобидность и душевную простоту»⁴² давал почувствовать «правду этой жалкой личности». По свидетельству А. И. Южина, роль Черемухина («Тетеревам не летать по деревьям» Тарновского) в исполнении Шумского «вырастала в живое лицо, достойное Бальзака или Диккенса по многогранности и психологическому углублению», и «во сто раз при том — благодаря именно этому выигрывала в своей сценической яркости, в своей безмерной смехотворности». Игра актера была полностью освобождена от избитых штампов, диктуемых обычно ролями комических стариков, он гипнотически заставлял зрителя следить за развертывающимися перед ним перипетиями внутренней жизни самодовольного глупца: «Не было возможности отделаться от участия в тревожных заботах этого старика о багаже, билетах, поспыльщиках и т. д. ...перед вами был суций, непроходимый, важный, самодовлеющий — и весь живой дурак во весь рост»⁴³.

В 60—70-е годы Шумский сохранял свою репутацию «самого искусного исполнителя Мольера после Щепкина»⁴⁴. Блестящую комедийную технику он демонстрировал в роли Сганареля («Замужество — лучший доктор»), и критики не переставали удивляться его «замечательному искусству играть выраженным лицом», особенно в той фарсовой сцене, когда он «стоит между Клитандром и Люсендой и, обращаясь к первому, выражает лицом радость и полное довольство, а на вторую смотрит с притворною грустью, в которой так и сквозит старческое лукавство»⁴⁵. В роли Скапена («Проделки Скапена») он передавал «не только плутоватость, но и любовь к плутням, наслаждение ими»⁴⁶. Его фарсовые роли мольеровских слуг получали законченное воплощение, но попыт-

ки актера придать драматизм Арнольфу из «Школы женщин» или Оргону в «Тартюфе» не встретили сочувствия критики.

Принцип психологически насыщенного комизма торжествовал в исполнении Шумским роли несдержанного ревнивца Форда («Виндзорские проказницы»). Однако неполной удачей его стал Фигаро в «Женитьбе Фигаро» (1868), которого актер, судя по отзывам критики, играл немолодым резонером, обращавшимся с графом «с неестественной бравадой и нахальством»⁴⁷. И психологический и социальный планы образа оказывались неточными, что было редким исключением в творчестве этого выдающегося артиста.

В творчестве Ивана Васильевича Самарина (1817—1885) в рассматриваемый период происходит существенный перелом. Актер отказывается от амплуа первого любовника и смело становится на путь творческих поисков. Под воздействием нового репертуара и формирующихся новых эстетических критериев он во многом меняет свою прежнюю манеру игры. Ему и в прошлые десятилетия было присуще пристальное внимание к внутреннему содержанию образа, но многочисленные роли в мелодраматическом репертуаре он исполнял в несколько слащаво-сентиментальной манере, злоупотребляя подчас мелодичностью голоса, подчеркнутой пластичностью, аффектированным выделением кульминационных моментов. Отголоски этой манеры продолжали сказываться на исполнении Самариным ролей, близких к его прежнему репертуару, таких, как Арбенин («Маскарад», 1862) или Курчаев («Испорченная жизнь», 1862).

Ранее привлекавший «поэзией слабости», Самарин постепенно начинает проявлять склонность к бытовой характерности и к более тонкой разработке психологического содержания ролей. Перелом, совершившийся в его творчестве в начале 60-х годов, сказался на том решении, которое он выбрал для роли Фамусова, ставшей одним из его бесспорных достижений. В Фамусове Самарин создал реалистический портрет человека кичливого и угодливого, вспыльчивого и добродушно-хвастилого. «Фамусовское умение применяться к обстоятельствам, его способность быстро меняться и ставить себя в различные отношения к разным лицам, труднейшие для передачи свойства характера Фамусова, нашли себе у исполнителя довольно правдивое и обстоятельное выражение»⁴⁸, — писал критик, отметивший психологическую содержательность созданного образа.

Не менее плодотворным и показательным для эволюции Самарина было его обращение к комедиям Шекспира. Еще в 50-е годы Самарин с глубоким интересом относился к шекспировской драматургии и, отказываясь от романтизации Шекспира, пытался найти пути к ее новому сценическому прочтению. Роли Петруччо в «Укрощении строптивой» и Бенедикта в «Много шума из ничего» предоставляют ему возможность воспроизвести человеческий характер в его жизненной полноте и вместе с тем утвердить за-

ново нравственные, гуманистические основы своего творчества. Баженов подчеркивал, что «все самые непривлекательные, даже отталкивающие на первый взгляд стороны характера Петруччо г. Самарин нашел возможным до такой степени осмыслить и смягчить силою нравственной необходимости и их глубокой правды, что даже и сквозь эту грубую форму везде проглядывала здоровая и сильная натура, на стороне которой была постоянно симпатия зрителя». Великолепно исполняя роль Бенедикта, Самарин демонстрировал блистательное мастерство диалога и психологически тонкую обрисовку характера. Бенедикт был сыгран Самаринным «с необыкновенною ясностью и полнотою»: «Веселый, беззаботный и словоохотливый в начале, он вдруг резко, как и следует по роли, изменился потом и уже с третьего действия сделался мрачным и задумчивым, чувствуя, однако, всю неловкость своего положения, особенно перед теми, над которыми прежде издевался он; самая походка его стала не та после совершившегося в нем нравственного перелома; прекрасно передал он борьбу, на которую вызван Бенедикт в четвертом действии, где он должен выбрать между дружбой Клавдио и любовью Беатриче; наконец с удивительной ловкостью он сделал последнее наступление на упрямство Беатриче в пятом действии и тем удачно завершил весь трудный маневр роли»⁴⁹.

Все творческих возможностей актера оказывались роли, требующие сатирических, обличительных красок, внутренне противоречивые и неоднозначные. Так, его образу Фальстафа («Виндзорские проказницы») явно недоставало объемности, сочности колорита, многие моменты роли находили себе «слишком чистое и искреннее выражение», а физиономия его сияла «старческой приятностью и добродушием»⁵⁰. Не удался ему и Тартюф, который получился «слишком добрым, простодушным человеком», чье лицемерие выражалось лишь в том, как он «послушно складывал руки и потуплял глаза в землю»⁵¹. Неожиданное простосердечие сквозило в его городничем (1867). Самарин пытался воспроизвести щепкинский рисунок роли, но в его исполнении «комическая сторона роли значительно побледнела; пострадал даже и самый характер лица: самаринский городничий измелечал против щепкинского городничего, в котором гораздо больше было и своеобразной представительности и сурового закала»⁵². Когда же актер встречал роль, написанную в чисто комедийном, характерном плане, ему сопутствовала удача: играя в «Ученых барынях» (1877) апатичного Кривалы, подчиняющегося властной супруге, Самарин увлекательно передавал «его простодушие, желание покоя, искусственную кипятильность и ничем не победимую тряпковатость»⁵³. А в комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» жалобам чудаковатого короля на то, как беспокойно управлять государством, Самарин «умел придать неподдельный, непреувеличенный комизм, далекий от грубого шаржа»⁵⁴.

Своеобразие и ограниченность индивидуальности артиста осо-

бенно наглядно выявилось в двух тургеневских ролях Самарина: Мошкина в «Холостяке» (1869) и Шпигельского в «Месяце в деревне» (1881). Если для раскрытия психологических ходов незлобивого и незатейливого мелкого чиновника Мошкина в палитре актера нашлись мягкие, ненавязчивые, тонкие краски, то для Шпигельского ему не хватило мизантропической скептичности, резкости, определенности тона.

Вне творческого диапазона Самарина оказалась и роль Креспо («Саламейский алькальд»), простолюдина с железной волей, бескомпромиссного в борьбе против притеснителей-дворян. Не хватило ему трагической мощи для роли Барона («Скупой рыцарь»), а за трогательным простодушием его Пимена («Борис Годунов») не ощущался пройденный им суровый жизненный путь, хотя в обеих ролях он продемонстрировал совершенное мастерство декламации.

Не нашел Самарин в 60-е годы своего подхода к русскому историческому репертуару. В роли Грозного в «Опричнике» Лажечникова (1867) он, прекрасно загримированный, ограничивался прямолинейным изображением ханжи и фарисея; играя ту же роль в «Василисе Мелентьевой» (1868), он был приторно сентиментален в одних сценах и мелодраматичен в других. Ему оказалась ближе сочная комическая роль боярина Нардын-Нащекина в популярной исторической мелодраме Аверкиева «Фрол Скабеев».

В драматургии Островского Самарин большей частью обращался к ролям, характеризующим дворянское, а не купеческое «темное царство», и создал ряд укрупненных, жизненно достоверных типов, среди которых выделялись легкомысленный фразер Городулин («На всякого мудреца довольно простоты»), уездный либерал-болтун Милонов («Лес»), весельчак и беззаботный жуир Телятев («Бешеные деньги»), сыгранный Самариним с разительной непосредственностью. Позже к этим ролям прибавились оплывший Лыняев («Волки и овцы»), Лавр Миронович («Последняя жертва») и Кнуров в «Бесприданнице», данный вне социальной характеристики, но — как отметил Островский — с умением воспроизвести Самарин «живой, современный тип»⁵⁵.

В современном репертуаре Самарин представил галерею жизненно убедительных образов стариков аристократов, находя для них различное психологическое и жанровое решение. В своей пьесе «Перемелется — мука будет» он придавал драматическую окраску либеральному барину, оказавшемуся неожиданно непреклонным деспотом и запрещающему дочери брак с сыном бывшего крепостного. В также касавшейся темы «неравного брака» пьесе Тарновского «Тетеревам не летать по деревьям» он комедийно трактовал образ тщеславного отца, достигая вместе с тем такой психологической достоверности, которая превращала драматургическую схему в колоритное живое лицо.

В современном переводном репертуаре Самарин играет разнотипные, большей частью эпизодические роли — ловкого пройдоху

трактирного распорядителя («Мечь женщины») или подагрика барона, который кашлял, дремал и жаловался на болезни («Ханжа»). В «Сверчке домашнего очага» он в яркой жанровой манере, но вне поэтического колорита повести Диккенса играл добродушного Джона.

В 70-е годы творческая активность Самарина несколько ослабеваает. Большинство его героев в этот период присущи добродушный комизм, душевная рыхлость, болтливое и добросердечное старческое резонерство. Он, как правило, сосредоточивается на их психологических свойствах, но не на социальной и бытовой типичности. Играя взяточника в «Змее Горыныче», он видел в нем только любящего отца и не обращал внимания на содержащиеся в роли разоблачительные моменты. В «Дикарке» Самарин мягко вел роль скучающего Ашметьева, не давая ему той резкой оценки, которой требовал развенчивавший его Островский. Самарину в эти годы более удавались однолинейно написанные роли — наивный помещик, соблазненный модными коммерческими аферами в «Выгодном предприятии», приниженный Бухарцев в «Старом барине», добродетельный чиновник-резонер в «Горе-злосчастии», старый муж, любовь и участие которого помогают жене пережить неудачную страсть в «Позднем расцвете» Шпажинского.

В творческом облике Надежды Михайловны Медведевой (1832—1899), по мере того как в 60-е годы она, сменив ампула, уходила из-под влияния мелодраматического репертуара, происходили значительные изменения. Станиславский свидетельствует, что когда Медведева «попала на свое настоящее, природой предназначенное ей ампула характерных ролей», она «нашла в себе те яркие краски, которые позволяли ей давать на сцене незабываемые образы»⁵⁶. Критика 70-х годов постоянно отмечала ее умение отыскивать точные бытовые черты в обрисовке своих героинь. В 1881 году Немирович-Данченко писал, что Медведева, неизменно наделяя всех изображаемых ею лиц «особенной типичностью», «умеет придавать разнообразие несколькими штрихами и всегда удивляет отделкой деталей»⁵⁷.

Начавшийся отход Медведевой от мелодраматической манеры сказался уже в том, что, играя такие роли в высокой комедии, как Эльмира в «Тартюфе» или графиня в «Женитьбе Фигаро», она находила тонкие выразительные средства для воссоздания психологически содержательных образов. Углубление реалистического актерского метода Медведевой наиболее отчетливо проявилось в репертуаре Островского. В «Лесе», в Гурмыжской, она дала «характерный тип русской женщины Тартюфа»⁵⁸. Об ее Огудаловой один из критиков писал: «Тип буржуазной матери-попрошайки и сводни создан г-жою Медведевой прекрасно: уже костюмом своим умная артистка сразу положила надлежащую печать провинции и мещанства на Огудалову: именно в таком безбожно пестром, кричащем платье мы должны представить себе уездную барыню, про-

мышляющую прелестями дочери»⁵⁹. В роли Турусинной («На всякого мудреца довольно простоты») она «старалась смягчить своей игрой ту карикатурность, с которою драматург отнесся к суеверной вдове»⁶⁰. Актрису привлекала бытовая и психологическая точность, а не сатирическая заостренность. Тот же принцип работы сказался, когда Медведева играла Снафидину в «Не от мира сего». Ее крупная фигура, писал Аверкиев, «как нельзя более подходит к роли, туалет ее в бытовом отношении безукоризнен; басовые ноты, являющиеся в те моменты, когда Снафидина подтверждает свое мнение, весьма характерны. Начесы на висках, при открытом в середине доверху лбе, подобранная верхняя губа и надменно опущенная нижняя довершают впечатление»⁶¹.

В 70-е годы Медведевой не часто приходилось играть драматические роли, но она достигала в них глубокого драматизма и простоты, как, например, в эпизодической роли старушки («Наш друг Неклюжев»), потерявшей из-за краха банка не только деньги, но и сына, кончившего самоубийством. «Ее рассказ, прерываемый слезами и проклятиями, произвел на публику поразительное действие; дамы плакали, везде виднелись платки, и публика начала расходиться под глубоким, тяжелым впечатлением»⁶². Освободившись от преувеличенности приемов, воспитанных мелодрамой, Медведева пришла к выпуклому жанровому реализму. Ее эволюция напоминала эволюцию Самарина, с которым она в единой сценической манере с успехом вела многочисленные небольшие сценические дуэты в спектаклях 70-х годов.

Екатерина Николаевна Васильева (1829—1877), актриса разнообразного и гибкого дарования, продолжает активно работать в 60—70-е годы, совершенствуя свой метод создания психологически четких сценических портретов. В прошлом она неоднократно выступала в драме, трагедии и мелодраме, теперь же окончательно определилась как виртуозная мастерица комедии. Ее творческий метод определяют такие остро очерченные роли, как гувернантка в «Однودворце», в которую актриса «вложила... особенную тонкость, смесь ума, скептицизма и женского достоинства с неизбежной испорченностью»⁶³.

Баженов подчеркивал в отзыве о «Двенадцатой ночи», что в игре Васильевой (Виола) «нигде не было заметно преувеличения» и «чувство меры не оставляло актрису ни в одной сцене»⁶⁴. С отточенным мастерством психологической типизации играла она Аппушку в «Шутниках» (1864). «Г-жа Васильева — этот первоклассный талант нашей сцены, многим дополнила и объяснила тот очерк старшей дочери подьячего, который набросал автор»⁶⁵, — писал «Голос». Впечатляющая точность внешнего и внутреннего рисунка этой роли засвидетельствована и в рецензии Баженова: «Все, от прически и костюма до всякого взгляда или малейшего жеста, было у нее полно скромности, простоты и глубокой правды. Житейское спокойствие, самообладание, теплый, сочувственный отзыв на все, стоящее его, терпение и доброта этой не совсем

молодой уже девушки, нашли себе у исполнительницы полное выражение»⁶⁶.

Постепенно Васильева начинает переходить на пожилые роли, отыскивая для них острую характерность и верный бытовой тон. Горячо и страстно она играла роль Вышневецкой в «Доходном месте», а в роли забитой жены Крутицкого («Не было ни гроша, да вдруг алтын») была «каким-то живым мертвецом, в котором осталась только внутренняя способность страдать»⁶⁷. В Мамаевой («На всякого мудреца довольно простоты») актриса «чрезвычайно верно передала характер увлекающейся молодыми людьми страстной сорокалетней женщины»⁶⁸. Критика отмечала и вкрадчивую беззастенчивость ее Чебоксаровой, расчетливо торгующей своей дочерью.

«Поминутно вы замечаете поразительную частность, умно сказанное слово, удачный переход, и все это связано общим, верно и твердо поставленным замыслом», — писал критик о Васильевой в роли молодящейся генеральши Бородавкиной в «Виноватой»; он останавливал внимание на богатой внутренней разработке роли: «Она переходит от нежной беседы с дочерью к грозному окрику на нее; от любезничанья с откупщиком к быстрому, шипящему говорку, каким она требует от дочери почтения, и все это совершает с удивительной наружной безмятежностью, под кровом милого, светского умения обращаться с людьми»⁶⁹. Но ремесленный репертуар не давал достаточного простора ее изощренному мастерству, и во многих спектаклях Васильева, как и другие большие мастера, принуждена была прибегать к испытанным приемам внешней обрисовки образа или же как бы независимо от пьесы повторять из роли в роль — иногда с изящным комизмом, а чаще в пристрастной и осуждающей манере — один и тот же тип стареющей аристократки.

2

Эволюция, которую претерпевало актерское искусство Малого театра 60-х годов, отчетливо намечалась и в рано оборвавшемся творчестве Александры Ивановны Колосовой (1834—1867), записавшей в труппе заметное место со времени своего дебюта в 1852 году. Она оставалась великолепной представительницей традиционного амплуа субретки. О ее мольтеровских ролях критик писал: «Вот настоящая мольтеровская служанка! Сколько веселости, сколько женского лукавства, сколько бойкости, какое живое участие в общем действии, какая естественность в жестах, в мимике, в интонации голоса! Истинным наслаждением, наслаждением совершенно эстетическим, было любоваться игрою г-жи Колосовой»⁷⁰. Вместе с тем лирическое, субъективное начало, присутствовавшее в ее творчестве, искренний драматизм и простота художественной формы позволили ей с значительным успехом играть Надю в «Воспитаннице» и Полину в «Доходном месте». О сложной раз-

работке внутренней линии роли Марьи Власьевны в «Воеводе» говорит свидетельство Баженова: «То покоряющаяся обстоятельством и выжидающая, то откровенная и отдающаяся чувству, то вострепнувшаяся и напуганная ласками воеводы — в первом действии, она была то упорно молчаливою, то льстивою и вкрадчивою с Ульяной, то бешено злою с шутом — в остальной половине своей роли. К тому же артистка сумела, так сказать, объединить все разнообразные положения своей роли, наложив на них отпечаток детски-наивного и правдивого простосердечия, отчего самая злость ее отзывалась чем-то милым и слишком задушевным». В роли Евгении («На бойком месте») она находила верный общий тон ловкой и лукавой женщины, но несколько упрощала образ, выделяя в нем лишь комедийные черты. Активно участвуя в классическом комедийном репертуаре, Колосова первой на сцене Малого театра играла Катарину в «Укрощении строптивой», тяготея к яркой внешней форме и четко раскрывая внутреннее движение роли. «Метаморфоза приручения ее получила большой интерес благодаря той последовательности, которой строго держалась г-жа Колосова»⁷¹, — писал Баженов.

Еще в середине 50-х годов Надежда Васильевна Рыкалова (1824—1914), перейдя на роли старух в бытовом комедийном репертуаре, стала ярким мастером сатирических характеристик. В 60-е годы тему самодурства, пачатую ею в роли Кабанихи (1859), она продолжила ролью Улапбековой («Воспитанница»), создавая заостренный бытовой тип, но недостаточно вскрывая при этом социальные корни помещичьего деспотизма. В роли Мавры Тарасовны («Правда — хорошо, а счастье лучше») ей оказалось легче передать мотивы косного патриархального купеческого самодурства, а не нежданное смятение чувств ее героини. Она общала своим ролям резкую реалистическую конкретность. Надменной и эксцентричной играла она Хлестову, чванство переполняло ее баронессу Сотанвиль в «Жорже Дандене»; в остро сатирической комедии Писемского «Раздор» она, играя роль хапуги Бурьяленко, была беспощадна в изображении затхлых нравов захолустья. Именно в этом круге ролей Рыкалова имела наибольший успех в 60—70-е годы.

Сохранив свою самобытную ярко-буффонную сценическую манеру, сложившуюся в прошлые годы, Софья Петровна Акимова (1824—1889) исполняла в основном второстепенные, но очень выигранные роли. В современном ремесленном репертуаре — переводном и отечественном — она создавала броские шаржированные фигуры, все внимание обращая на приемы внешней комедийной характеристики и выпукло подавая смешные словечки. Ей оставались свойственны и нарочитый нажим и частый расчет на неприятельного зрителя. Как и большинство водевильных актеров, в 60-е годы она много выступала в опереточном репертуаре (Юнона в «Орфее в аду», женщина-майор, вызывавшая общий хохот своим комическим рапортом, обращенным к сухой и серьезной

женщине-генералу в оперетте «Грузинки, или Женский бунт»). Она почти не играла в иностранной классике — ее Марселина в «Женитьбе Фигаро» была похожа на русскую экономку. Ее дарование было лишено настоящего драматизма, и там, где в образе содержались драматические ноты (как в роли Кругловой в «Не все коту маслиница»), она оказывалась слабее обычного. Действительные успехи Акимовой в 60—70-е годы были связаны с созданием жанровых фигур, позволявших актрисе, не нарушая своеобразной художественной меры, соединить свойственный ей «крупный комизм» с сочной мимической и речевой характерностью. Пронырливая, подбострастная Улита, безобидная, скудоумная Анфуса, говорливая Глафира Фирсовна, Манефа, Матрена Куро-слепова и многие другие роли в пьесах Островского выразили эту сторону ее творчества.

По-прежнему заметное место в труппе занимали острокомедийные актеры Николай Матвеевич Никифоров (1805—1881) и Петр Гаврилович Степанов (1806—1869), создававшие запоминающиеся типы на материале эпизодических ролей. Они постоянно сохраняли за собой особое место в актерском ансамбле даже самых лучших спектаклей театра рядом с его крупнейшими актерами и вместе с тем поддерживали своим участием множество пустейших пьесок. Используя скудные данные авторского текста, они двумя-тремя штрихами с помощью выразительного комедийного приема лепили маленькие сценические шедевры.

О Степанове Урусов писал: «Никто лучше его не способен схватить известный тип, оригинальную и характеристическую личность — и воспроизвести их с такой художественною верностью, что тайна драматической иллюзии приводит в изумление критика, готовящегося анализировать эту удивительную игру... По свойству своего таланта он не способен к глубокому психологическому анализу: но от мельчайших душевных движений до мельчайших подробностей внешней характеристики по всей его роли проходит быстрый и верный резец истинного мастера»⁷². Степанову была присуща способность к имитации, он находчиво изобретал неожиданные гримы, достигая на сцене иллюзии полного отхода от самого себя, внешнего и внутреннего преобразования. Дарование актера сложилось в предыдущие десятилетия, когда и были созданы его наиболее замечательные роли. В 60-е годы в связи с общей эволюцией актерского искусства в его репертуаре появляются персонажи из простонародного быта, в которых выявился его интерес к изучению народных типов. Среди подобных ролей выделялся Никон в «Горькой судьбине»; актер играл его, широко используя жизненные наблюдения.

Комическая характерность, безошибочно раскрывающая словесные и индивидуальные черты персонажа, и большая сценическая точность определяли длительный успех основных ролей Н. М. Никифорова, бесценно исполнявшихся им на протяжении нескольких десятилетий, таких, как г. Н в «Горе от ума», Бобчин-

ский в «Ревизоре», очень высоко оцененный еще Белинским, Жевакин в «Женитьбе», Кутейкин в «Недоросле», которого он впервые сыграл в 1836 году и о котором при возобновлении пьесы в 1866 году Баженов писал: «Каждое слово... вызывает в публике неудержимый хохот. Grimировка, костюм, поступь, жесты, ужимки, своеобразная угловатость, бесконечно лукавые взгляды — все это полно непреложной правды»⁷³. В той же художественной манере он играл хозяина гостиницы в «Виндзорских проказницах», Лояля в «Тартюфе», Живулю в «Капирской старине», негодяя и наговорщика писаришку в «Козьме Минине», Мисаила в «Борисе Годунове», полицейского Спдоренко в «Горячем сердце», которого он исчерпывающе обрисовал несколькими штрихами, безукоризненными и в бытовом и в театрально-комедийном плане.

У Никифорова был круг ролей, исполнявшихся им с умышленным подчеркиванием комического элемента. В этой манере в прошлые десятилетия он играл многочисленные водевили, а в 60-е годы она сказалась у него вновь, когда он принял деятельное участие в опереточных спектаклях, играя Калхаса в «Прекрасной Елене» или Плутона в «Орфее в аду», появлявшегося на Олимпе с грузом излюбленных московскими дельцами закусок и напитков и предлагавшего взятку в виде железнодорожной концессии. Он насыщал эти роли комическими трюками и буффонадой, злободневными намеками и броскими остротами. Так жанровая природа литературного материала вела к тому, что актер варьировал сценические приемы, меняя манеру игры. Но в основе его искусства лежали заразительный комизм и отточенное мастерство в воспроизведении внешней характеристики.

В 60-е годы подходил к концу своего долгого творческого пути Василий Игнатьевич Живокини. Комик-буфф яркого индивидуального стиля, которому свойственна условность сценической игры, близкая условности водевиля, мольеровского фарса, народного площадного театра, Живокини продолжал иметь огромный успех у зрителя. Выступления в классической комедии, в оперетте, в его старых ролях продолжали привлекать к артисту внимание современников, но в целом его буффонно-импровизационная манера была далека от нового направления русской драматургии. Живокини неоднократно выступал в 60—70-х годах в пьесах Островского, но даже мздоимца Градобоева играл добродушно, увлекаясь внешним рисунком этой гротесковой роли.

Удачи Живокини были связаны с комедиями Шекспира. Не отказываясь от основ своей творческой манеры, Живокини в роли Грумио в «Укрощении строптивой» создал реалистический комедийный образ простодушного и назойливого остряка, преданного слуги, который был как бы зеркалом своего господина. Актер смешил не фарсами, а комическими свойствами персонажа, его восторженной увлеченностью и напускной важностью. В том же плане, отказываясь от внешнего комизма, играл он Шута в «Двенадцатой ночи». Но играя в «Мнимом больном», он сохранял «жела-

ние не столько оправдать то или другое положение, ту или другую выходку Аргана, сколько подтрунить над этим положением, над этою выходкою»⁷⁴. В 60-х годах Живокини много выступает в опереттах, не раз выбирая их для своих бенефисов. Роль Юпитера в «Орфее в аду» он наполнял множеством злободневных шуток, а в оперетте Зуппе «Десять невест и ни одного жениха» роль чудака-отца, озабоченного выдачей замуж многочисленных дочерей, строилась у него на постоянном комическом перевертывании простейших слов. Живокини не имел в Малом театре последователей: его талант был слишком неповторим, а принципы его творчества были связаны с искусством предыдущих десятилетий.

Усиливавшееся тяготение к разработке бытовой комедийной характерности, отмечавшее искусство Малого театра 60-х годов, сказалось и в творчестве таких актеров, как Александра Ивановича Шуберт и Владимир Александрович Дмитревский, чья работа в театре в силу различных обстоятельств не получила значительного развития.

Дмитревский (1820—1871) с 1848 года по 1869-й зашмал амплуа резонера. В конце первого десятилетия его работы критика считала его «артистом, достойным всякого уважения, добросовестным и старательным», «очень хорошим «гримом»⁷⁵. Много позже А. П. Ленский вспомнил его в ряду тех замечательных актеров, таланты которых в силу различных обстоятельств остались нераскрытыми⁷⁶. Островский называл его среди лучших актеров труппы⁷⁷. В 60-е годы Дмитревский демонстрировал в новом репертуаре тонкое мастерство внешней и внутренней характерности. В «Горькой судьбине» (1863) он в эпизодической роли крестьянина сосредоточивался на правдивой передаче его бытового облика. Выпуклой жапровой фигурой был в его исполнении купец Абдулин в «Ревизоре» (1867). В «Чужой вине» он почти без слов давал точную бытовую зарисовку, играя лакея, который с хамским презрением встречает посетителя, становится подобострастным при обещании платы за услуги и впадает в отчаяние, когда деньги ульвают из рук. В этой сценке он оказывался достойным партнером П. Садовского. В то же время он создал строгий, суровый образ схимника в «Смерти Иоанна Грозного». Броско и четко он исполнял небольшие характерные роли в комедиях Островского — Голутвина («На всякого мудреца довольно простоты»), Неизвестного («Пучина»), Перцова («Тяжелые дни»). В роли Хлынова («Горячее сердце») он выделял его разпузданную уверенность в безнаказанности. Если в репертуаре Островского он находил материал для создания убедительных жизненных фигур, пользуясь преимущественно бытовыми красками, то ролям сэра Тоби в «Двенадцатой ночи», пастора в «Виндзорских проказницах», Сотавилля в «Жорже Дандене» он сообщал сочную гротесковую комедийность.

Вторично ненадолго возвратившаяся в 1865 году в Малый театр, Шуберт перешла теперь на роли старух, среди которых осо-

бенно запомнились современникам ее Василиса в «Воспитаннице» и Квикли в «Виндзорских проказницах» (1866). «Все,— писал Баженов о ее Квикли,— от хорошо загримированного лица и костюма до походки, до этого семененья ногами и до последнего жеста, было у артистки как нельзя более на месте и шло к характеру роли. Она вызывала у зрителя невольную улыбку уже одним появлением своим на сцену, на которую входила она или, вернее, влетала вся впопыхах с заботливым выражением в лице и, увидав кого-нибудь в комнате, вдруг как бы спохватывалась, останавливалась на несколько мгновений и затем, с частыми поклонами и ужимчиво выгибаясь, подходила к тому, с кем хотела завести разговор»⁷⁸. Начав когда-то с переводных водевилей, Шуберт перешла к характерным бытовым фигурам, соединяя тщательную разработку внешнего рисунка с проницательным внутренним анализом.

3

В 60-е годы в Малый театр приходит довольно большое пополнение, призванное либо заменить освободившееся амплуа, либо обеспечить изменившийся репертуар.

В 1861 году на роли старух поступает провинциальная актриса Хюния Ивановна Таланова (1822—1880). Критика неоднократно отмечает незаурядные возможности актрисы: «Она обладает богатыми средствами для сцены: голос ее силен и гибок; он звучит с резкостью бешеной женщины и смягчается до тихого плача матери; выразительные резкие черты лица рельефно выдают игру физиономии; приемы ее свободны и просты»⁷⁹. Однако Таланова нередко прибегает к нажиму, к чрезмерным краскам, пренебрегая полутонами. Она ограничивалась воспроизведением характерности и поэтому оказывалась слабее при встрече со сложно написанными образами. Ей удавались роли сварливой безграмотной старухи в «Омуте» или назойливой торговки в «Змее Горыныче»; но она терпела неудачи, когда шаржированно играла Жмигулину в «Грех да беда на кого не живет» или Еремеевну в «Недоросле», представляя ее глухой, громко выкрикивавшей реплики и передвигавшейся вприпрыжку.

Не получил значительного развития в Малом театре и талант Егора Иосифовича Петрова (1817—1891), хотя в годы своей работы в провинции он был очень заметным актером, а П. М. Медведев, видевший его в Воронеже, считал, что «по тонкости и деталям его можно сравнить с С. В. Шумским»⁸⁰. В 1861 году Петров дебютировал в Александринском театре, а с 1863 по 1883 год работал в Малом. На дебюте он заявил о себе как яркий комедийный мастер: в водевиле «Настроил, расстроил и устроил» он вел роль пастройщика Штимера «без малейшей шаржировки», «был донельзя смешон», и «пемцу подражал он до того, что можно было ошибиться и принять его за настоящего пемца»⁸¹. Подобные

жанрово-комические зарисовки иностранцев были весьма выразительны у Петрова и обычно положительно оценивались современниками. Актера мало исползуют в современном русском репертуаре, но все же у него здесь были крупные удачи: Гувернер в комедии Дьяченко, «вертлявый, хвастливый болтун-француз, с ломаным языком и самыми вычурными манерами»⁸², и Опольев в «Старом барине» Пальма, которого актер играл, сосредоточиваясь преимущественно на характерных чертах роли. В его Загорецком сохранялись элементы фарса, несколько преувеличивал он комическое простодушие почтмейстера в «Ревизоре». Среди его ролей в западном классическом репертуаре выделялись такие разные роли, как сыгранный в мягкой, ненавязчивой манере фон Кальб («Коварство и любовь», 1868), король в «Гамлете», Каюс в «Виндзорских проказницах».

Из московского Кружка любителей драматического искусства пришел в Малый театр прослуживший в нем с 1862 по 1873 год Александр Филиппович Федотов (1841—1895). Оценивая его дебюты в Малом театре, Баженов очертил границы его дарования, отметив, что артисту недоступны сложные драматические образы и что его данные не соответствуют также и традиционному водевильному репертуару. Федотов имел успех в незатейливых жанровых ролях, требовавших скрупулезной отделки деталей. «Прекрасно владея искусством гримировки, костюмируясь с безукоризненною точностью, молодой артист умеет необыкновенно ловко и всесторонне войти в роль, вполне освоиться с нею и жить на сцене жизнью изображаемого лица»⁸³. Он был мастером эпизодических ролей и в пьесах Островского (Силан в «Горячем сердце», Темкин в «Козьме Минаше», Калачник в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском») и в комедиях Шекспира (Клюква в «Много шума из ничего», Эгчик в «Двенадцатой ночи», Каюс в «Виндзорских проказницах»). Как актер Федотов не представлял значительного явления, но особенности его творчества очень типичны для искусства Малого театра 60-х годов.

Из того же кружка приходят в театр любительницы Е. Е. Чумаковская и Л. А. Карская, преимущественно тяготевшие к западному комедийному репертуару. После неудач в пьесах Островского Чумаковская перешла на амплу субреток, но не смогла заметить скончавшуюся Колосову. Карская была принята на амплу Е. В. Бороздиной, на молодые роли в водевилях с пением. Она владела искусством подачи куплета, но ей доставало умения передавать характерные и бытовые оттенки роли. С ее именем связано включение в репертуар театра «Мещанина во дворянстве», «Двенадцатой ночи», «Меры за меру», показанных в ее бенефисы. Эти пьесы сначала появились на сцене Кружка и под его влиянием перешли на сцену Малого театра. Попытки Карской войти в драматический репертуар были обречены на неудачу. Позже ее широко использовали в оффенбаховском репертуаре (Эвридика в «Орфее в аду» и другие). Покинула она сцену в 1873 году по

болезни, да и вокальные средства ее к этому времени были почти на исходе.

Недолго задержалась на сцене А. П. Савина. Окончив Театральную школу в 1860 году, она вскоре вышла замуж за С. А. Усова, одного из основных участников Кружка любителей драматического искусства, и покинула сцену. Она имела незаурядный успех в качестве партнерши Мартынова в его гастрольных спектаклях в Москве, играя роли Марьи Васильевны («Холостяк») и Александры Степановны («Отец семейства»). Она отличалась несомненной сценической простотой и способностью к тонкому анализу внутреннего строя роли. Особенно явственно это сказалось в роли Марьи Андреевны в «Бедной невесте», которую она исполнила в свой бенефис. «То послушная, то упрямая и настойчивая, — писал Баженов, — то любящая с матерью, она была откровенна и доверчива с Добротворским, сдержанна с Беневоленским, досадовала на Милашина, искренно жалела Хорькова, наконец любила Мерича. В отношениях ее к последнему за довольно правдивым выражением истинного чувства не проглядывало нигде ни тона кокетства»⁸⁴. Участвовала она и в оперетточном репертуаре (Общественное мнение в «Орфее в аду»).

Опереточный репертуар потребовал приглашения актрис, специализировавшихся в этом жанре. Первое место среди них заняла З. Д. Кронеберг, имевшая большой успех в «Прекрасной Елене». Критик, отзывавшийся неодобрительно об этом спектакле в целом, увидел в ее исполнении «редкое соединение внешней красоты, пластики, изящества и целомудрия»⁸⁵. Умело и тонко актриса прочертила лирико-драматическую линию в роли Периколы («Птички певчие»), выразительно и музыкально исполняла роли княжны Забавы в «Богатырях» А. П. Бородина, Леони во «Все мы жаждем любви». Позже, когда в 1870 году Кронеберг перевели в Петербург на место скончавшейся В. А. Лядовой, в Москве ее место с 1870 по 1875 год занимала провинциальная актриса Ц. А. Райчева, вызвавшая совершенно иные оценки, — критика отмечает у нее развязные, нескромные манеры, неприятный говор. Впрочем, жанр оперетты на сцене Малого театра постепенно угасает в начале 70-х годов, когда оперетта становится на самостоятельный путь развития и возникают частные антрепризы, в которых появляются крупные мастера опереточного искусства.

На рубеже 50—60-х годов Малый театр усиленно искал актера на главные молодые роли. Самарин уже расставался с амплуа первого любовника; Н. И. Черкасов, актер патетической манеры и небольшого дарования, мог занимать амплуа только вторых любовников; не имели достаточного дарования, чтобы выдвинуться, ни суетливый К. П. Колосов, ни развязный В. Д. Ленский. Любитель Н. П. Чернышев, дебютировав в Гамлете, Отелло и Дон Карлосе, вскоре уехал в провинцию. А. И. Погонин, пришедший, как и Чумаковская, Карская, Федотов, из Кружка любителей драматического искусства, оказался бесцветным актером и про-

быв в Малом театре до 1870 года, не обратил на себя особого внимания — Баженов отметил лишь ряд его неудач.

В этой ситуации появился в театре весной 1863 года — после недолгого пребывания на провинциальной сцене — Николай Евстафьевич Вильде (1832—1896). Актер на первое амплуа, он был также автором многочисленных переделок и оригинальных пьес, плодовитым переводчиком. Он умел приравнивать свои пьесы к амплуа ведущих актеров Малого театра, чем обеспечивал нередко успех и им и себе. Как драматург он не поднимался над уровнем драматургии Тарновского и Крылова. Позже Вильде стал заметной фигурой московской театральной жизни как один из инициаторов создания Артистического кружка, старшиной которого он был много лет.

На протяжении 60-х годов, когда Вильде играл Арбенина, Чацкого, Гамлета, Карла Моора, Фердинанда, критика постоянно писала о несоответствии актера драматическим и трагическим ролям, о его неумении раскрыть внутренний мир своих героев. Рецензии отмечали его опытность, благородство манер, звучную дикцию, но констатировали либо его полную бесстрастность, либо натужную иступленность. Аналогичная картина наблюдалась и при исполнении исторического репертуара. Играя Самозванца («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»), он заменял силу чувств патетическим криком, а Годунова в «Смерти Иоанна Грозного» делал холодным честолюбцем, упрощая сложный замысел автора. В современном репертуаре он не пытался превозмочь недостатки пьес и не стремился проследить психологическую линию образа, повторяя из роли в роль общие приметы амплуа первого любовника. Это вызывало проницательные отклики критики, отмечавшей, что он в очередной раз был «безукоризненно хорош... то есть держал себя прилично и одет был по модной картинке»⁸⁶. Наиболее сильные стороны его дарования раскрывались в классической комедии — он с успехом играл искателя приключений Фредерика («Сам у себя под стражей», 1866), кутилу Глова сына в «Игроках», Доранта в «Мещанине во дворянстве». В репертуаре Островского в эти годы ему удалась роль Глумова — образ современного карьериста-резонера оказался близок его артистическим возможностям. «Для этой роли нужна по преимуществу холодность, качество, которым г. Вильде обладает вполне»⁸⁷, — писал рецензент. В «Бешеных деньгах», играя Василькова, Вильде давал оригинальный облик провинциала, но был не в силах выразить внутреннюю сущность образа. Несчастливцев в «Лесе» выглядел в его исполнении трагиком-рутинером, и потому роль «вышла какою-то непонятной и крайне натянутой шаржей»⁸⁸.

Достоинства и недостатки Вильде стали еще очевиднее в 70-е годы. Он неизменно оказывался слаб в ролях психологически противоречивых. В обычного фата обратил он Горского из «Где тонко, там и рвется» (1870), был беспомощен при встрече с пушкинским Борисом Годуновым (1880). Вне его дарования оказались Шейлок

(«Венецианский купец») и Анджелио («Мера за меру»). Среди редких удач Вильде в классике может быть назван лишь импозантный образ чувственного и беспощадного Командора в «Овечьем источнике» (1876).

Но ему неизменно удавались роли современных дельцов-карьеристов и фатов, таких, как Гаммер в «Старом барине», фон Клакс в «Холостяке», Дулебов в «Талантах и поклонниках». Подобные роли Вильде строил на верно схваченной внешней характерности, а не на психологии своих героев. Внешне типичные и выразительные, второстепенные персонажи Вильде в 70-е годы были необходимой составной частью спектаклей Малого театра.

На несколько лет позже, чем Вильде, в 1869 году, был приглашен на молодые драматические роли Михаил Аркадьевич Решимов (1845—1887), игравший до этого в провинции. Как исполнитель ролей первых любовников он оказался неудовлетворителен — критик М. П. Щепкин в подобных ролях называл его «только вешалкою для прекрасно сшитых панталон и сюртука»⁸⁹. Ему не удалось ни представитель царяжского света в «Ханже» Сарду, играя которого он копировал позы с картинок модных журналов, ни светский молодой человек в «Так на свете все превратно» Крылова, ни граф Аппиани в «Эмиллии Галотти», ни Фрондозо в «Овечьем источнике», ни Иван Лыков в «Царской невесте», ни Чацкий, которого он играл крикливым, озлобленным резонером (1872).

По мере того как Решимов переходил на роли фатов и резонеров, изменялось отношение к нему критики, находившей, что для круга этих ролей в распоряжении актера оказывается «весьма много средств и данных»⁹⁰. Комические и характерные роли позволили Решимову занять в 70-е годы прочное место в труппе. Легко овладевая броской бытовой характерностью, он играл фразера Мировича в «Ваале», Агшиша в «Женитьбе Белугина», Вожеватова в «Бесприданнице», Бакина в «Талантах и поклонниках». В «Змее Горыныче» артист открыто копировал одного из виновников нашумевшего судебного процесса — исполнение приобретало фальшetonный оттенок. В роли Вершинского в «Дикарке» он воспроизводил карикатурный облик чопорного краснбая. Значительной фигурой в труппе Решимов не стал — характерно, что репертуар его бенефисов составляли либо переводы пьес Сарду и Дюма-сына, либо легкие комедии и переделки Тарновского и Крылова.

Много более существенные тенденции выразились в творчестве Николая Игнатьевича Музиля (1839—1906), пришедшего в театр на роли простаков в 1866 году после длительного участия в любительских спектаклях. Его непосредственными предшественниками на этом амплуа были С. Васильев и А. Рассказов. Первоначально критика упрекала актера за чрезмерное шаржирование, за пассивное копирование уже известных образцов вместо самостоятельного творчества. Баженов, оценивая его дебют, видел в нем типичного дилетанта, обладающего хорошими природными сред-

ствами, но подражающего С. Васильеву «до мелочей, до манеры ходить по сцене, изгибаясь вперед верхнюю часть корпуса»⁹¹. Критик считал, что молодому актеру на сцене недостает самообладания, которое он по-любительски подменяет паясничанием.

Но искусство Музиля пережило значительную эволюцию. Начав с ролей простаков в водевиле и оперетте (особенный успех он имел в «Птичках певчих», где ярко раскрывал лирическую линию роли Пиккилло), актер в 70-е годы исполняет роли трагикомического и трагического звучания, становится одним из наиболее последовательных актеров Островского.

В первый же сезон среди его работ выделилась роль Митрофана в «Недоросле», которого он играл не придурковатым баловнем, как Рассказов, а давал почувствовать «зародыш будущего изверга», его «одичалость»; в его Митрофане «сказывалась какая-то грозная сдержанность, какая-то сосредоточенность, замкнутость в самого себя». Роль была выдержана очень последовательно; «ни одной улыбки, ни одного мягкого взгляда не позволил себе г. Музиль; в редком движении, в редком жесте его не сказывалось упорство»⁹².

В современном репертуаре Музиль, постепенно отрешаясь от напряженной утрировки, шел к овладению бытовой, национальной и социальной характерностью. В «Ваале» он ненавязчивыми деталями вроде молчаливого пожимания плеч выпукло намечал образ перепуганного, неумело идущего на подлог подставного рядчика-еврея.

Музиль вырабатывал умение соединять внешнюю типичность с раскрытием внутренней жизни своих героев. Роль маленького чиновника, страдающего от клеветы, позорящей честь его жены в «Горе-злосчастии», он вел с подлинным драматизмом, создавая образ человека духовно ограниченного, безвольного, но честного. «Вот он полупьяненький возвращается ночью порою к крыльцу своего домика после недельного беспросыпного пьянства; нетвердая тщедушная фигурка его, только что приподнявшаяся из-под грязного забора, жалка, вызывает глубокое сочувствие; вот он начинает говорить неровным, дрожащим с перепою голосом не мудрые, но простые, глубокие по своей горькой правде речи, и тени нет омерзения к этому пропойце, ясно сказывается, что это жертва невольного разгула, медленно погибающая под непосильным давлением нежданного горя-злосчастья»⁹³.

Чуть ли не все пьесы Островского 70-х годов шли в Малом театре в бенефисы Музиля, исполнявшего в них разноплановые роли. В 1876 году в роль Платона Зыбкина из «Правда — хорошо, а счастье лучше» он внес «много задушевности и теплоты... свою простую и естественную игру»⁹⁴. В роли Салая Салтаньча в «Последней жертве» артист сосредоточился на передаче национальной характерности и «был совершенно восточным человеком»⁹⁵. С. Васильев (Флеров) считал, что в роли Каркунова («Сердце не камень») актер «прекрасно передал сухой сарказм этого человека

с жестоким и узким сердцем»⁹⁶. Но большинство критики находило созданный Музилом образ неточным, снижающим драматическую сущность конфликта. Развившееся в искусстве Музиля стремление к точной характерности, мягкость комедийной игры и явственная драматическая нота наиболее органически сочетались в образе Нарокова («Таланты и поклонники»), одном из самых значительных для творчества актера во второй половине 70-х годов.

Среди пополнения, пришедшего в Малый театр в 60-е годы, центральное место заняли две выдающиеся актрисы — Г. Н. Федотова и Н. А. Никулина.

Творчество Гликерии Николаевны Федотовой (1846—1925)⁹⁷ имело принципиальное значение для жизни Малого театра 60—70-х годов. Наряду со стихийной мощью бытового реализма Садовских и поэтическим реализмом трагического искусства Ермоловой высокое мастерство Федотовой будет в этот период одним из основных проявлений актерской школы Малого театра.

Творческая эволюция Федотовой в первое десятилетие ее деятельности отразила ту противоречивую ситуацию, в которой развивалась русская актерская школа в 60-е годы. Когда еще в ученическом спектакле в декабре 1861 года ученица Самарина Г. Позднякова (девичья фамилия Федотовой) сыграла роль Верочки в «Ребенке» Боборыкина, рецензент, отметивший, что будущая артистка «обладает действительно сильными драматическими способностями», видел главную особенность ее игры в том, что «в патетических местах ее роли мы не заметили той искусственности и рутины, которые для многих заменяют талант», и что «минуты страсти и пафоса», проведенные ею без старомодных приемов, удаются ей более, чем «минуты спокойного состояния духа». Эта свобода от рутины заставляла его полагать, что появилось крупное дарование, которое послужит обновлению русской сцены⁹⁸. В связи с дебютом Федотовой в Малом театре в 1862 году в том же «Ребенке» Урусов писал о рождении прекрасной актрисы нового направления, принесшей на сцену не только глубокий внутренний драматизм, но и небывалую прежде простоту. Вслед за «Ребенком» Федотова с не меньшим успехом исполнила сходную по тональности роль Верочки в «Мишуре» Потехина, сохраняя ту же меру сценической простоты даже в передаче заключительных трагических сцен, в которых Верочка понимает, что обманута любимым человеком. Так уже в первый сезон театральной работы Федотовой с ее творчеством связываются надежды на утверждение нового стиля реалистической игры.

Вместе с тем в ряде ролей Федотова идет за существующими сценическими трафаретами и усваивает отжившие приемы выражения чувств. Это влияние мелодраматических традиций наиболее сказалось на ее выступлениях в пьесах Дьяченко («Институтка», 1862, и «Не первый и не последний», 1863). Именно в отзыве об «Институтке» Салтыков-Щедрин скептически упомянет

Федотову, «из которой чуть-чуть было не вышла маленькая Ристори и из которой благодаря руководству г. Самарина наверное выйдет маленькая Медведева»⁹⁹. Тогда же Баженов и Урусов писали о том, что руководители Федотовой должны точнее направлять ее развитие, и предостерегали актрису от некритического восприятия еще продолжавших господствовать актерских канонов.

Но, став ведущей молодой актрисой 60-х годов, Федотова играет в многочисленных пьесах текущего репертуара, толкавших ее к искусственным и преувеличенным приемам, к сентиментальной слезливости или мелодраматическому пафосу. Ее простота во многих случаях сменяется поверхностной чувствительностью, а почти все роли классического репертуара она воспринимает согласно еще бытующим штампам романтической мелодрамы. Так играла она, например, Нину в «Маскараде» (1862) или Амалию в «Разбойниках» (1868), хотя в «Коварстве и любви» (1868) она решительно порывала с привычными навыками исполнения шиллеровских трагедий и с неиссякавшей эмоциональной силой раскрывала тему нравственной высоты и самопожертвования Луизы. По мере того как росло и совершенствовалось ее мастерство, она училась насыщать свои роли подлинной правдой человеческих переживаний, и тогда, несмотря на сохранявшуюся напевность и преувеличенность приемов, эмоциональная наполненность ее игры неизменно заражала зрительный зал. По свидетельству одного из рецензентов, играя в «Светских ширмах» (1866), Федотова «столько вложила души, столько искренности в свое исполнение, что самые серьезные и холодные из зрителей не могли в иные мноты удержать слезы, проступавшие у них на глазах; плакали и артисты, участвовавшие в исполнении и ожидавшие за кулисами очереди своего выхода»¹⁰⁰.

Постепенно робкие, страдающие героини оказываются вытесненными из репертуара Федотовой героинями обостренной эмоциональности, бурного темперамента, сильной воли, активного жизненного начала. Слезливая чувствительность, окрашивавшая порою первоначальную манеру актрисы, сменяется иной, отличающейся яркой разработкой сильных мест роли, эффектным выделением резких психологических переходов. Эти черты ее творчества особенно наглядно выразились при исполнении пьес, тяготевших к жанру исторической мелодрамы. Если в фальшивой пьесе Чаева «Свекровь» (1867) актриса, прибегая к аффектированным жестам, ограничивалась внешней имитацией исключительных и неправдоподобных страстей, то в роли Морозовой из «Опричника» Лажечникова (1867) она, не избегая патетически-чувствительных нот, с огромной эмоциональной силой передавала отчаяние, ужас, страдание героини. Та же двойственность была у нее и в исполнении роли Любаши в «Царской невесте»: борение страстей своей героини Федотова передавала и с максимальным темпераментом и с преувеличенной патетикой. Эффектное мастерство декламации и заразительность ярко театральной игры определили успех Фе-

дотовой в исторических мелодрамах Аверкиева, прежде всего в Марьице из «Каширской старины», где она сосредоточивала внимание на превращении страстной любви в столь же страстную ненависть. Одна из наиболее значительных работ актрисы — роль Василисы Мелентьевой (1868), которую она проводила с захватывающим темпераментом, но вместе с тем и чрезмерно изысканным мастерством, шедшим от традиций исполнения переводных исторических мелодрам. Большим успехом пользовалась Федотова в «обстановочной» испанской пьесе «Сумасшествие от любви» (1871), где в роли королевы Иоанны актриса увлекала зрителей бурными взрывами любви и ревности.

Те же особенности отличали и ее исполнение современного бытового репертуара. На смене беспечного детского легкомыслия тяжелыми сомнениями, а затем зрелой убежденностью в низости близких строила Федотова роль Насти в «Змее Горыныче» (1876). В кульминационной сцене «Блуждающих огней» Антропова (1874) за внешним спокойствием Лидии актриса заставляла почувствовать смятение едва сдерживаемых чувств: «Ее трепещущие губы, судорожно сжатые руки и волнующаяся грудь выдают внутреннюю бурю, глухо бушующую под покровом обманчивой наружности. Но уже в самой неровности и отрывочности произносимых ею фраз, в самой натянутости и неестественности этой тишины вы слышите приближение взрыва»¹⁰¹, — писал рецензент.

Уже к концу 60-х годов Федотова вырастает не только в «блестящего виртуоза в области актерской техники», но и в «превосходную истолковательницу духовной сущности пьес, создательницу внутреннего склада и рисунка своих ролей»¹⁰² — именно эти качества отметит позже Станиславский как основные в творчестве актрисы. Это отчетливо сказалось в ее работе над классической комедией. Катариону в «Укрощении строптивой» Федотова первоначально играла капризным и вздорным существом, и лишь постепенно образ усложнялся, актриса обнаруживала сильную волю и страстный темперамент своей героини, раскрывала пережитый ею перелом, увидев нравственный подтекст поединка двух энергичных натур, приходящих к взаимному уважению и любви. В «Много шума из ничего» Федотова передавала бурное одушевление, ослепительный блеск колких реплик, ошеломляющий кокетливый задор Беатриче и намеренно сдерживала проявления ее любви, как бы против воли вырывавшейся в заключительных сценах.

Прекрасное свидетельство выдающегося мастерства актрисы оставил Баженов, рассказавший о том, как энергично, наполненно и виртуозно вела Федотова центральную сцену своей роли в «Саламейском алькальде» Кальдерона (1866): «Симпатичная милою наивностью в первых двух действиях, она еще симпатичнее явилась в страшную минуту третьего действия, когда Изабелла раскрывает перед отцом гнусное преступление, которого она стала невольной жертвой... Двойное страдание — за себя и за отца, ужас

при одной мысли о том, что уже обратилось в страшное дело, беспредельная честная злоба и в то же время мучительное сознание всего бессилия этой злобы — все это нашло себе прекрасное выражение не только в прерывающемся, дрожащем, полном отчаяния голосе артистки, но и в самом ее положении: опустившись или, вернее, присев на землю, она припала к ногам отца, к которому не могут прямо обратиться глаза ее; то же самое сказалось и в движениях рук, которыми она, отрывая их от груди, судорожно обхватывала то лицо, то шею, и в выражении лица, в этом безостановочном движении блестящих слезами зрачков; тут даже был совершенно уместен и тот легкий скрежет, который слышался местами в воплях артистки. Это была минута, поистине глубоко поражающая и трогательная»¹⁰³.

В реалистической драме и комедии Федотова нередко получала возможность проявить свой наблюдательный, острый ум и едкий юмор, позволявшие ей находить точные психологические черты изображаемого характера и демонстрировать «глубокое знание жемского сердца и женской природы»¹⁰⁴. В репертуаре Островского ее крупнейшими достижениями были такие разные роли, как Катерина в «Грозе» и Лидия Чебоксарова в «Бешеных деньгах». Впервые выступив в роли Катерины в 1863 году, Федотова играла ее тридцать пять лет; созданный ею образ приобрел законченность к 70-м годам. С помощью тщательно разработанных деталей, точно найденных жестов, походки, манеры говорить со старшими, носить платок и т. д. Федотова безукоризненно воссоздавала достоверный облик молодой женщины из русской провинции. Бытовой подход к роли сочетался с известным мелодраматизмом в выражении переживаний Катерины, сказавшимся в том, как Федотова рисовала драму ее души, ее страстную смятенность и отчаяние. При этом общая трактовка роли определялась жалостью к жертве «темного царства» — тема протеста отсутствовала в исполнении Федотовой. Лидию Чебоксарову (1870) Федотова играла эффектной красавицей, полной сознания собственной неотразимости и не знающей никаких нравственных запретов. «Белокурый парик, *rinse-pez*, модный костюм, нахальный взгляд, пренебрежительный тон, все как нельзя более подходило к изображению развращенной до мозга костей юной хитрицы»¹⁰⁵, — писал рецензент, отметивший, что в этой роли актриса совершенно изменила свой внешний вид.

Во второй половине 70-х годов в ряде ролей Федотовой намечается новая, более простая, лишенная подчеркиваний и аффектации манера игры. В роли Маргариты Готье («Как поживешь, так и прослынешь», 1877) сцены встречи с Арманом, свидание с его отцом, заключительная сцена проведены были актрисой «так правдиво, так прочувствованно, что вы забывали кулисы и подмостки и видели перед собою самую жизнь, жизнь без прикрас, хотя и бедную разнообразием содержания, но зато роскошно богатую чувством»¹⁰⁶. О ее игре в «Нищих духом» (1879) П. Бобо-

рыкин, наиболее строго отмечавший обычно все проявления искусственности в федотовской сценической манере, писал: «Федотова жила на сцене, была истинно любящей женщиной, нашла в себе множество душевных звуков, разнообразила их чрезвычайно... нигде не прибегала к прежнему крику или к тому, что мы попросту называем нытьем. Словом, мы присутствовали при каком-то перерождении»¹⁰⁷. Тем не менее во многих случаях излюбленный Федотовой в 70—80-е годы ходульный русский и переводной мелодраматический репертуар толкал ее на аффектированную нервность или слащавую певучесть тона.

Более плодотворной была ее работа над комедийным репертуаром, в особенности над бесчисленными комедиями и шутками, занимавшими большое место на афише 70-х годов. Исполнение главной роли в комедии-шутке Крылова «В осадном положении», где Федотова при мастерской отделке мелочей достигала гармонической цельности общего впечатления, критика сравнивала с игрою в шахматы — настолько безошибочными были каждый сценический ход и вся возникающая композиция. В незамысловатой сцене молодой вдовушки графини с ювелиром, раскрывающим ей глаза на ее покойного мужа («Так на свете все превратно», 1879), артистка покоряла зрителя изображением того, как в ее героине «борются и сталкиваются одновременно: воспоминания прошлого, навеянные перечислением разных браслетов, серег и медальонов, удивление при открытии внесупружеских сделок мужа, любопытство узнать их подробнее, поздняя досада на то, что молодая женщина допустила себя быть обманутой, обида, помеченная задним числом, желание доказать ювелиру, что он ошибается, желание тем не менее остаться верною памяти мужа, оказаться лучше его»¹⁰⁸. Вместе с тем ее игра в переделанной Крыловым французской комедии-шутке «Лакомый кусочек» вызвала резкий отклик Тургенева, чрезвычайно неодобрительно отзывавшегося о пьесе, в которой он увидел «кусочки французской тафтицы, сшитые суровыми российскими штками», и назвавшего игру Федотовой невыносимым кривлянием и жеманством, нашедшего в ней лишь фальшь, противное загромождение и апломб¹⁰⁹.

Федотова оставалась ведущей актрисой Малого театра 60—70-х годов. Но к концу этого периода она переживала несомненные трудности. Характерно, что в 70-е годы ей не удалось ни Юлия Тугина в «Последней жертве», ни Лариса в «Бесприданнице». В первой из них за серьезностью в раскрытии душевной драмы исчезали социальные основы конфликта и тема жизненного компромисса; во второй сложный психологический рисунок был подменен чрезмерной напряженностью чувств.

Чуть позже Федотовой, в 1863 году, в Малый театр приходит ее соученица по Театральному училищу Надежда Алексеевна Никулина (1845—1923)¹¹⁰, непосредственное, стихийное дарование которой сразу же привлекает внимание критики. Баженов,

еще в 1861 году отметивший дебют воспитанницы Никулиной в водевиле «Взаимное обучение», в следующем году в связи с ее выступлением в «Картинке с натуры» писал: «Маленькую роль свою выполнила она с увлекательной искренностью и простотой. Прежде всего в игре ее приятно бросалось в глаза полнейшее отсутствие всякой манерности и приторного жеманства, чем обыкновенно на первых же порах спешат обзавестись молодые артистки. Ничего рутинного, никаких избитых общих мест не было в ее умном исполнении, а детская наивность и бесхитрость сообщали ему какую-то особенную свежесть и живость. Необыкновенно свободно и легко жилось ей в роли»¹¹¹. Несколько позже в связи с ее выступлением в роли Липочки в одноименной пьесе Острогорского другой ведущий критик тех лет, Урусов, писал, что в игре Никулиной наблюдается «очень редкое соединенье обдуманности и чувства, строгого отношения к каждой роли и отсутствия всякой рутинности». Он считал, что она умеет удивительно легко переходить «от драматического положения к изящному и светлому комизму», одинаково удовлетворяя и взыскательного поклонника натуральности и строгого ценителя художественности¹¹².

Никулина сложилась прежде всего как комедийная актриса, творчество которой питалось во многом безотчетным восприятием жизни и не несло насыщенной глубины переживаний. Заразительная легкость темперамента и органическая непринужденность сценической жизни определили притягательность ее искусства. Но ее репертуар никогда не был ограничен бесчисленными беззаботными резвухками, роли которых она обычно вела в традиционных приемах внешней водевильной игры, наполняя их своим обаянием и задором. Легкость комедийной манеры Никулина соединяла с мастерством бытописания, с органической наблюдательностью художника-жанриста. Эти особенности проявились и в том, как она воспринимала роли, относящиеся к традиционному амплу субреток, в частности роль Лизы в «Горе от ума» (1867), исполнение которой, по словам современника, «еще выше приподняло» актрису в глазах публики¹¹³.

Большое значение для ее формирования имело влияние Островского, который позже признавался: «Лучшая, блестящая ingénue, Никулина, — совсем мое создание»¹¹⁴. В 1864 году он специально для нее предназначил роль Верочки в «Шутниках», где проявились самые сильные стороны дарования актрисы. «Более свежести, правды, искренности нам не случилось встречать в ролях наивной девочки. Казалось, что г-жа Никулина не играет, но что она такая и есть в самом деле: ни одной фальшивой аффектированной нотки, ни тени рутинности»¹¹⁵, — писал об ее исполнении А. Н. Плещеев. Современники запомнили безошибочно найденный внешний облик Никулиной — Верочки «в ее беленьком платьице, сетке, сжимающей черную косу, и шелковых митенках на худеньких детских ручках»¹¹⁶.

Одним из самых значительных достижений Никулиной было исполнение роли Варвары в «Грозе» (1873), где она, по свидетельству П. А. Россияева, передавала «облик костромской девы-гулены, с своеобразным душком, с налетом типичной прелести и веселости, и размахистости, и красочности поволжского раздолья»¹¹⁷. В роли Купавы в «Снегурочке» (1873) она находила выпуклый эмоциональный рисунок центральной сцены — жалобы царю Берендею.

Ярко, празднично, с броскими бытовыми деталями играла она роль Поликсены в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». В той же манере играла она Глашу в «Каширской старине» Аверкьева.

Сохраняя легкость комедийного рисунка, но достигая при этом убедительной бытовой и психологической конкретности, вела она роль ключницы старого Сотника в пьесе Т. Шевченко «В ночь на рождество» («Назар Стодоля», 1877). «Как она умеючи заигрывает с ним, именно так, как надо заигрывать, чтобы понравиться старому, кремневатому казаку; сколько веселости и простодушного, как бы врожденного лукавства»¹¹⁸, — писал об этой роли Аверкиев.

Никулиной часто удавалось сделать «живое лицо из бледной и тощей фигуры, измышленной убогим воображением автора», как это было, в частности, в комедии Чернышева «Чершенькие и беленькие» (1873), где актриса наполняла свою роль «испритворным простодушием и младенческим незнанием жизни», а «едва заметной переменной в интонации голоса, полувзглядом, полуулыбкой... вводила нас в таинственный мир нехитрых грез и дум наивного ребенка...». В чисто жанровом ключе, сохраняя заразительный комедийный темперамент, решала Никулина в пьесе «Любовь прощает все» (1877) роль Дианы, простодушной актрисы бульварного театра, в сущности, содержанки: «Вся — ртуть и огонь... она то вскакивает и собирается уходить, то снова возвращается. Избитые остроты и оригинальные глупости вперемежку с банальными истинами, перебивая друг друга, так и сыплются с ее языка. Вот она схватила бонбоньерку и с жадностью гризетки уписывает конфеты. Бросила... опять схватила... С набитым ртом затянула руладу из веселой оперетки Оффенбаха, оборвала ее на середине звонким смехом и уж целует подругу, болтая всякий вздор о том, как она будет завтра кататься на коньках и плевать всю парижскую молодежь своим эксцентрично-шикарным костюмом»¹¹⁹.

И в 60-е и в 70-е годы творчеству Никулиной было присуще переплетение комического и драматического элементов, не получившее настоящего развития, хотя еще в начале своего пути она часто выступала в амплуа драматической инженю, а во второй половине 60-х годов нередко играла роли пассивных жертв, противостоящих в спектаклях наделенным активным темпераментом героиням Федотовой. В числе ролей Никулиной была даже роль

царицы Анны в «Василисе Мелентьевой» (1868), в которой, по словам Плещеева, актриса достигала «неподдельной искренности»¹²⁰. К выдающимся достижениям Никулиной принадлежала роль Веры в пьесе Тургенева «Где тонко, там и рвется» (1870), не совпадавшая с обычным репертуаром актрисы. Сокровенную внутреннюю борьбу Веры Никулина передавала сдержанно и точно. «В немой сцене, где она, разбитая объяснениями с Горским, отошла к фортепиано, чтобы скрыть свое сердечное волнение и в несколько мгновений решить свою судьбу, можно было любоваться ее мимикой. Глядя на нее, нельзя было не понять, что именно в эти мгновения тяжелой внутренней борьбы она и решила сказать свое «да» другому»¹²¹, — писал М. П. Щепкин.

Но Никулина оказалась не в силах раскрыть сложность психологического рисунка в таких ролях, как Елена в «Женитьбе Белугина» или Ренева в «Светит, да не греет» (1880). Неоднократно получая разнообразные роли в драме, она, как правило, овладевает ими не в полной мере. В роли Фру-Фру в «Ветерке» (1870) она превосходно вела беззаботные начальные эпизоды, но не могла выразить ни драматическое развитие роли, ни ее страдальческий финал. То же случилось с ролью Лелечки в «Блуждающих огнях» (1873). Критик писал, что в первых сценах Лелечки с Холминым «в мягких нотах ее голоса вы слышите и страх, и обожание, и теплое сочувствие, желание помочь ему, и горькое сознание своего бессилия перед непонятным для нее страданием», но что по мере усиления драматического элемента исполнение заметно ослабевало¹²².

В 70-е годы репертуар Никулиной во многом расширился в связи с тем, что она, по словам ее биографа-современника, «стала переходить на роли так называемых кокеток» и ей «пришлось создать один за другим целый ряд испорченных, двусмысленных женщин». Говоря о подходе актрисы к ролям этого типа, тот же современник свидетельствует: «Сколько жизни, огня и увлечения вложила артистка в свои новые роли, не впадая в шарж и ни на мгновение не шокируя в зрителе чувство меры»¹²³. Наиболее значительной среди новых для актрисы ролей стала специально для нее написанная Островским роль Глафиры в «Волках и овцах» (1875), сыгранная Никулиной с подлинным сатирическим блеском и убедительнейшим воспроизведением бытовых и психологических свойств этой очаровательной и столь же беззащитной хищницы.

4

Обращаясь к характеристике актеров, вошедших в труппу Малого театра в 70-х годах, надо помнить, что театр сохранял в своем составе и П. Садовского (до 1872 года), и Живокини (до 1874), и Е. Н. Васильеву (до 1877), и Шумского (до 1878), а также Самарина, Медведеву, Акимову, Рыкалову, Таланову, Ни-

кифорова, что продолжали очень активно работать пришедшие на сцену в 60-е годы Федотова, Никулина, Музиль, Вильде, Решимов. Вместе с тем происходит и значительное обновление труппы. Характер основных амплуа претерпевает существенные перемены, отражая новые веяния и общую эволюцию искусства Малого театра. На смену Медведевой и Рыкаловой, процветавшим некогда в мелодрамах, рядом с олицетворяемым Федотовой искусством патетической страстности и острой психологической комедийности в 70-е годы развивается трагическое искусство Ермоловой. Сентиментальный герой-любовник 50-х годов Самарин и фигурировавшие в 60-е годы любовники-резонеры Вильде и Решимов уступают место Ленскому. Искусство комической старухи эволюционирует от замкнутости в характерности, свойственной Талаповой, к полнокровному, жизненно достоверному реализму О. О. Садовской.

Однако не все новые актеры успешно заменяли уходивших мастеров. Было неудачным приглашение на роли П. Садовского провинциального актера Константина Федоровича Берга (1824—1881), пришедшего в Малый театр вскоре после своего успеха в Театре на Политехнической выставке. Берг сохранял те черты комедийного искусства, от которых театр в 70-е годы уже отказывался. Подчеркивание внешних деталей, нажим, подмена комедийности резонерством мешали Бергу слиться с ансамблем театра и не отвечали новому этапу в развитии сценического реализма. Когда второстепенная роль ставила лишь жанровые задачи, Берг легко набрасывал облик таких, например, несложных героев, как пошляк земец Тропиков («Змей Горыныч»). При исполнении купеческих персонажей (Подхалюзин, Барабошев, старик Белугин) его приемы сохраняли известную достоверность, но были далеки от той жизненной конкретности и психологической содержательности, которая отличала в это время лучших мастеров театра. Боборыкин, подытоживая результаты его работы в Малом театре, писал: «Силы у него нет, драматизм весь заключается в крике, в вульгарных жестах и гримасах»¹²⁴.

Несколько ранее Берга, в 1870 году, в центральных ролях (Любим Торцов, городничий, Сганарель) дебютировал М. А. Дурново, проработавший в Малом театре с 1870 по 1891 год, а прежде выступавший в любительском кружке и в провинции (впоследствии он станет педагогом Общества искусства и литературы). Он также был актером внешней характерности и занял в театре второстепенное место, играя Горича («Горе от ума»), Бодаева («Лес»), Бардольфа («Виндзорские проказницы»). Немирович-Данченко писал о нем как о полезном актере небольшого дарования, которому «удаются преимущественно типы, составляющие продукт коренной русской жизни, продукт, которого не коснулась еще западная цивилизация, такие, как купец-лабазник, армейский офицер старого закала, грубый, необразованный провинциальный чиновник»¹²⁵.

Не мог никак заменить скончавшегося Живокини принятый на его место Владимир Александрович Макшеев (1843—1901), пришедший в театр из любителей после выступлений в Артистическом кружке и на частных сценах Москвы. В основе своего дарования он был жанристом, бытовым актером на роли простаков, причем ему оставались совершенно чужды фигуры малознакомого иностранного быта. Он легко находил органическую верность основного тона роли и бытовую характерность, но не мог овладеть многоплановым характером и обнаружить социальное зерно образа. Более всего ему удавались эпизодические роли — слащавый муж, надоевший своей верностью ветреной жене («Когда б он знал»), ворчливый старый денщик («Майорша»), антрепренер Мигаев («Таланты и поклонники»), Варлаам в «Борисе Годунове» Пушкина. Таков был круг ролей и исполнительская манера Макшеева в 70-е годы.

После смерти Шумского на первые комические и характерные роли весной 1878 года был принят довольно успешно игравший в провинции Осип Андреевич Правдин (1849—1921). Островский считал, что он хороший актер, «но аксессуар, т. е. он хорош в пьесе, когда хороши главные действующие лица, а сам ни в чем, кроме водевиля, примировать не может»¹²⁶. Впоследствии его актерская палитра расширилась, но в первые сезоны пребывания в Малом театре он отличался лишь броской внешней отделкой эпизодических характерных ролей. Он тяготел к передаче выпуклых черт характера, к воссозданию стиля эпохи и достиг успеха в ролях Полония в «Гамлете», Шпигельберга в «Разбойниках», Шуйского в «Борисе Годунове». Однако в этот период он еще не выработал ни верности внутренней правде, ни высокого мастерства, которые разовьет позже.

С. В. Яблочкина, заменившая в 1877 году Е. Н. Васильеву, была опытной актрисой, выступавшей на сцене с 1861 года и проработавшей в Малом театре до 1898 года. Стать достойной своей предшественницы она не могла, так как ее дарование было невелико, хотя С. Васильев (Флеров) считал ее «весьма полезной актрисой», безупречно выучивающей роль, но не создающей характеров¹²⁷. Относительно успешно она играла роли, требовавшие одной лишь внешней авантжности.

Ни одна из появившихся в театре молодых актрис не смогла занять место Никулиной в амплу инженю. В 70-е годы выделялась в этом амплу Надежда Сергеевна Васильева (1852—1920)¹²⁸, дочь С. В. и Е. Н. Васильевых. Критики выражали единодушно мнение, что она хороша в ролях, «слегка оттененных чувством», что «легкий контур, которым она набрасывает характер исполняемого лица, всегда задуман верно и исполнен со вкусом»¹²⁹. О ее дебюте в роли Агнесы («Школа женщин»), П. Г. Акилов писал, что она была «наивна без всякого *наивничания*» и что в ее игре преобладала «художественная простота, которая составляет отличительную черту истинного дарования»¹³⁰.

Критика отметила ее успех в роли Верочки («Месяц в деревне», 1872), которую она играла грациозным ребенком, передав вместе с тем драму отверженной любви. С бесспорным успехом играя разнообразный репертуар, она зарекомендовала себя как актриса-миниатюристка, способная тонкими штрихами передать эволюцию образа. В 1878 году Н. Васильева переходит в Александринский театр.

В 1875 году на комические роли в водевилях была приглашена ее сестра Вера Сергеевна Васильева (1854—1905), работавшая прежде в провинции и в Общедоступном театре. Первоначально она выступила в одноактных пьесах, позже, перейдя на пожилые роли, усилила острохарактерный элемент в своем искусстве. Также в качестве инженю в водевилях и фарсах была занята в эти годы внучка М. С. Щепкина Александра Петровна Щепкина (1856—1930), работавшая в театре с 1877 по 1903 год и имевшая успех в ролях, ограничивавшихся набором комических приемов. Более серьезный успех имела дочь С. В. Шумского Е. С. Шумская, поступившая в театр в 1877 году после окончания класса Самарина в Консерватории и оставшаяся на сцене до 1881 года (позже она возвращалась в театр в 1886—1890 годах). «Талант, ум и такт видны в том, как она задумывает лицо и ведет себя в выдающихся местах пьесы»¹³¹, — писал о ней Боборыкин. Дебют в роли Марьи Андреевны («Бедная невеста») выявил несомненный драматический талант актрисы. Для Шумской характерна была лишенная эффектов роль Леночки, дочери бедного чиновника, вынужденного выдать ее за старика начальника («В золоченой карете» А. Трофимова). Необычность и новизну ее манеры исполнения критика видела в том, что она не поражает вдруг, но постепенно привлекает внимание, причем некоторые оценивали эту особенность как монотонность.

На смену ушедшей в Петербург Н. С. Васильевой в 1878 году приходит из Театральной школы М. В. Ильинская, которая в 1882 году также перейдет в Александринский театр. В рамках амплуа инженю-комик она уже на дебюте обнаружила «большие задатки милой, симпатичной, искренней актрисы»¹³². В ролях этого амплуа, как писал С. Васильев (Флеров) о ее выступлении в комедии Вильде «Успех» (1880), она «ни на мгновение не нарушает чувства меры, изящной художественной простоты и естественности. Это удивительно тонкая, необыкновенно художественная игра»¹³³. Помимо комедийных ролей Ильинская создает ряд образов, наделенных большой драматической силой. Такова, например, жертва клеветы, простенькая жена маленького чиновника в «Горе-злосчастии» или жена Пляпова в «Деле Пляпова». Об ее исполнении этой роли С. Васильев писал: «Что за удивительная художественная правда в этом тихом, робком голосе, в этих мгновенных, быстрых, несколько диких взглядах опущенных глаз, в этом инстинктивном поправлении воротничка, когда слезы подступают к горлу и мешают говорить! Г-жа Ильинская не пла-

чет. Она ни разу не беретя за платок. Но вы чувствуете, как в известные минуты слезы выкатываются у нее из глаз, и тогда она проводит рукой по щеке, как мы отгоняем докучливую муху»¹³⁴. Однако, играя Верочку в «Месяце в деревне», Ильинская прекрасно передавала начало роли и не находила необходимых красок для последующих сцен. Несмотря на пробивавшийся иногда драматизм, умение пайти точные психологические детали, Ильинская оставалась типичной пиженю, и основными свойствами ее дарования были «веселость, юмор, разговорная бойкость»¹³⁵, ее героини далеко уступали великолепным пиженю юной Никулиной 60-х годов.

В начале 70-х годов в опереточном репертуаре Малого театра часто выступал Михаил Валерианович Лептовский (1843—1906)¹³⁶, ставший позднее крупной фигурой в истории формирования опереточного театра в России и в истории русской эстрады. «Он молод, красив, развязен; поет довольно приятно, когда не фарсирует; дикция ясная; он тонирует речь, а не долбит в одну или две ноты; в игре его много огня; говорят иные, что даже слишком много»¹³⁷, — писал критик о его выступлении в роли Ригольяра («Все мы жаждем любви», 1873). Особый успех он имел в роли уличного певца Пикилло в «Птичках певчих». Для бенефисов Лептовский избирал обычно музыкальные или дивертисментные представления — «Цыганские песни в лицах» с участием группы театра «Буфф»; музыкальную мозаику «Русские романсы в лицах»; сцены из цыганского быта «Цыганский табор»; интермедию с рассказами, пением, комическими куплетами и танцами «Спасен на краю пропасти, или Дружба пляшет, дружба скачет, дружба песенки поет»; комедию с пением, хорами и мало-российскими плясками «Майская ночь», где он играл Левко. Участвуя в драматических спектаклях, он переносил в них внешнюю подчеркнутость игры, и потому его Кудряш в «Грозе» напоминал пьяного фабричного, а Грациано в «Венецианском купце» выглядел балаганным трактирным гулякой.

Новые черты комедийного искусства Малого театра 70-х годов раскрывались прежде всего в эволюции, которую пережил в это время Музиль, о чем шла речь выше, и еще более в творчестве Михаила Прововича и Ольги Осиповны Садовских.

Сын Прова Садовского М. П. Садовский (1847—1910) пришел в Малый театр в 1870 году¹³⁸. Еще в 1861 году, четырнадцатилетним мальчиком, он сыграл в бенефис отца Тришку («Свои люди — сочтемся!»), а с 1867 по 1869 год участвовал в спектаклях Артистического кружка. Он проявил себя и как литератор — автор рассказов, басен, эпиграмм, пьесы «Душа — потемки» (1885) и ряда переводов («Корсиканка», «Севильский цирюльник», «Федра»).

В 70-е годы М. Садовский предстает прежде всего как характерный бытовой комик и простак, хотя уже тогда в его ролях были слышны скорбные, болезненные ноты, которые отчетливо

прозвучат в его персонажах 80—90-х годов, когда он будет тяготеть к изображению честных людей, затянутых в житейское болото и сознающих отсутствие сил для борьбы с пошлостью. Он много играет в ремесленной драматургии, толкавшей его на воспроизведение внешней бытовой характерности, в чем он нередко достигал заметных успехов,— так он играл изломанного светского фата в «Тучках» Гарниевского, пьяненького забитого актера в «Вокруг огня не летай» Сарду и всевозможных купеческих недорослей в пьесах Крылова, Вильде, Н. Потехина. Возможность раскрыть за точно схваченным внешним обликом внутреннюю сущность образа он получил лишь в репертуаре Гоголя и Островского.

В Хлестакове (1877) он полностью отказывался от изображения «водевильного шалуна» и от нарочитых комических приемов. Островский находил в его исполнении точность психологических мотивировок, соединение правды и художественности¹³⁹. Сцена вранья увлекала импровизационной легкостью, казалось, что все эти эскапады Хлестакова рождались здесь же, на глазах у зрителя, вызванные внезапным озарением и неприхотливой фантазией ничтожного, фатоватого мальчишки. С. Васильев (Флеров) в своей рецензии обстоятельно проследил «его постепенное вхождение в роль сановника, внезапную незащитность перед напором слесарши и унтер-офицерши, испуг перед видом настоящих просителей, показывающихся в дверях с бумагами в руках, внезапную радость при появлении Марьи Антоновны и совершенное увлечение ухаживанием за нею и за Анной Андреевной»¹⁴⁰.

Играя Андрея Белугина («Женитьба Белугина», 1877), актер создавал характер простодушного, душевно распахнутого человека, способного на глубокие чувства. Боборыкин считал, что в подобных ролях у Садовского проявлялись черты актера нового типа, органично сочетающего сильный драматизм, окрашенный бытовым колоритом, с чисто комедийными элементами¹⁴¹. В сценах Островского и Соловьева «Счастливый день» Садовский очень свежо играл уездного врача Нивина, уставшего от жизненной борьбы и погружающегося в одуряющей быт захолустья, раскрывая через недоговоренные фразы вынужденность своего примирения с мещанским существованием.

Вершинами творчества Садовского были его выступления в поздних пьесах Островского. Мурзавецкого («Волки и овцы», 1875) он сначала играл упрощенно — пошловатым цыплицей, но затем, более глубоко проникая в существо образа, он увидел в нем жалкого фанфарона, слабовольного, опустошенного захолустного армейца, одинокого и по-своему страдающего, переходящего от уныния к бесшабашности. Карандышева в «Бессирданнице» (1878) он показывал мелким, заносчивым, завистливым человеком с уязвленным самолюбием, ограниченным и ничтожным; драматизм положения Карандышева не привлек внимания актера.

Умение Садовского психологически досконально вскрыть внутреннюю жизнь своего героя, дать точный бытовой и социально-типический рисунок образа особенно явственно сказалось в роли Мелузова («Таланты и поклонники», 1881). Современники зафиксировали характерные детали его внешнего облика: фетровую шляпу, клетчатый плед, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами, подслеповатость, корявые руки. «Он немного сутуловат, — вспоминал впоследствии Ю. М. Юрьев, — медлителен и угловат в движениях от привычки к сидячей жизни, сосредоточен, замкнут, всегда о чем-то думает и производит впечатление отсутствующего, когда он на людях, особенно чуждых ему... А уж когда говорит, то с какой-то своеобразной напевностью человека, привыкшего рассуждать об отвлеченном, спорить о высших материях»¹⁴². Это был типичный студент-разночинец с его мечтами о честной трудовой жизни и верой в высокие идеалы. Искусство М. Садовского в конце 70-х годов стало одним из самых принципиальных явлений бытовой школы русского театра.

В 1879 году в Малом театре начинает работать принятая в штат лишь в 1881 году Ольга Осиповна Садовская (1849—1919), которая с 1867 года играла на сцене Артистического кружка¹⁴³. Значение ее прихода в театр было неизмеримо шире обычного замещения освободившегося амплуа комической старухи, в котором она заменила скончавшуюся Таланову. Она принесла новую манеру создания сценического образа, углубляя бытовые традиции, достигая подлинной реалистической объемности в воплощении сложных, жизненно противоречивых женских характеров. Садовской предстояла долгая и очень плодотворная жизнь на сцене Малого театра. Среди ее первых работ критика выделила Залешипу в «Светит, да не греет» и более всего Домну Пантелевну в «Талантах и поклонниках», где актриса создала многогранный, неоднозначный образ мещанки, тяжело переживающей нужду и желающей для дочери иной жизни. В этой искренней материнской любви было зерно образа, в котором вместе с тем Садовская с реалистической беспощадностью оттеняла и житейскую обыденность своей героини и ее мещанский практицизм.

К рубежу 70—80-х годов в актерском искусстве Малого театра с особой силой обнаружилось тяготение к поэтическому осмыслению действительности, к раскрытию трагических противоречий действительности. К этому времени здесь созревают таланты выдающихся актеров, способных с огромной силой выразить эти настроения, А. П. Ленского и М. Н. Ермоловой, внесших существеннейшие новые тенденции в искусство Малого театра.

Александр Павлович Ленский (1847—1908) приходит в Малый театр из провинции в 1876 году на амплуа первого любовника, в котором давно уже не появлялось крупных актеров¹⁴⁴. В первые же сезоны своей работы он занял важное место в труппе. Общее внимание к нему привлекали не только превосходные актерские

данные и добросовестное отношение к работе, но прежде всего его психологически тонкая и точная исполнительская манера, общая гуманистическая направленность его творчества. «Неотъемлемое достоинство и красота этого артиста состоит в том, что он всегда верно откликнется там, где вызывает человека, с его страстями, горем и радостями»¹⁴⁵, — писал критик. Творческая личность Ленского была окружена общим поклонением. Стапиславский, вспоминая эти годы, писал что он «был влюблен в Ленского: и в его темные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, пязцное произношение и тонкое чувство фразы...»¹⁴⁶.

Репертуар Ленского был очень широк и разнотипен. Актер играл русскую и западную классику, новые пьесы Островского, а наряду с этим бесчисленные трафаретные комедии и бытовые мелодрамы, переводные новинки и изделия российских перелицовщиков. Ленский являлся почти в каждой пьесе, дублиеры у него отсутствовали, и это приводило к тому, что актер, по словам Боборыкина, должен был повторяться «в тех ролях, где ему приходится быть только любовником»¹⁴⁷. Особенно губительно влияло на талант Ленского участие в хоровом тенденциозном репертуаре, не дававшем подлинной пищи для творчества. Говоря о сложившемся у актера шаблоне в исполнении современных ролей, Боборыкин писал: «Из десяти пьес в семи или восьми он играет все того же самого молодого человека с обличительными наклонностями, или же увлекающегося, но слабого, припущенного говорить почти одни и те же тирады... Он все более и более приучается читать или произносить фразы точно с кафедры или прокурорского возвышения. Простой, разговорный тон является у него минутами в тех сценах, где он должен быть весел, выказывать юмор, балагурство, ироню. В искренних же местах это все одна и та же однообразная и тяжелая музыка»¹⁴⁸.

Современный русский и переводной репертуар редко позволял Ленскому добиваться значительных результатов. Лишь пьеса Пальма «Наш друг Неклюжез» предоставила ему возможность раскрыть внутренний мир героя в его органических связях со средой. Он играл Неклюжева человеком, загубленным обстоятельством и измученным своим преступлением. Обычно же в исполнении подобных ролей рецензенты обращали внимание на удачу лишь отдельных эпизодов. «Сколько было превосходных немых сцен, очерченных так рельефно, что каждая из них была замечена публикою и громкими аплодисментами оценена по достоинству!»¹⁴⁹ — говорилось в отзыве о «Подросточке» Тарповского, в котором Ленский играл лихого рубаху-офицера.

Участвуя в репертуаре Островского, молодой актер основное внимание уделял разработке психологической линии поведения своих персонажей, внимательно прослеживая логику поступков и чувств, но недостаточно раскрывая их социальную обусловлен-

ность, что, впрочем, было характерно для театра в целом. Играя Дульчина в «Последней жертве», он следовал театральной традиции изображения порхающего по жизни легкомысленного бонвивана. Образу Паратова в «Бесприданнице» он придавал оттенок лирической меланхолии и страстности, затушевывавшей его беспощадный эгоизм и развязную распущенность. В Великатове («Таланты и поклонники») он также видел прежде всего «первого любовника», наделяя его чертами наружной скромности и обходительности, но не давая почувствовать силу уверенно шагающего по жизни нового хозяина.

Не нашел он решения, адекватного авторскому замыслу, и при обращении к пьесам Грибоедова и Пушкина. Играя Чацкого (1876), он сосредоточивался на душевных переживаниях, на страданиях от сознания непреборимой пошлости окружающего общества. Дон Гуана в «Каменном госте» Ленский играл «разбитым малым, волокитой», «слишком расчетливым и чрезмерно чувственным оболъстителем, а никак не увлекающимся обаятелем»¹⁵⁰. В образе Самозванца в «Борисе Годунове» он ограничивался изображением хлыщеватого нахального проходимца.

Его наибольшие удачи этих лет оказались связаны с пьесами Мольера, Шекспира, Гуцкова. Дон Жуана (1876) в пьесе Мольера он играл блестящим аристократом-ловеласом, лишенным каких-либо нравственных принципов, порою лицемерящим, а порою искренне захваченным чувством. Современники отмечали то виртуозное мастерство, с которым Ленский вел сцену Дон Жуана и двух крестьянок: «Взяв их под руки и наклоняясь то к одной, то к другой, он оболъщал их обеих сразу своими любовными словами и насмешками над соперницей. Сцена сделана автором очень рискованно, но Ленский вел свои убеждения то направо, то налево так быстро и убежденно, что публика невольно верила ему, как и обманутые им девушки»¹⁵¹.

Когда в 1876 году Ленский сыграл Петруччо в «Укрощении строптивой», его исполнение, несмотря на броский комедийный рисунок, не было принято критикой, не увидевшей в его герое подлинного шекспировского человека ренессансного мироощущения. Но через несколько лет Аверкиев отмечал огромную перемену в трактовке Ленским этой роли, говорил о пылкости чувств его Петруччо, о силе характера, о недюжинности натуры¹⁵². Привлекательной непринужденностью и душевным здоровьем наделял Ленский Бенедикта («Много шума из ничего»), достигая полного слияния с ролью и комедийной психологической яркости в раскрытии внутренней жизни героя. Один из современников оставил подробное описание знаменитой паузы Ленского — Бенедикта: «Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор с ошеломленно-застывшим лицом. Вдруг где-то в уголке губ, под усом, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно: глаза Бенедикта все еще сосредоточенно-застывшие, но из-под усов с неуловимой постепенностью начинает выползать торжест-

вующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем вашим существом, что у Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не может остановить. Словно по инерции вслед за губами начинают смеяться мускулы щек, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательное радостное чувство пронизывается мыслью, и — как заключительный аккорд мимической гаммы — яркой радостью вспыхивают дотеле застывшие в удивлении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта — один сплошной порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни слова и только теперь начинает свой монолог»¹⁵³.

Возрождение трагического шекспировского репертуара в 70-е годы в значительной мере связано с именем Ленского, хотя он был по преимуществу актером психологической драмы и высокой комедии. Среди его шекспировских ролей этих лет выделялся Гамлет (1877), которого Ленский давал в том же своеобразном меланхолическом освещении, в котором он давал Чацкого. Его Гамлет был полон скорби о несовершенстве мира. В роли звучала тема современного интеллигента на сложном историческом перепутье, и потому исполнение Ленского было восторженно встречено демократической молодежью. Ленский показывал в Гамлете человека «гуманного в самом высоком значении этого слова», «каждое слово в его устах было пропитано такой массой любви и страдания, что уже после первых слов Гамлета — Ленского зритель чувствовал к нему непреодолимую симпатию», и «по мере того, как выяснялась фигура Гамлета, симпатия росла, росла и обратилась наконец в любовь к человеку в образе этого бедного страдающего принца»¹⁵⁴. Средствами психологической драмы пользовался Ленский и при создании образа Ричарда III, но с их помощью оказалось невозможным воплотить этот масштабный шекспировский характер.

С наибольшей ясностью свои идейно-художественные позиции Ленский выразил в романтической трагедии Гущкова «Уриель Акоста» (1879), направленной против консерватизма мысли и утверждавшей непримиримость в защите своих убеждений. Психологически тонко раскрывая внутренний мир Акосты, актер придавал ему поэтическую обобщенность, превращая Акосту «в общечеловеческий символ бойца-мыслителя, философа-новатора»¹⁵⁵.

Когда в начале 1870 года Мария Николаевна Ермолова (1853—1928)¹⁵⁶, еще будучи воспитанницей Театрального училища, выступила на сцене Малого театра в роли Эмплии Галотти в пьесе Лессинга, она сразу заявила о себе как об актрисе героической трагедии и вместе с тем покорила современников «простотой внешнего выражения самых напряженных чувств»¹⁵⁷. В тот же сезон она исполнила роль Марфы в «Царской невесте», не допустив даже в сложной сцене помешательства «ни одного ложного актерского приема, ни тени лжи в декламации и в тоне голоса»¹⁵⁸. Уже в этих

работах наметились новые черты в решении трагедийного образа, получившие дальнейшее развитие в исполнении Ермоловой роли Катерины («Гроза», 1873). Следуя добролюбовскому пониманию пьесы, она на первый план выдвигала активный протест Катерины и трактовала ее трагическую смерть как утверждение свободы этой сильной, поэтической натуры. Роль сложилась не сразу, но Ермолова к середине 70-х годов нашла для нее простые и глубокие трагедийные формы.

Однако репертуар Малого театра в начале 70-х годов не предоставлял достаточного материала для развития ее трагического дарования. Актрисе приходилось выступать в чуждых ее природе ролях, относящихся к амплу иппеню-комик, или в устарелых мелодрамах. Критика неоднократно сетовала на то, что ее талант расходуется на мелочи, на роли разных гризеток и горничных, и писала о том, что характер ее дарования заставляет ее вносить драматизм даже в комедийные роли, из-за чего порою «изображаемая личность получала не свойственную ей мощь характера цельного, энергичного, мужественного». Один из наиболее проникательных критиков писал: «Трагический элемент, лежащий в натуре дарования г-жи Ермоловой, просится наружу и, не находя себе естественного выхода в трагических ролях, которых в репертуаре г-жи Ермоловой очень мало, прорывается и там, где, строго судя, ему нет места»¹⁵⁹. Лишь после «Овечьего источника» (1876) делается очевидным, что Ермолова утверждает новое понимание трагического, наполняя его гуманистическим пафосом борьбы за свободолюбивые идеалы. Определяющими свойствами ее дарования становятся реалистическая верность в передаче психологического мира ее героинь, вдохновенный и цельный темперамент, простые средства выразительности. В ее искусстве жил дух протеста и поисков идеального. Создавая обобщенные образы, Ермолова вносит романтические черты в искусство Малого театра, противостоя тенденциям сентиментальности и бытовизма. Эти особенности объединяли образы ее современниц, в которых она видела и противоречивость их душевного мира, и чистоту помыслов, и внутреннюю смятенность, и страдания от тягот окружающего мира, с ее героическими образами в классике.

В текущем современном репертуаре Ермолова либо меняла авторские характеристики героинь, приближая их к своему мироощущению, либо значительно усиливала авторский замысел. В пьесах Шпажинского, Н. Потехина, Пальма, Вильде она играла прекрасных честных страдалиц, глубоко переживающих свои жизненные невзгоды. В «Злобе дня» Потехина она снимала с образа мелодраматическую шелуху и рисовала душевную борьбу нервной и восприимчивой девушки, делая акцент на правде внутренних движений души. Наташу, купеческую дочку из пьесы Пальма «Наш друг Неклюжев», она играла, сосредоточиваясь, как всегда, не на бытовой характерности, а на правде общего тона, выделяя нравственную силу и активность любящей натуры. Наиболее значи-

тельной в подобном репертуаре была роль сельской учительницы Лонинной («На пороге к делу» Соловьева, 1879), которую актриса могла внутренне связать с идеалами народнической интеллигенции, показав в ней свою современницу, соприкоснувшуюся с крестьянской нуждой и увлеченную идеями народного блага. «Ермолова провела роль прекрасно»¹⁶⁰, — писал об этой работе актрисы Островский.

К числу самых важных и общественно значимых созданий Ермоловой принадлежат ее роли в пьесах Островского 70-х годов. В ее исполнении роли Юлии Тугиной в «Последней жертве» отчетливо выразились основные принципы ее подхода к Островскому. Ермолова выделяла нравственную высоту героини, заглушывала черты ее ограниченности и превращала драму Тугиной в рассказ о страдающей идеальной русской женщине. В Ларисе («Бесприданница»), образе, близком Ермоловой и трагическим содержанием и простотой авторского письма, актриса последовательно и сильно развивала тему поправанного достоинства и гибели любви, наполняя роль скорбным протестом против отношения к женщине как к вещи. Она передавала ощущение реальности душевной боли Ларисы. В образе Евлалии («Невольницы») Ермолова с обычной для нее психологической правдой показывала, как не знающая жизни женщина, мечтавшая об идеальной любви, оказывается ошеломлена и разбита столкновением с реальной действительностью и, опустошенная, беспомощная, безвольная, капитулирует перед ней. Тему душевного одиночества играла Ермолова и в «Галантах и поклонниках», увлекая глубиной психологического анализа. Актриса видела в Негинной героическую девушку, поставившую выше всего свое призвание, в ней открыто звучала тема жертвенности во имя искусства, а не тема жизненного компромисса.

Среди шекспировских ролей Ермоловой выделялись тихая, недоумевающая, сосредоточенная в себе Офелия в «Гамлете», сыгранная в мягкой манере, и Изабелла в «Мере за меру», играя которую артистка с большой эмоциональной силой воплощала тему нравственного протеста чистой и цельной женской души.

Появление «Овечьего источника» (1876) имело эпохальное значение не только в творчестве Ермоловой, но и в истории русского театра. Тема народной борьбы с насилием, изображение нравственного величия крестьянской массы, восстание, воодушевленное Лауренсией, — все это актуально звучало в обстановке 70-х годов. Ермолова играла Лауренсию, выделяя ее чувство собственного достоинства, волю и энергию, пробуждающие народ к бунту против тирании. Н. И. Стороженко вспоминал, что в трагической силе исполнения Ермоловой «вылилась вполне страстная любовь к свободе и не менее страстная ненависть к тирании, которая охватила собой юную душу артистки.словно электрическая цепь соединила на этот раз сердце артистки с сердцами тысячи зрителей...»¹⁶¹. Сочетание психологической содержательности образа с

трагической мощью темперамента составляло сущность искусства Ермоловой в героической трагедии.

После «Овечьего источника» героическая тема Ермоловой в 70-е годы находит наиболее яркое выражение в «Урпеле Акосте» и «Корсиканке». В «Урпеле Акосте» Юдифь Ермоловой «вся горела сердечной страстью к своему возлюбленному», причем актриса искусно сумела придать этой страсти человеческие черты задушевности и девственной чистоты. Это была не грубая, чувственная страсть, а самоотверженная любовь невинной прекрасной девушки с возвышенным характером»¹⁶². В центральной сцене, когда Юдифь стремилась удержать Акосту от отступничества возгласом: «Остановись, Акоста!», этот возглас получал потрясающую силу: «То был призыв не к одному только Акосте, а ко всем, кто готов был согнуться под тяжестью судьбы, отказаться от борьбы за свои убеждения, сдать свои позиции»¹⁶³. В «Корсиканке» Гуальтьери Ермолова раскрывала душевную трагедию женщины, терзаемой противоречивыми чувствами долга перед своей родиной и страсти к герцогу, врагу ее народа. Побеждала любовь к родине. Гюльнара убивала герцога и поднимала народное восстание. Актриса глубоко передавала цельность Гюльнары, мучения страсти, побеждающий патриотический подъем. Пьеса, поставленная вскоре после событий 1 марта 1881 года, прозвучала настолько остро, что прошла лишь один раз в бенефис Ермоловой, а затем была запрещена.

Героическая тема в искусстве Ермоловой утверждалась в двух внутренне единых направлениях. Она проникала и «тихие» роли Ермоловой, сыгранные ею в поздних пьесах Островского, в которых она получала возможность создавать образы подлинной реалистической жизненной трагичности, и те роли в западной классике, которые позволяли ей показать героинь, уходящих от жизненного компромисса к прямой борьбе с общественным злом, рабской примиренностью, с насилем. Утверждение героической темы дает возможность говорить о творчестве Ермоловой как высшем проявлении русского актерского искусства этой эпохи в целом.

5

Драматическая труппа петербургских казенных театров к началу 60-х годов была очень сильной по составу, включая в большинстве актеров, продолжавших начатый ранее путь и охарактеризованных уже в предыдущих томах. Она сохраняла ряд крупных мастеров, но при этом была переполнена лишенными значительных дарований выпускниками Театрального училища, и в ней по долгу отсутствовали актеры на некоторые важнейшие амплуа. В Александринском театре оставался, как и в прошедшие десятилетия, слабым ансамбль, его коллективу недоставало творческого единства.

Среди ветеранов театра первое место принадлежало Ивану Ивановичу Сосницкому (1794—1871), который в 1867 году пре-

крацает свои выступления, появившись на сцене лишь однажды в связи со своим юбилеем в 1871 году. В первой половине 60-х годов его устойчивое мастерство, определившееся в жанре высокой комедии, позволило ему по-прежнему ярко играть некоторые из своих старых ролей и эпизодические роли в новом репертуаре — Репетилова, Полония, рассеянного Фому Фомича в «Семейных тайнах», бесхарактерного генерала Бородавкина в «Виноватой», торгового человека Аксенова в «Козьме Минине» и т. д.

До 1878 года в ролях мелких петербургских чиновников или провинциальных мещан, не претендуя на глубокое проникновение в их характеры, продолжал выступать Петр Андреевич Каратыгин (1805—1879). Лишь Загорецкий, пронесенный им через несколько десятилетий, Бридуазон в «Свадьбе Фигаро» (1877) и Оргон в «Тартюфе» (1878) выделяются в его репертуаре этих лет.

Много более устаревшим выглядело мастерство еще одного ветерана театра — Петра Ивановича Григорьева (1806—1871), дебютировавшего в 1826 году. Критика считала, что он «очень искусно представляет типы русских солдат и крестьян в небольших комедиях, не менее типически олицетворяет роли уездных помещиков, отставных военных старинного покроя и вообще кутил», обычно допуская водевильные вольности и при исполнении серьезных ролей¹⁶⁴. Как водевильных героев воспринял он Муромского и Фамусова. В том, как он изображал Вышневецкого в «Доходном месте», сквозила привычка «играть отставных солдат»¹⁶⁵. Лишенный способности создавать многогранные характеры, не имея сценического темперамента, он постоянно прибегал к карикатуре в расчете на непритязательного зрителя. Наиболее удовлетворял критику Григорьев в несложных «костюмных» ролях в исторических пьесах (Мишик в «Димитрии Самозванце», Жемчуженый в «Опричнике», Нардын-Нащекин во «Фроле Скабееве»). Но его Пимен в пушкинском «Борисе Годунове» был воспринят критикой как неудача.

Служивший в театре с 1839 года С. Я. Марковецкий (1819—1884) выступал по преимуществу в водевилях, неизменно находя оригинальный и убедительный облик своих персонажей. В изучаемый период, когда стали мешаться представления о задачах и природе актерского творчества, актер не смог органично войти в репертуар, комизм его оставался поверхностным; наибольшие удачи его оказались связаны с опереттой. Он единственный из актеров, сформировавшихся в прошлый период, вошел и постоянно выступал в опереточных спектаклях. Играя Менелая («Прекрасная Елена»), Жюкле («Все мы жаждем любви»), Сам-пьючая («Чайный цветок»), он пользовался приемами буффонады и броской комедийной характерности, которыми овладел еще в водевильном репертуаре.

Эпигон трагической школы оставался Леонид Львович Леонидов (1821—1889), начинавший в свое время с подражания В. А. Каратыгину. В его творчестве еще в 50-е годы было заметно

противоречие между декламационной манерой и тяготением к вписане попятой реалистической достоверности. Он не был способен осуществить реформу искусства трагического актера.

На рубеже 50—60-х годов Леонидов продолжал утверждать шекспировский репертуар, ставил в свои бенефисы «Отелло», «Фальстафа» (переработка А. А. Шаховского), «Тимона афинянина», исполняя в них главные роли; он играл Глостера в «Короле Лире», Макбета в первой постановке этой трагедии на русской сцене. Но устаревшая манера исполнения лишила эти начинания успеха. В 60-е годы основными оказываются для него роли в исторических драмах — барон Гротенгейн в «Новгородцах в Ревеле», Бироц в «Ледяном доме», боярин Глеб Миронович в «Посаднике» А. Толстого и т. д. В 70-е годы — Тень отца Гамлета, Одоардо в «Эмилиа Галотти», граф де Линьер в «Двух сиротках», адмирал в «Сумасшествии от любви». Эти роли решались им в манере, близкой старому декламационному искусству. По этой же причине он потерпел неудачу и в пушкинском Борисе Годунове (1870). Подобные приемы более уместны оказались в исторических мелодрамах Аверкиева «Сват Фадееч» и «Кашмирская старина». Леонидов редко играл в пьесах о современности, но здесь его манера приобретала известную простоту. Аверкиев считал, что в «Горькой судьбине», играя пожилого помещика Золотимова, Леонидов показал, что вне трагедии «может играть просто и говорить обыкновенным человеческим голосом»¹⁶⁶. Однако свой обычный репертуар Леонидов, оставшийся на сцене до 1888 года, играл в прежней манере.

Среди актеров, начавших работу в прошлом периоде, наибольшее значение сохраняли Самойлов, Павел Васильев и Линская.

Василий Васильевич Самойлов (1812—1887) в 60—70-е годы продолжал развивать свой актерский метод, сложившийся в прошлом десятилетии и строившийся на изобретательном мастерстве внешней типизации. Это была ограниченная, но реалистическая в своей основе система актерского творчества. Салтыков-Щедрин, однажды иронически назвавший Самойлова «актером великим, но... актером всех стран и времен, а преимущественно всех костюмов» и пронизировавший над его способностью «приручивать свои роли к какой-нибудь национальности, к какому-либо возрасту, а по нужде даже и какому-нибудь исключительному состоянию человеческого организма»¹⁶⁷, вместе с тем относил его к числу «немногих сценических деятелей, которые могут украсить любую сцену», и видел в нем актера, который «своею постоянно прекрасною игрою приучил публику быть требовательною». «Нам положительно редко случалось видеть на какой бы то ни было сцене игру более умную, изящную и приличную»¹⁶⁸, — говорится о Самойлове в одной из статей Щедрина.

Виртуозная, рационалистически выверенная техника Самойлова безусловно представляла собой одно из значительных явлений в эволюции русской актерской школы. «Он был враг однотон-

ного, ровного исполнения... Обработывая роль, Самойлов как бы строил графическую схему исполнения. Он брал наивысший пункт напряжения в пьесе — и это была кульминационная точка дадного произведения, все остальное было уже слабее. В каждом акте в свой черед намечалась градация силы в том же порядке, затем в каждом явлении, даже в каждом монологе, где одна или две фразы являлись по преимуществу освещенным»¹⁶⁹, — рассказывает П. И. Гнедич. Для современников были очевидны как сильные стороны этого метода, так и его ограниченность. «За внешнюю отделкою роли исполнитель то просмотрит кое-какие данные во внутреннем строе иной хотя бы и очень пехитрой роли; то дойдет в тонкостях этой внешней отделки до крайностей, до приторности»¹⁷⁰, — писал Баженов. Внимание Самойлова к внешней выразительности не ограничивалось разработкой его собственных ролей и созданием необычных мизансцен, оно естественно приводило к тому, что нередко он не только набрасывал эскизы костюмов и гримов, но заботился порою о решении сценической площадки, точном понимании ролей другими артистами. Аверкиев восхищался чисто режиссерской работой Самойлова на репетициях «Фрола Скабеева», когда тот «буквально сыграл все роли, придумывая за артистов жесты и движения»¹⁷¹. Сам Самойлов был уверен во всемогуществе своего метода и, мечтая сыграть на сцене Петра I, говорил: «Дайте мне дверь низкую, по плечо, дайте низкий потолок и всю мебель на два вершка ниже обыкновенной, да чтобы царевича Алексея играл артист маленького роста, — и я буду саженым гигантом»¹⁷². Но на деле ему оказывалось подвластно далеко не все, хотя он пытался играть и чисто психологические, и комедийные, и трагические роли.

Взявшись в 1863 году за роль Гамлета, Самойлов стремился порвать с романтической трактовкой ее. Он выбрал перевод Загуляева, нарочитая простота которого лишала текст поэтических достоинств, изменил внешний вид и костюм Гамлета, играл его человеком зрелых лет, с небольшой бородкой. Для кульминационных мест роли Самойлов находил выразительные мизансцены. Один из критиков свидетельствует, что в финале трагедии, «поразив Клавдия шпагой», Самойлов «сталкивает его с кресла и, держа за ворот, насильно вливает ему, уже умирающему, яд в горло, потом сбрасывает его со ступеней престола навзничь и вниз головою, оставаясь сам умирать на очищенном от злодея тронном возвышении»¹⁷³. Баженов отмечал, что «процесс развития страстей в характере Гамлета благодаря игре г. Самойлова совершался у нас на глазах, и если мы можем в чем-нибудь упрекнуть его, так это в том, что не все места роли, особенно сильные, были согреты искренним чувством и отзывались иногда неприятною изысканностью»¹⁷⁴.

Сложную разработку внешнего рисунка роли Ришелье продемонстрировал Самойлов в одноименной романтической драме Бульвер-Литтона. (Эту роль он исполнял также и в «Серафине Лафайль».)

Ленский так описывал сцену, в которой Ришелье встречается с врагами, пришедшими его убить: «...Самойлов входил из боковой двери, удрученный предчувствием беды, нес зажженный канделябр, нагнув его так, что воск капал на пол, и говорил: «Как душно, как все здесь пахнет изменой и...» — «И смертью!..» — договаривает из глубины де-Мопра... Де-Мопра, обманутый врагами Ришелье, начинает длинный перечень злодеяний, содеянных кардиналом... Самойлов слушал этот монолог сначала смущенный, но, угадав в убийце де-Мопра, которому он покровительствовал, начинает постепенно овладевать собой; тонкая улыбка змеится по его губам, фигура выпрямляется и растет, глаза начинают смотреть уверенно, и, когда тот заканчивает, называя себя по имени, Самойлов восклицал: «На колени, мальчишка!..» Его стройная фигура, окутанная в шелковые складки лиловой сутаны, была полна величавого спокойствия, голова сидела прямо, но не закинута; глаза были одушевлены и вместе — спокойны, строги и добры; жест руки — величествен. Самойлов говорил эти несколько слов ни громко, ни тихо, но так, что всякий понимал, что не стать на колени было нельзя!..»¹⁷⁵.

Стоит отметить, что Баженов, более сурово оценивавший исполнение Самойловым этой роли, писал: «Очень ловко передавал он частые и быстрые переходы из тона в тон, искусно играл при этом сопоставленном контрастов, хорошо за костюмировался, был почти исторически верно загримирован; но ведь затем и только. Великой и довольно крупно определившейся исторической личности в игре г. Самойлова не было и тени... Во всех же сколько-нибудь сильных местах роли, где была хотя некоторая возможность сказаться внутреннему чувству, у г. Самойлова являлась только его обычная в таких случаях декламация и певучий тон»¹⁷⁶.

Виртуозное умение Самойлова найти четкий, запоминающийся облик своего героя, найти для него выразительный пластический рисунок, мобилизовать эффекты грима и освещения максимально сказались в его работе над ролью Грозного («Смерть Иоанна Грозного»). Вступив в уже показанный ранее с Грозным — Васильевым спектакль, Самойлов изменил ряд мизансцен. Он иначе, чем Васильев, начинал роль, считая, что обостренное внутреннее беспокойство не позволит ожидающему решения бояр Грозному сидеть неподвижно. В другой сцене он приблизил кресло Грозного к авансцене, чтобы был слышен его шепот, а в сцене с посланцем, паоборот, отодвигал трон в глубину, чтобы момент, когда он бросал в посла через всю сцену топор, производил наибольший эффект. Слушая чтение синодика, он держал в руках свечу так, что «одна часть лица его ярко освещается, другая остается в тени». В то же время Самойлов исключал из роли строки, требующие напряженного чувства, с которыми боялся не справиться, не имея темперамента подлинно трагического актера. Суворин писал, что Самойлов превзошел Васильева «технической отделкой подробностей», но что у него поблекли патетические места роли, простые

сцены обратились в эффектные и что при этом внутренне его герой мало отличался от прежде сыгранных актером Людовика XI или Ришелье¹⁷⁷. Не менее изобретательно была выстроена Самойловым роль Самозванца в пушкинском «Борисе Годунове» (1870). Характерно, что при всей ограниченности этих удач Самойлова в изображении исторических фигур Островский хотел видеть именно его в роли Козьмы Минина в своей исторической пьесе.

Сильные и слабые свойства таланта Самойлова наглядно раскрылись в его работе над пьесами Островского. Его принципиальной удачей оказался Городулин в «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Высоко оценивая эту работу артиста, критик «Вестника Европы» писал, что «он очень живо изобразил ту новую породу администраторов, для которых всякое дело треш-трава, которые, сидя на тепленьком местечке, умеют наслаждаться всеми благами жизни, которые решают все важные дела полуслутом, полусмеяем, которые либеральничают, когда либеральничать мода». «Самойлов был до того хорош, когда он прикидывался Дон Жуаном в разговоре с светскою женщиною и в либеральном разговоре с притворным либералом Глумовым, что можно было подумать, будто он копировал какое-нибудь действительное лицо», — продолжал критик, считавший, что «простота, развязность, естественность, жизненность, приданные г. Самойловым изображаемому им типу, сделали то, что по нескольким словам г. Городулина мы узнали не только его настоящее, но и его прошедшее и будущее»¹⁷⁸.

Самойлов превосходно находил выразительный внешний облик для таких ролей, как учитель Корпелов («Трудовой хлеб»): «Черные брови торчат беспомощно над подслеповатыми глазами. Крохотный красный носик оседлан огромными круглыми очками. Вместо пальто — какой-то мешок, расходящийся книзу и спереди более короткий, чем сзади. Серые короткие брюки, рыжие сапоги и донельзя вытертая шляпа с широкими полями»¹⁷⁹.

Но большинство удач Самойлова в репертуаре Островского оказывались не полновесными. В пьесе «Грех да беда на кого не живет», как писал об этом Баженов, «прекрасно загримированный и костюмированный, он был дряхлым стариком, но не Архимом, потому что старик этот вовсе не имел у него того высокого нравственного значения, которое выпало на долю Архипа в драме». В роли Оброшенова («Шутники»), исполнение которой Самойловым высоко ценит Некрасов, актер точно нашел внешний тип и манеру поведения забитого и униженного человека. «Седые, характерно вклочоченные волосы, обрамляющие добродушное лицо, уход из-под ворот во внутрь двора и потом радостное возвращение с найденным пакетом и многое другое до ермолки на голове (в 1-м действии), все это показывает, что артист много думал над ролью и придумал немало такого, от чего она положительно выигрывает», — писал Баженов. Но он же отметил, что во внутреннем рисунке роли Самойлов ухватился за две черты — «за старческую

суетливость и добродушие», и потому в его игре не было «ни бесконечно горячей отцовской любви, ни отзывающегося душевными слезами смеха, что так сильно давало знать себя в исполнении Шумского». Трагический подтекст образа Самойлова не передавал. Характерно, что в раскрытии внутреннего мира Самойлову противопоставляли не только Мартынова и Павла Васильева, но и таких разных актеров, как Шумский и Самарин. «Мы не везде, где нужно, видели в г. Самойлове Имшина-зверя и еще менее видели мы в нем Имшина-страдальца», — писал об участии Самойлова в «Самоуправцах» Писемского Баженов, утверждавший, что «тип этой роли тверже выдерживается г. Самариним»¹⁸⁰.

Самойлов играл немало ролей в тенденциозных пьесах 60-х годов (Вертяева в «Слове и деле», Новошиковского в «Гражданском браке», Ладушкина в «Говорунах», Возницына в «Чужой вине») и, по словам Салтыкова-Щедрина, «с помощью гримировки и собственных артистических соображений» ему удавалось «придать этим теням человеческую форму и смягчить внезапность и нецелесообразность их нелепых движений»¹⁸¹. Баженов свидетельствует, что нередко в подобных ролях актер, «получив от автора иногда только наскоро набросанную тему, т. е. другими словами, не получив почти ничего... обращается к жизни, от нее берет материал, краски, по-своему распоряжается всем этим и на заданную тему отвечает целыми образами, от которых так и веет жизнью». Критик считал, что благодаря методу актера «из Возницына (в «Чужой вине») — этого олицетворения правды — делается очень простой человек, которого понимаем и даже готовы полюбить мы, потому что он не подпрыгивает резиновым мячом, носясь с своей правдой, как этого, кажется, хотел автор, а живет обыкновенною, со всех сторон оправданною исполнением жизнью». Актер придавал Возницыну запоминающуюся характерность, играя его едва ковыляющим старым служакой, сохранившим при этом следы военной выправки, и вместе с тем давал зрителю почувствовать, «как слагалась эта физиономия», «как этот прямик... выдерживал все папоры жизни»¹⁸². Среди наиболее значительных работ Самойлова в современном репертуаре была роль Опольева в «Старом барине», где отточное мастерство актера помогало вылепить законченный образ.

Многие драматурги писали специально в расчете на определенные качества дарования Самойлова. Так поступал обычно Дьяченко, как правило, включая для Самойлова в свои пьесы фигуры чужаков резонеров. Самой примечательной среди них оказалась точно учитывающая испытанные приемы актера роль Дорси в «Гуверниере». Об участии Самойлова в этой пьесе сохранилось немало восторженных отзывов¹⁸³. Правда, Баженов писал, что в этой роли «внешняя орнаментура в исполнении г. Самойлова так велика и резка, что в наружных орнаментах и прилепах, как и в эффектных они в большей части, чувствуется даже излишество, и они скоро утомляют»¹⁸⁴.

Выразительной противоположностью изощренному мастерству Самойлова в жизни Александринского театра 60—70-х годов было творчество Павла Васильевича Васильева (1832—1879)¹⁸⁵. Петербургская критика не раз говорила о том, что именно Васильев «бесспорно самый даровитый актер нашей драматической труппы»¹⁸⁶. Ненадолго покидавший Александринский театр, Васильев вновь возвращается в него в 1865 году, хотя дирекция не выполняет его требований и актер находится в непрерывном конфликте с театральным начальством.

Современная критика высоко, порою с неумеренным восхищением оценивала его талант. В частности, А. Григорьев видел в нем трагика мочаловской силы. «Тут было все, — писал он об исполнении Васильевым роли Краснова в «Грех да беда на кого не живет», — и глубокое понимание характера, и поэзия высокой души, и простота приема, и, наконец, увлечение вулканическое. Артист обыкновенного таланта разве мог бы играть так сцену радости Краснова, как играл ее Васильев; ведь уж это не игра была, а пламенный, неудержимый порыв нервной и возвышенной природы, глубоко-страстной и раздражительно-нежной... Когда вышел он из комнаты, где убийство совершилось, все поверили, что совершилась точно трагедия!.. Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой игры — мочаловская игра»¹⁸⁷.

В другой статье Григорьев еще обстоятельнее аргументировал свое мнение: «Совершенно ясно, что настоящая сущность этого таланта есть сущность трагическая, что во всякой роли он преимущественно схватывается за ее страстную сторону и на этой стороне основывает свою игру, что где нет этой страстной стороны, как, например, в Юсове в «Доходном месте», он не в своей тарелке, что комизм и юмор его носят тоже страстный и огненный оттенок, сверкают молниями взрывов в Бальзамшове и нередко, как в «Жешике из Ножовой линии» или в «Жешике из долгового отделения», переходят в нечто столь трагически болезненное, что сердце зрителей сжимается и слезы невольно подступают к глазам»¹⁸⁸.

Тем не менее едва ли можно видеть в Васильеве трагического актера, хотя он и создавал нередко образы огромного драматического напряжения. Один из историков театра делает убедительный вывод о том, что Васильев не был трагиком, но всегда ощущал трагические противоречия жизни, и в силу этого комедия и драма рождались им в остро драматическом ключе, причем актер за внешней типичностью умел схватить и передать внутреннее психологическое своеобразие образа¹⁸⁹.

О той полноте перевоплощения, которой нередко достигал Васильев, говорит отзыв об исполнении им роли Расплюева: «Он при самом появлении своем на сцену не похож на актера Васильева 2-го, исполняющего комическую роль, а олицетворяет собою резко очерченную личность по наружному виду, тону, жестам и походке. Этой внешней типовой обособленности вполне соответствовал внутренний замысел лица. Расплюев — Васильев говорит вам гораздо

больше о целой полосе русской жизни, чем даже Расплюев — Садовский: вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шалопайничество, и чисто русское резонерство, присущее таким проходимцам... Такой Расплюев во всей своей мизеральности имеет все-таки нечто общедворянского»¹⁹⁰.

Основным свойством дарования Васильева был тот «патетизм», о котором неоднократно писал А. Григорьев, та внутренняя страстность, которую актер умел подчинять задачам образа. Это свойство его таланта имел в виду Аверкиев, когда писал: «Вот что значит создавать типы... Страсть главное основание его таланта, и эту же страсть он может заставить служить отрицательно; наравне с глубоко потрясающими нотами он умеет извлекать и глубоко комические»¹⁹¹. В роли Подхалюзина Васильев «наглость и ерничество возвел до некоторой поэзии» и «на страстной стороне Лазаря Подхалюзина, несколько не нарушая комизма лица, основал одно из своих бесспорно оригинальнейших созданий». Кочкарева, по словам Суворина, Васильев играл «живучею, подвижную, страстную личностью, полною глубокого смысла», человеком, которому «нечего делать в той узкой среде, где он движется», и которому «в голову не приходит среди окружающей его обстановки попробовать какой-нибудь полезной деятельности»¹⁹².

Сравнивая исполнение роли Любима Торцова Васильевым, Садовским и Самойловым, А. Григорьев писал: «Садовский удивительно создал одну сторону характера Любима — благодушную его сторону, и оттого-то никто не может быть выше его в конце драмы. Он как-то изумительно просветляется в эту торжественную минуту... Но во всей внешней стороне роли, в изображении допившегося до нервного болезненного состояния человека — Самойлов... гораздо выше; а страстность природы, основное существенное свойство Любима только один артист мог передавать и передавал вполне»¹⁹³. Это был Васильев.

Васильев был актером интуитивного плана, ему часто не все удавалось в ролях, требовавших тщательного изучения, точного распределения красок и собственных сил. Это сказалось и на исполнении им роли Грозного в трагедии А. Толстого. Суворин, в своей рецензии утверждавший, что актер «отлично понял роль и местами отлично передал ее», отметил и те места роли, где исполнение тускло, теряло силу, и те, где оно приобретало полную власть над зрителем: «Лучшая, по нашему мнению, сцена была та, где Иоанн, вспомнив о смерти сына, вдруг проникся ужасом... Страшно было смотреть на г. Васильева, когда он заворочался на своем кресле, объятый неодолимым суеверным ужасом, когда лицо его стало подергиваться судорогами, а уста молили, чтобы не боялись его. Эта мольба производила потрясающее впечатление, этот ужас сообщался всем всецело, и невольно приходило на мысль сравнение с человеком, запертым в клетку и испытывающим ужасные муки». Сопоставляя исполнение этой роли Васильевым и Са-

мойловым, Суворин утверждал, что «если г. Самойлов превосходит г. Васильева 2-го технической отделкой подробностей, то г. Васильев 2-й обладает большим внутренним огнем и большей целостностью рисунка»¹⁹⁴.

В конце 60-х и в 70-е годы Васильев выступает в ряде легких комедий («Воробушки», «На хлебах из милости», «По духовному завещанию», «Привыкать надо!», «Петербургские когти»). Этот репертуар иногда позволял ему создавать образы, густо насыщенные жизненными наблюдениями. Вместе с тем Васильев естественно испытывает неудовлетворенность работой, которую предоставляет ему казенная сцена, и это послужило одной из причин его ухода в отставку в сезон 1874/75 года.

Рядом с Самойловым и Павлом Васильевым особое место в Александринском театре в 60-е годы продолжала занимать Юлия Николаевна Линская (1820—1871). Современники считали, что она представляет собой «творческий талант, более разнообразный, чем все те женские дарования, какие действовали до того на русской сцене»¹⁹⁵. Она, как и прежде, с броской определенностью создавала колоритные бытовые фигуры, падея их яркой внутренней достоверностью, основываясь более на прирожденной пронительности и на знании современных нравов, чем на аналитическом подходе к роли. Большой остроты характеристики достигала она в образе Кукушкиной («Доходное место»), сочетая полноту перевоплощения с выпуклостью остроумно найденной сценической формы: «Как верно передала она характер этой пустой, безправственной старухи, очень наивно считающей себя женщиной в высшей степени почтенной и добродетельной; с каким высоким, художественным комизмом произнесла она во втором акте слова: «Я мать, я нежная мать!» или в третьем, в споре с Жадовым, — «В нашем семействе, сударь, благородство врожденное», употребив при этом, как нельзя более кстати, великолепный трагический жест»¹⁹⁶. Она играет также Василису Перегриновну в «Воспитаннице», «уксусную деву в желтой шали, с огромным гребнем в жидкой косе, с ехидно-слащавой мимикой, с комичными движениями, с глухими, по язвительными интонациями голоса»¹⁹⁷. Критика отмечает ее удачу и в других пьесах Островского — в ролях Жмигулиной, Матрены Курослеповой, Чебоксаровой, Глумой.

Линская играла в пьесах Боборыкина («Одноворец», «Ребенок»), Писемского («Самоуправцы»), Крылова («Против течения»), Дьяченко («Гувернер»), А. Потехина («Отрезанный ломоть», «Виноватая», «В мутной воде»). Обычно артистке сопутствовала удача. Легко перевоплощаясь, выводя на сцену разнообразные современные характеры, меняя и походку, и манеры, и голос, она находила жизненно достоверные и в то же время театрально яркие комические черты. Но порою слабость драматического матернала делала роли похожими, заставляя использовать одни и те же приемы — подчеркнуто-комические интонации или размашистые движения. Слабее оказывалась Линская в ролях,

требующих драматической силы, таких, как мать Лизаветы в «Горькой судьбине». Не нашла она пужных красок для Хлестовой в «Горе от ума» (1864). В классическом репертуаре ей удавались несложные комедийные роли — Пошлепкина в «Ревизоре», г-жа Перпель в «Тартюфе».

Лишская умерла в 1871 году «в полном блеске ее вполне самобытного таланта». Александринский театр в 70-е годы так и не нашел ей замену «в ролях купчих-самодурок и вообще бытовых»¹⁹⁸.

Прочное положение в труппе, не соответствующее, однако, размерам его дарования, продолжал занимать Федор Алексеевич Бурдин (1827—1887), который порою выступал в тех же ролях, что и П. Васильев. Прекрасное знание купеческого и мелкопомещичьего быта не отложило тем не менее отпечатка на его исполнении, которое неизменно оставалось шаблонным. Бурдин, участвуя в новом репертуаре, оказался в эти годы «самым ярким представителем ложной сценической игры»¹⁹⁹. Аверкпев писал, что Бурдин играет либо бесцветно, либо «с бенгаликой», а Григорьев для оценки его исполнения употреблял словечко «бурдинизм». Не обладая мастерством выявления внутренней жизни образа, Бурдин в драматических ролях возбуждал смех аффектированной манерой выражения страстей. «А как он ярился, как он рыдал! — писал А. Григорьев о его Большове («Свои люди — сочтемся!», 1861), — ужаси! — когда он упал на колена (в 4 акте) — недоставало только освещения бенгальским огнем для полного эффекта»²⁰⁰. В 70-е годы Бурдин продолжал постоянно участвовать в пьесах Островского, совершенно бесцветно играл такие роли, как Маргаритов («Поздняя любовь»), Лыняев («Волки и овцы»), Кнуров («Бесприданница») и т. д. В роли Несчастливцева («Лес») он «сильно походил на тенора, старающегося петь басом»²⁰¹, а в роли Минина («Козьма Минин») у него не было «почти ни одного прочувствованного слова» и его герой «вышел ходулен и жалок»²⁰². С годами Бурдин все более отставал от современных требований реалистического искусства.

Несколько более значительные успехи в этот период имел Петр Иванович Зубров (1822—1873). Также занимавший одно амплуа с П. Васильевым, он, актер рассудочного типа, тщательно отработывал свои роли, но не достигал ни искренности, ни глубины исполнения. Он отличался от Бурдина тяготением к простоте, которая нередко обращалась в тусклую монотонность. Сильные стороны его ограниченного дарования раскрылись в современной драматургии, где внешне достоверно он воплощал представителей определенного жизненного уклада и профессии. Запомнившимися современникам его удачами были писарь Ягодкин в «Паутине» Манша и квартальный в «Новейшем оракуле» А. Потекина. В пьесах Островского в 60—70-е годы он играл, в частности, Курицына, Беневоленского, Еремку, Кучумова и, наконец, Счастливцева. Зубров удачно выступал в эпизодических ролях

классического русского репертуара (Вральман, Репетилов). Мужичонка Никон, сыгранный им в «Горькой судьбине» (1863), был единственным, кто походил в спектакле на подлинного крестьянина. Не обладая большим дарованием, он выделялся в Александринском театре мастерством внешней типизации в ролях, лишённых психологической сложности, и потому его исполнение часто оценивалось положительно. Но ему не удавались многотрапные роли — и среди них городничий, которого после ухода Сосницкого он сыграл в свой бенефис в 1870 году.

В большей мере, чем Зубров, приближался к новой сценической манере, диктуемой современной драмой, Иван Федорович Горбунов (1831—1895). В 60-е годы расширилась деятельность Горбунова-рассказчика, дававшего зарисовки современного быта, его прогрессивные общественные позиции особенно выявились в созданных им на эстраде сатирических типах, таких, как генерал Дитятин. В театре ему наиболее удавались острохарактерные персонажи. Шут в «Смерти Иоанна Грозного» и Кутейкин в «Недоросле», шамкающий сластолюбивый князь в «Блуждающих огнях» и щеголяющий своей простонародностью молодой фабрикант Сыромятов в «Женитьбе Белугина» — таковы некоторые из заслуживших одобрения ролей в его репертуаре. В пьесах Островского он играет Гришу («Воспитанница», 1863), Ипполита («Не все коту масленица»). При этом некоторые из критиков считали, что Горбунов и на драматической сцене остается, как и на эстраде, рассказчиком и что, например, в роли Досужева («Доходное место») ограничивается «недурной читкой комических фраз», но не передает горечь разлада с жизнью²⁰³. Сценическая деятельность Горбунова в эти годы была ограничена второстепенными ролями в современной русской драматургии, которые актер решал преимущественно внешними характерными чертами.

Простоту сценических средств и мастерство русской речи сохраняет в 60—70-е годы Пелагея Кузьминична Громова (1818—1887), работавшая в театре с 1838 по 1886 год и еще в 50-е годы перешедшая на роли старух. Не выделяясь в этот период в крупных ролях, она демонстрирует точное мастерство бытовой живописи, играя Манефу («На всякого мудреца довольно простоты»), няньку Фелицату («Правда — хорошо, а счастье лучше»), усталую и опустошенную мать Кисельникова в «Пучине».

Для творчества Екатерины Николаевны Жулевой (1830—1905) данный период имел переломное значение. Жулева начинала в водевильном репертуаре, затем играла в мелодрамах роли, требующие драматического напряжения, которые были вне ее возможностей, и потому ее творчество не представляло тогда интереса. Лишь переход актрисы в 60-е годы на амплуа благородных матерей обнаружил ее незаурядное дарование; она выработала умение раскрывать внутреннюю сущность каждой роли через органически присущую ей характерность. В этом ключе она играла Хлёстову (1880), Анну Андреевну (1881) и ряд ролей в пьесах Островско-

го — Турусину, Чебоксарову, Кармину («Женитьба Белугина») и т. д. Жулева много играла в трагедиях, исторических и современных драмах и особенно в комедии. Удавались ей прежде всего представительницы дворянской среды, которых она обычно показывала в выразительном комедийном ключе. Так она играла Резцову в «Гувернере», баронессу Штретгель в «Пробном камне», готовую на все хищницу Бурыленку в «Разделе» Писемского, бывшую столичную львицу Бахрюкову «с испытанным лицом, с тихой пошлостью, с низкими поклонами и саквояжем в руках»²⁰⁴ в «Вакантном месте».

Переход на амплу гранд-дам выявил новые грани и в дарованши вернувшейся в театр в 1868 году Александры Михайловны Читау (1832—1912). Играя многочисленных представительниц светского общества, она рисовала их мягко, без сатирической заостренности. В роли Резцовой в «Ошибках молодости» в эпизоде, где влюбленная в молодого управляющего аристократка вынуждает его на признание, актриса «кокетничала легко, изящно и натурально, не выходя из границ светского приличия. Зритель невольно забывал, что перед ним актриса, а не настоящая светская барыня; иллюзия была полная»²⁰⁵. В пьесах Островского она играет теперь Мамаеву (причем сцены кокетства удавались ей более, чем те, где нужно было выразить чувственность и озлобленность), Гурмыжскую и Мурзавецкую, всю проникнутую ханжеством. Характерные элементы в ее игре усиливаются в конце 70-х годов, когда Читау переходит на роли старух, играет Барабошеву, Аппметьеву в «Дикарке», создает великолепные фигуры содержательницы воровского притона старухи Фрошар в «Двух сиротках» и настоятельницы монастыря в «За монастырской стеной». В спектакле «Наш друг Неклюжев» она захватывала зрителей трагическим рассказом матери о самоубийстве сына. В числе ее последних удач были графиня-бабушка в «Горе от ума» (1880) и Слесарша в «Ревизоре» (1881). Порою в эти годы в ее исполнении критика находила излишнюю приподнятость тона и сентиментальность, проявлявшиеся обычно в мелодраматическом репертуаре и много реже в тех случаях, когда актриса имела дело с современной реалистической драмой. В 1881 году Читау покинула сцену.

Елизавета Матвеевна Левкеева (1827—1881), продолжая в новом репертуаре обогащать свой артистический метод и достигая выразительного бытового правдоподобия и психологической достоверности, оставалась комедийной актрисой по преимуществу. Она неизменно прибегала в своем исполнении к традиционным приемам водевильного комизма. Поэтому ей не могла удаться, например, не отвечавшая ее дарованию роль Вышневецкой («Доходное место»). Евгению («На бойком месте») она превращала в героиню комедийных приключений, не пытаясь воссоздать ту бытовую окраску и те драматические ноты, которыми наделил ее Островский. В репертуаре Островского она много выразительнее исполняла чисто комедийную роль вдовы Бедоноговой («Богатые

невесты»), настойчиво стремящейся к замужеству. Своеобразные, мягкие комедийные краски она находит для ролей Натальи Дмитриевны («Горе от ума») и Анны Андреевны («Ревизор»), а в пьесе А. Потехина «Отрезанный ломоть» дает заостренный комедийный образ старой деви, помещицы Каролины Ивановны, вынужденной судиться в мировом суде со своей бывшей крепостной горничной. В 70-е годы в связи с переходом на другое амплуа она играет Марселину («Свадьба Фигаро»), мстительную ключницу Перепелиху («Каширская старина»), Пруданс в «Как поживешь, так и прослывешь».

Дебютировавшая в 1857 году Варвара Васильевна Стрельская (1838—1915)²⁰⁶ первоначально занимала амплуа субреток в водевилях и комедиях, не позволявших полно раскрыться ее дарованию. «Недюжинный талант» актрисы был отмечен лишь после выступлений (во время гастролей Шумского в 1870—1871 годах) в мольеровском репертуаре, особенно в Дорине, где она придала «рельефность каждому стиху, каждой фразе»²⁰⁷. В 1872 году Стрельская впервые появляется в пожилой роли, играя Круглову («Не все коту масленица»), и затем переходит на амплуа комической старухи. В 70-е годы в ее исполнении критика начинает отмечать заразительную непосредственность, органичность перевоплощения, красочность речи, сочный комизм. При этом Стрельская, как и Левкеева, принесла в новый репертуар традиционные комедийные черты, обновив и усложнив их. Своеобразный колорит ее актерской манеры шел еще от выступлений в водевиле и классической комедии. В ее творчестве бытовая правда и жанровая характерность неразрывно сплавлялись с театральной комедийной заостренностью. Перед зрителем проходила целая галерея ролей, среди которых выделялась Домна Пантелевна («Талапты и поклонники»), глуповатая, но практичная старуха, сплетница Пестрянкина в «Вакаптном месте», чувствительно восторженная Хлопова в «Ревизоре», монахиня-пройдоха сестра Мария («За монастырской стеной»). В той блестящей труппе, которая начнет складываться в Александринском театре в самом конце изучаемого периода, Стрельская по своему значению займет место рядом с Савиной, Варламовым и Давыдовым.

Центральное положение среди молодых актрис вплоть до своего ухода со сцены в 1863 году занимала Фанни Александровна Спеткова (1838—1929), о которой более подробно говорилось в предыдущем томе. Существо ее творчества не изменилось, ее игре по-прежнему не хватало бытового колорита, что обычно мешало ей в современном русском репертуаре. Тем не менее она успешно справилась с ролями Красовой («Грех да беда на кого не живет», 1863), в которой она увидела простенькую, праздную и пустую женщину, Курчаевой в «Испорченной жизни», Елецкой в «Нахлебнике». Подводя итоги ее деятельности, критика писала, что наиболее удавались ей роли, в которых господствует «тихое чувство, добродушие, свежесть, ум и женское лукавство»²⁰⁸.

К началу 60-х годов кроме Ф. А. Снетковой в труппе состояло несколько молодых актрис, проявивших себя в новом репертуаре, но творчество которых впоследствии не получило плодотворного развития. В 50-е годы критики не раз обращали внимание на искренность и драматические ноты в игре Е. Ф. Федоровой (в частности, в роли Марьи Андреевны в «Бедной невесте»), но в следующее десятилетие ее дарование не смогло развернуться, и актриса незаметно сходит со сцены в 1867 году. Недостаток мастерства, соответствовавшего задачам нового этапа развития реалистического искусства, сказался в творчестве А. А. Снетковой 2-й и Е. И. Подобедовой. В 60-е годы игра Снетковой 2-й (на сцене с 1852 по 1877) воспринималась как слишком примитивно-однообразная. Подобедова, выступавшая на сцене двадцать пять лет, первоначально с несомненным успехом играла водевильные роли простушек, затем имела некоторый успех в пьесах Островского. Григорьев и Аверкиев считали, что в «Доходном месте» она исполнила Полину бесцветно²⁰⁹, однако критик «Библиотеки для чтения» находил, что, играя неразвитую, симпатичную девочку, она дала почувствовать общественное значение этого типа²¹⁰. С годами ее талант тускнеет, и она быстро теряет свое место в репертуаре.

На рубеже 50—60-х годов среди актрис на молодые роли выделяли Елизавету Васильевну Владимирову (1840—1918). Но ее игра покоилась на рутинных приемах, а природа ее дарования не позволяла успешно выступать в сильных драматических ролях. Аполлон Григорьев считал, что артистка имеет много природных достоинств, но очень испорчена театральная школа; в сезон 1863/64 года (после ухода Ф. Снетковой) он находил, что «в ней одной сосредоточены надежды русской сцены»²¹¹. Отмечая свойственную ей аффектацию, критика писала о благотворном влиянии на нее репертуара Островского, который считал ее актрисой хорошо подготовленной, но «не очень сильной, не очень выразительной и несколько холодной»²¹². В роли Красовой она достигла известной простоты, хотя и не обнаружила «драматической диалектики» души своей героини. Тот же недостаток ощущался и в роли Нади («Воспитанница»), но в пьесах Островского на современные темы, в спектаклях, которые репетировал автор, она, впитывая его указания, в известной мере преодолевала свои недостатки. В исторических пьесах Островского она играла прямолинейно, усиливала мелодраматический элемент; в Людмиле («Тушино») была излишне изящна для боярышни XVII века, в роли Василисы Мелентьевой, выделяя чувственную обольстительность, много слабее выразила ее душевные мучения. Плаксивая напевность и аффектированный крик — черты, вообще свойственные исполнению исторических драм в Александринском театре, — портили впечатление от ее игры в «Псковитянке» Мея. В мелодрамах, обильно представленных в репертуаре, она обычно повторяла один и тот же тип наивной, сентиментальной героини, широко вводя

внешние приемы и подменяя ими внутренний драматизм. Суворин отмечал, что в «Кипсе» и «Маскараде» особенности ее игры были одни и те же — «блуждающий взор, улыбка, ничего не выражающая и часто вовсе не идущая к данной минуте, неблагозвучные крики в местах патетических»²¹³. Боборыкин писал, что в роли Нины в «Маскараде» у нее «вышло что-то французское, правда, без криков и излишних телодвижений, но пустое, не душевное, холодное...»²¹⁴. В целом критика готова была считать, что Владимировой ближе комедия. И дарование актрисы и степень ее близости к формирующейся школе актерской игры были довольно ограничены. В 1870 году в связи с замужеством она покинула сцену.

К числу талантливых актеров, появившихся в труппе еще в 50-е годы и так же, как Владимирова, загубленных более всего рутинной, прививаемой Театральным училищем, принадлежал П. И. Малышев, служивший в театре с 1854 по 1887 год. Играя роли молодых героев, он тяготел к певучей декламации и эффектной пластике; лучше получались у него вторые роли в бытовых пьесах (Чеглов-Соковнин в «Горькой судьбине», Бакушин в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», Зайчиков в «Мишуре»). Оставив в 70-е годы роли молодых людей, он утратил свое значение в труппе.

6

Среди значительного пополнения, пришедшего в Александринский театр в 60-е годы, наиболее интересным для понимания его общей эволюции было появление новых исполнителей на молодые роли, в большинстве своем продолжавших приходить из Театрального училища.

Театр постоянно ощущал необходимость в актрисах на центральные молодые роли. Вскоре после того как покинула сцену Ф. Снеткова, весной 1864 года дебютировала Александра Карлова Брошель (1844—1871). Из-за болезни она пробыла на сцене всего полтора года — с февраля 1864 по октябрь 1865, числясь в штате до своей смерти в 1871 году. Исполнив около двух десятков ролей, она сразу выдвинулась на первое место в труппе. Выпускница училища, она сумела избежать власти насаждаемых там приемов. Психологическую достоверность, поэтическую трогательность и первый темперамент она обнаружила уже на своем дебюте в роли Лизы («Лиза Фомпа» М. Каменской), а затем в роли Аннеты в «Семейных расчетах». После ее выступления в пушкинской «Русалке» критика отмечала неподдельность душевной борьбы ее героини, простоту выбранного актрисой костюма, безэффектность в чтении стиха, при котором каждое слово получало истинный смысл и сохраняло свой поэтический колорит.

В 1865 году Л. Н. Антропов писал, что после ухода П. Васильева лишь Брошель вызывает в Александринском театре сочувствие

и надежды. Он считал ее актрисой субъективно-лирического плана, не умеющей добиваться единства субъективного и объективного, не способной к воплощению неповторимо-конкретного образа. Он находил, что актриса непосредственно и бессознательно передавала глубину человеческого чувства в ролях, соответствующих ее натуре. Так она играла Верочку в «Шутниках». В Марье Андреевне («Бедная невеста»), по словам Антропова, были превосходны все сцены, где личные настроения актрисы совпадали с переживаниями героини, но замысел драматурга нарушался там, где необходимы были не только страдания, но и мужество смирения и энергичная решимость. Умея передать поэтическую правду переживаний, Брошель не раскрывала типические черты образа, играла «только чувствами и нервами». У нее не получались роли, требующие наблюдательности и мастерства внешней характеристики. Но ее творчество привлекало свободой от рутины, поэзией и искренностью чувства, тем, что она шла от себя, а не от подражания устоявшимся образам²¹⁵.

Осенью 1861 года дебютировала в роли Дуни («Не в свои сапоги садись») окончившая училище Е. П. Струйская, но лишь в середине 60-х годов, после ухода Ф. Снетковой и А. Брошель, начинается ее популярность, связанная прежде всего с репертуаром Дьяченко («Светские ширмы», «Нынешняя любовь», «Блестящая партия» и т. д.). Как отмечал Н. Лесков, в ролях, повторяющих искусственные положения, актриса застыла в однообразии, сентиментальной плаксивости, в томительном воспроизведении истерик и обмороков²¹⁶. Ее слезоточивость жестоко высмеивал Салтыков-Щедрин²¹⁷. Боборыкин видел в ней добросовестную работницу с небольшим дарованием, лишенную чутья и пользовавшуюся усвоенными в школе рутинными приемами²¹⁸. Имя Струйской было связано почти исключительно с мелодрамой — современной дяченкоковского типа или возобновляемой романтической («Бенвенуто Челлини», «Железная маска», «Серафима Лафайль», «Ограбленная почта» и т. д.). Изредка Струйская безуспешно играет в классике, западной (Корделия в «Короле Лире», Луиза в «Коварстве и любви») и русской (Марина в «Борисе Годунове»). Были неудачами и ее выступления в драматургии Островского (Катерина, Лидия в «Бешеных деньгах», Аннушка в «На бойком месте», Аппа в «Василисе Мелентьевой», Людмила в «Поздней любви»). «Она была какая-то не живая, — писал Островский, — ничего не знала, ничего не видала в жизни и потому не могла ни понять, ни изобразить никакого типа, никакого характера и играла постоянно себя. А сама она была личность далеко не интересная: холодная, ограниченная, необразованная, она не могла внести на сцену ума и чувства больше той ничтожной доли, которая требовалась обыкновенными, пошлыми водевильными ролями»²¹⁹. Струйская, занявшая заметное положение в труппе с уходом Брошель, уступила его в 70-е годы сначала Дюжиковой, а затем Савиной, хотя оставалась в театре до 1881 года.

Среди других молодых актрис 60-х годов промелькнула бывшая на сцене 1862—1867 годы любительница Спорова, державшаяся только благодаря протекции ее учителя, а затем мужа В. В. Самойлова. А. И. Вольф видел в ней заурядную водевильную актрису; в драме ее беспомощность была особенно заметна. В 1866 году дебютировала окончившая училище М. М. Глебова, выделявшаяся темпераментом и прекрасными внешними данными. В Александринском театре она не получила возможности развернуть свое дарование — отчасти в силу интриги — и, неудовлетворенная, в 1871 году уехала в провинцию, где вскоре стала известной актрисой. В Петербурге она играла Полину («Доходное место»), Верочку («Шутники»), Лизу («Горе от ума»), но ее творческий облик оставался неясен, несомненный талант не находил раскрытия. С 1868 по 1873 год пробыла в театре также ушедшая затем в провинцию Евгения Александровна Яблочкина (1852—1900), дочь главного режиссера, зарекомендовавшая себя лучшей инженю того времени. Суворин выделял ее как актрису водевиля и считал ошибочным поручение ей ролей драматического содержания, для которых она не обладала «ни фигурой, ни голосом, ни талантом»²²⁰. Тем не менее она в зависимости от жанра пьесы находила разнообразные сценические средства — от чисто водевильной техники и комедийной характерности до воссоздания достаточно верного бытового колорита. Это позволяло ей, не повторяясь, играть не только многочисленные водевили и сценки («Милые бранятся, только тешатся», «Вспышка у домашнего очага», «Ночное») или пьесы В. Крылова («К мировому!», «На хлебах из милости», «По духовному завещанию»), но и Лизу в «Горе от ума», Глашу в «Каширской старине» и некоторые роли Островского (Полина в «Доходном месте», Верочка в «Шутниках», Агния в «Не все коту масленица»).

Появившийся в театре в начале 60-х годов молодой актер на героические и трагические роли Михаил Васильевич Аграмов не смог запясть в труппе прочного положения. В прошлом отставной офицер, постоянный организатор и участник любительских спектаклей, он служил в театре до 1870 года, сыграв ряд крупных ролей, в их числе Арбенина и Гамлета. Но отсутствие у актера в этих ролях настоящего темперамента, искренности и глубины постижения образа вызывали лишь недоуменные и язвительные отзывы критики. Боборыкин видел в Аграмове актера, далекого от пошлости, считал, что в большинстве его ролей «каждая сцена обдумана и ведется довольно ловко», но «цельного не выходит, типа нет, живой человек не встает перед вами во всей своей особенноти»²²¹.

В 70-е и 80-е годы он выдвинулся в провинции и в частных театрах столиц в качестве режиссера.

Центральное положение среди молодых актеров в александринской труппе занимал в 60—70-х годах Александр Александров-

вич Нильский (1840—1899). Призванный заменить А. М. Максимова в амплу героев-любовников, он, по словам исследователя, переносил в русский бытовой репертуар холодную торжественность мелодрамы, «был прямолинеен в толковании ролей и подчеркнут в деталях»²²². Критика писала о нем как о хорошо обученной посредственности, считая, что тяготение к внешнему правдоподобию соединяется у него с холодным декламаторством; М. Г. Савина, его партнерша в 70-е годы, называла его «ужасным любовником»²²³. Уже на дебюте в 1860 году он, ученик В. П. Василько-Петрова по Театральному училищу, красивый юноша с недостаточно выразительным лицом, продемонстрировал то свойство своего дарования, на которое затем указывала критика в течение всего его творческого пути: он хорошо читал роль, иногда просто декламировал, и этим ограничивалась его игра. Во всех ролях он оставался актером Нильским в тех или иных ситуациях, которые предоставляла ему пьеса, повторял одинаковые манеры, походку, интонации и в пьесах Островского и в «Смерти Иоанна Грозного», где неудачно играл сначала Годунова (1867), а затем Грозного (1868)²²⁴. В Чацком (1862) критика отметила у Нильского желание отказаться от изображения желчного фразера и выдвинуть лирическую тему. Но характер его дарования помешал ему в изображении искренней юношески пылкой любви. Ему не удавались роли, «требующие страсти, вдохновения, любви»²²⁵, хотя он возобновлял и «Гамлета» и знаменитую мелодраму «Тридцать лет, или Жизнь игрока». В «Разбойниках» он играл Карла флегматично, передавая лишь внешний рисунок, шедший еще от Каратыгина. Нильский сыграл более двадцати ролей в пьесах Островского (Жадов, Милонидов, Беркутов, Паратов), он иногда верно намечал внешний рисунок роли, но исполнение в целом в большинстве случаев оставалось бесцветным, как бесцветны были и его выступления в Фамусове (1880) или городничем (1881). Удачнее оказалось его появление в роли Сезара де Базана в популярном «Испанском дворянине».

Наиболее близки холодной декламаторской манере, вынесенной Нильским из школы, оказались роли в тенденциозных пьесах 60-х годов и в бытовых мелодрамах последующего десятилетия. Они составляли основную часть его репертуара. Ему менее удавались представители демократических слоев, извергавшие шумные потоки обличительных речей, такие, как Шабров («Виноватая») или Демкин («Отрезанный ломоть»). Свойственные актеру приемы естественнее выглядели в ролях фатов (жупр Капров в «Блестящей партии», аферист Вольнов в «Выгодном предприятии»), старый бонвиван Похлестов в «В духе времени» и т. п.). Во второй половине 70-х годов, когда Нильский много играет в эффектных бытовых мелодрамах, он имеет успех в прямолинейно написанных ролях генерала в «Горе-злосчастии», губернатора в «Вакантном месте», шулера-гусара Карабашева в «Мертвой петле». Но он неизменно огрублял чуть более противоречиво и слож-

но изображенных автором персонажей — Неклюжева («Наш друг Неклюжев») или Холмина («Блуждающие огни»).

В Александринском театре этого периода особенно выделились И. И. Монахов и Н. Ф. Сазонов, появившиеся в театре в середине 60-х годов.

Ипполит Иванович Монахов (1842—1877) в 1865 году дебютировал на сцене, уже окончив университет и давно выступая как исполнитель пьес Беранже. Придя в театр на роли любовников и для исполнения куплетов в дивертисментах, он очень скоро становится одним из основных участников опереточных спектаклей на Александринской сцене. Этому способствовали его музыкальность и владевшее мастерством мягкой декламационно-певческой подачи куплета. В оперетте он определяется как самобытный художник. В 1868 году, играя музыканта Канефаса («Звапый вечер с итальянцами»), он, как вспоминал Нильский, «ловко передразнивал Тамберлика» и «оказался бескопечно веселым актером и превосходным имитатором»²²⁶. Его Ахилл в «Прекрасной Елене» был своеобразной варпацей Скалозуба, в которую он вносил бросавшиеся в глаза современные приметы: «прикладывающие руки к шлему, на манер современных городских, нафабранные черные усы при рыжеватых волосах, и отрывистые и запальчивые речи»²²⁷. Монахов участвовал в опереттах «Все мы жаждем любви» (Густав), «Фауст наизнанку» (Валентин), «Птички певчие» (Губернатор, затем Пикилло), «Чайный цветок» (Си-фа-юнь), «Легкая кавалерия» (Янце, 1874, последняя роль Монахова в оперетте). Для него иногда специально сочинялись роли с куплетами — например, роль актера Медякова в «Петербургских когтях».

Одновременно он выступал и в серьезном репертуаре. Правда, некоторые роли (в частности, Митрофана в «Недоросле») он решал поверхностно и облегченно. Но подобные упреки критики в адрес Монахова не часты. Достоверно, с тонкой наблюдательностью он еще в начале своей работы в театре играл роль молодого повесы Теодора («Виноватая»), типичный характерный рисунок находил для роли купца Колокольцева («Расточитель»). Он был признан одним из лучших Молчаливых. Критик «Зари» писал о нем: «Пухленький, розовенький, с легонькой походочкой, с неизменной улыбкой на лице, он ловко обделывает свои делишки; он притворяется скромником и умеет весьма тонко ухаживать за горничными; он ступешивается перед Чацким и в то же время топом знатока преподает ему науку низкопоклонничества, подсмеиваясь в глубине души, несмотря на видимое смирение, над этим сумасбродом»²²⁸. Известное влияние оказало на Монахова его участие в веселой 1870 года в спектаклях гастролировавших в Петербурге артистов Малого театра — Федотовой, Е. Васильевой, Шумского, Садовского: его игра стала более душевной, согретой внутренним огнем. Но, получая роли Кречинского, Хлестакова, Чацкого, он обычно ограничивался тем, что, по мнению Суворова, схватывал лишь отдельные приемы предшественников, копировал их испол-

нение (например, В. Самойлова в Кречинском), обесцвечивая их рисунок роли²²⁹. Пытаясь следовать традиции, он брал лишь ее внешнюю форму. Выступления Монахова в бытовых мелодрамах (Слетышев в «Мертвой петле», адвокат Гольдман в «Богатырях века») толкают его к облегченной манере игры. Яркий комический актер со склонностью к характерности, он оказывается во власти штампа. Если первоначально он привлекал своеобразием и свежестью своей манеры, то в дальнейшем его успехи на пути сценического реализма оказались ограниченными.

Николай Федорович Сазонов (1843—1902), закончив училище, был зачислен в театр в 1864 году. Он дебютировал в водевилях, играл любовников в современных бытовых комедиях, был много занят в опереттах (Парис в «Прекрасной Елене», Пикилло в «Птичках певчих», Фауст в «Фаусте наизнапку», Питу в «Дочери рынка» и т. д.). Тяготевший к поверхностной характерности актер бытовой школы, он ценил в оперетте не музыкальную, а фарсово-буффонную основу.

Островский называл Сазонова актером «не из крупных талантов», но считал, что «даровитости у него отнять нельзя», что «в его исполнении, особенно во фразных ролях, проглядывает иногда что-то гостинодворское», что «его фигура, лицо, голос и даже тон — чисто русские» и как бы предназначены для бытового репертуара²³⁰. Но в условиях Александринского театра эти свойства дарования Сазонова не получили развития. Ему удавались немудреные характерно-комические роли в водевилях и комедиях, но «стоило ему взяться за роль, где надо было проявить не известную шаржированность, а жизненную наблюдательность, как он оказывался — по словам П. Гнедича — несостоятельным»²³¹.

Поэтому преимущественно Сазонов, пользуясь испытанными сценическими средствами, с успехом играл в многочисленных комедиях и мелодрамах текущего репертуара — в частности, губернского деятеля Бомбикова («Общее благо»), неотесанного купчика с претензией на светскость Сергея Хлопонина («Злоба дня») и бесконечную вереницу крыловских героев: юного пройдоху в комедии «По духовному завещанию», мужа-волокиту в «Вокруг огня не летай», одичалого степного помещика Бардина в «Лакомом кусочке» и даже чисто драматические роли добродетельного земца Причалова в «Змее Горыныче» или гонимого судьбой бедняка чиновника в «Горе-злосчастии». В комедии Крылова «В осадном положении» он представил шутовскую фигуру добряка, «бегающего, всем угождающего и всех обнимающего и, в довершение поражения публики, произносящего монолог о том, как он, суется и хлопоча о чем-то, упал в лужу, в подтверждение чего оборачивается к публике задом, — и действительно, весь зад его новенького светленького пальто оказывается мокрым; так он с мокрым задом и бегаёт по сцене целый акт»²³². Добросовестно, но без настоящего мастерства и без внутреннего раскрытия роли он играет Фигаро, Тартюфа и даже Уриеля Акосту. Лишь его Чацкий

(1880), которому были присущи не сарказм и прощия, а лирическое негодование, заслужил одобрение публики. Роли Ислава в «Месяце в деревне» и почтмейстера в «Ревизоре» прошли незаметно.

Островский упрекал Сазонова в том, что тот отказывался от ряда основных ролей в его пьесах, но актер был по-своему прав, когда выбирал не Карандышева, а Вожеватова в «Бесприданнице», Дергачева, а не Дульчина в «Последней жертве», Дормидонта, а не Николая Шаблова в «Поздней любви». В репертуаре Островского ему удалось Бородин («Не в свои сапоги садись»), Митя («Бедность не порок»), Мурзавецкий, Платон Зыбкин («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Васильков, Мальков в «Дикарке» и особенно Андрей Белугин, где он верно схватил и комическую и душевную сторону роли, к которой шла и чисто русская наружность актера и свойственная ему, также отмеченная Островским, «тривиальность» его манер²³³.

Переходя на роли пожилых резонеров, Сазонов еще долго будет заметной фигурой в Александринском театре, но именно 70-е и начало 80-х годов были периодом его наибольшей активности. И хотя в ролях «бытовых любовников» и простаков он заметно выделялся в труппе этого периода, но свойственное ему пренебрежение общественными задачами сцены, поддержка крыловского репертуара, тяготение к выигрышным ролям, к игре «на вызов» заставляют видеть в нем актера, может быть, полнее всего выразившего противоречивые и отрицательные стороны этого переходного этапа в жизни Александринского театра.

Участники опереточных спектаклей Александринского театра в 1864—1874 годах представляли собой своеобразный устойчивый коллектив, организовавшийся частью из наличного состава актеров, частью из специально приглашенных, — Марковецкий, Сазонов, Монахов, Яблочкин и Д. И. Озеров, занимавший с 1859 по 1880 год амплуа комических любовников и особенно заметным актером оказавшийся в оперетте (Плутон в «Орфее в аду», Калхас в «Прекрасной Елене», Полицейский в «Птичках невечих»). Среди актрис в оперетте выделялись сначала Стрельская, М. П. Лелева, Загородникова, позже — В. А. Лядова, после ее смерти — О. В. Кольцова, З. Д. Кронеберг, А. И. Абарина, М. М. Чернявская. В большинстве своем все эти актеры были связаны с Театральным училищем (дававшим не только сценическую, но и вокальную и хореографическую подготовку) и формировались на водевильном репертуаре. Одни из них тяготели к комическим преувеличениям, буффонаде или бытовой характерности, другие выдвигали лирические черты жанра. В последний период существования оперетты на Александринской сцене появились актрисы со специальной вокальной подготовкой. Но стиль исполнения определяли не они.

М. П. Лелева (в театре 1862—1882 годы) начинала в «водевилях с переодеванием», играла молодые роли в пьесах А. Потехина

и Дьяченко, по полнее всего выразила себя в оперетте. Уже в первом опереточном спектакле («Десять пьест и пи одного жехнха», 1864) она, танцуя качучу, вызывала восторг зрителей. Как и в водевиле, она тяготела в оперетте к ролям травести — Купидон («Орфей в аду»), Мефистофель («Фауст наизнанку»), Орест («Прекрасная Елена»). Но ни Лелева, ни А. П. Прокофьева (в театре с 1857 по 1882, принята на место Н. В. Самойловой), ни Загородникова, выступавшая в 1863—1866 годах и выделявшаяся в ролях, содержавших развернутые вокальные партии, не могли выдержать сопоставления с Верой Александровной Лядовой (1839—1870) определившей стиль оперетты в Александринском театре.

Лядова происходила из семьи известных капельмейстеров императорских театров, была женой балетмейстера Льва Иванова. Закончив Театральное училище, она девять лет выступала в характерных партиях в балете. Не удовлетворенная этой работой, она пробует силы в драме и с успехом играет на Александринской сцене Анюту в водевиле «Барская спесь, или Анютины глазки», мастерски исполняя куплеты. Ее голос был мал для оперы, но она превосходно передавала речитатив. В 1868 году после успеха в водевиле «Мельничиха в Марьи» она окончательно переходит на драматическую сцену, где определяется как актриса оперетты. Исследователь истории оперетты писал, что она не только была выше своих предшественниц, Лелевой и Загородниковой, как певица, но и перенесла в оперетту «шик», свойственный балету, не подчинившись бытовой манере игры²³⁴. Лядова выразила лирическую природу оперетты.

В момент всеобщего интереса к оперетте ее исполнение роли Елены («Прекрасная Елена», 1868) имело огромный успех. Она придала роли сдержанную целомудренность, хотя и не без доли пикантности. «Она умела облекать самые рискованные места в оперетках Оффенбаха в такие приличные образы, что ее можно было показывать во 2-м акте «Прекрасной Елены» институткам»²³⁵, — писал П. Гнедич. По свидетельству современников, капкан в ее исполнении в «Фаусте наизнанку» казался классическим танцем. До своей внезапной смерти в 1870 году Лядова выступала в специально для нее написанной роли Лисии в оперетте «Все мы жаждем любви», пела Маргариту («Фауст наизнанку») и Перикола («Птички певчие»), вместе с Монаховым и Сазоновым играла во многих водевилях и пьесках с пеннем («Слабая струна», «Любовное зелье», «Простушка и воспитанная», «Ворона в павлиньих перьях» и т. п.).

После смерти Лядовой режиссер А. А. Яблочкин ставит оперетты с переведенной из Мариинского театра О. В. Кольцовой, которая играет также в водевилях, в «Мельнике» Аблесимова, но вскоре уезжает в провинцию. В сезон 1871/72 года Яблочкин выписывает на роли Лядовой из Москвы З. Д. Кронеберг, которая остается в театре до 1879 года, играя не только в оперетте, но

и в драме, где, по словам критика, стремится к простоте, «не позволяет себе возгласов» и «вовсе не рисуется»²³⁶. В 1872 году были приглашены М. М. Чернявская и А. И. Абарина, которые, участвуя в «Дочери рынка» (Анж и Клеретта), заканчивают последний опереточный сезон Александринского театра — сезон 1877/78 года. Оперетта постепенно обретает самостоятельность и покидает подмостки драматической сцены.

7

С середины 70-х годов в Александринском театре начинает складываться новая труппа, которая окончательно определится уже к 80-м годам. Происходит не только смена актерских имен, но и изменение актерской школы. Уходят со сцены Самойлов и П. Васильев. Умирают Линская, Мопатов, Зубров. Ряд ветеранов — П. Каратыгин, Леонидов, Марковецкий — утрачивают прежнее значение. Важное положение в труппе сохраняют за собой Пильский, Сазонов, Жулева, Стрельская, но сентиментально-мелодраматическая игра Струйской или фальшь Бурдина оттеняются реалистическим мастерством новых молодых актеров, в большинстве своем появляющихся из провинции.

Прежде чем определились очертания этой новой петербургской труппы, через Александринский театр прошло довольно значительное число крупных мастеров, оказавшихся связанными с ним лишь временно или мало повлиявших на его жизнь.

Николай Иванович Арди пришел на петербургскую сцену в 1871 году из провинции, где долго играл после окончания Московского училища в 1855 году. Он дебютировал в роли Пикилло в «Итичках певчих» и прочно занял ведущие партии в опереточном репертуаре, одновременно участвуя в драме, в том числе в пьесах Островского (Бородкин, Разлюляев, Подхализин, Робинзон). Лучше всего у него получались либо острохарактерные бытовые фигуры (псарь в «Змее Горыныче», оставший волостной старшина Буровин в «На пороге к делу», болтливый Кисель в «Много шума из ничего»), либо простаки (продувной Сидорка в исторической комедии Аверкиева «Сидоркино дело»). Островский считал его талантливым актером, обладавшим «веселостью и легким комизмом», но испорченным провинциальной привычкой к игре без репетиций и изучения ролей, без уважения к авторскому тексту и потому несущим на Александринскую сцену худшие качества провинциальных актеров²³⁷.

Еще в 1870 году на первые комические и бытовые роли (несмотря на то, что это амплуа тогда же занимал П. Васильев) был приглашен известный провинциальный актер В. И. Виноградов, проработавший в театре до своей смерти в 1877 году, но не занимавший в нем особенно заметного места. Критика одобряла его преимущественно в эпизодических бытовых ролях (Мухояров в «Правде — хорошо, а счастье лучше», Бургмейер в «Ваале»),

хвалила его Ахова в «Не все коту масленица», но находила, что для роли городничего (1872) Виноградову недостает ни силы, ни юмора. В острокомедийных ролях (Перришон в «Тетеревам не летать по деревьям») он стремится лишь к внешнему эффекту. Боборыкин, отмечая, что у актера есть сценическая простота и спокойствие, писал о том излишнем, подчеркнутым провинциальном усердии, с которым Виноградов играет в комедии²³⁸.

В 1878 году на место Виноградова был принят Никифор Иванович Новиков, крупный провинциальный актер широкого диапазона, недолго (лишь до 1882 года) работавший в театре, но ставший в эти годы основным исполнителем центральных ролей в русском репертуаре: он играет городничего, Краснова, Расплюева, Тихона, Подхалюзина и т. д. С пьесами Островского были связаны его основные удачи. Совсем ненадолго, в 1880 году, появлялся из провинции известный актер Леонид Иванович Градов-Соколов (1845—1890), который два года после окончания училища в 1865 году играл в Александринском театре небольшие комические роли. Прослужив еще два сезона, он вновь не находит здесь применения своим силам и покидает казенную сцену, перейдя сначала в театр Корша, затем в театр Горева. Недолго задержался после училища в театре и А. Э. Блюменталь-Тамарин, в 1878—1882 годах занимавший амплу простаков, а затем быстро выдвигнувшийся как деятель частной русской сцены, антрепренер и режиссер оперетты.

В 1875 году дебютирует Мариус Мариусович Петипа (1850—1919), остававшийся в театре до 1886 года. «Красавец на редкость, с большими черными огненными глазами, насыщенный жаждой жизни, молодой, подвижный, законодатель мод, кумир женщин и публики, окруженный успехом, весело скользящий по жизненному пути», Петипа был исполнителем широкого круга ролей драматических любовников и фатов, выдающимся комическим актером. Ему были свойственны «склонность приукрасить правду цветистой неправдой», «некоторое позерство, подчас даже бретерство, какое-то рыцарство»²³⁹. Яркие сценические данные, легкость тона, точность внешнего рисунка, тяготение к характерности и чувство стиля делали подвластным ему очень разнообразный репертуар. Первоначально критика упрекает его за провинциальную привычку к рисовке, но от водевилей он быстро переходит к ролям второго плана и, наконец, занимает очень видное место в театре, играет Молчалина (1877), Хлестакова (1881). Он имеет успех в таких разноплановых ролях, как Арман Дюваль («Как проживешь, так и прослынешь»), Дульчин в «Последней жертве», в котором подчеркивает его бесшабашную веселость и легкомыслие, и мольеровский Дон Жуан, ставший одной из самых прославленных его ролей.

В 1876 году в театре дебютирует провинциальный актер Федор Петрович Горев (1850—1910), зачисленный в труппу лишь в 1880 году, а в конце 1882 года переведенный в Москву. Актер

вдохновения и творческих порывов, глубокой эмоциональности, особенно ярко раскрывшийся в ролях первых, впечатлительных героев, людей противоречивых, захваченных страстными чувствами, покорявший искренней правдой переживаний, он имел успех в таких ролях, как Холмин в «Блуждающих огнях», изломанный жизнью Молчанов в «Расточителе», Ракитин в «Месяце в деревне». В его репертуаре выделялась роль Армана Дюваля в «Как поживешь, так и прослывешь». Чацкого в 1880 году он сыграл пылким романтическим героем, светским насмешником, особенно выделяя тему любви.

В том же 1876 году дебютировал и провинциальный актер Иван Платонович Киселевский (1839—1898), принятый в театр в 1879 году и остававшийся там до 1882 года. Яркий характерный актер, обладавший импозантной внешностью, он был великолепен в таких ролях, как Оползев в «Старом барине» или Кречинский, которого играл бонвиваном дурного тона, плохо маскирующимся хищником. Он имел успех в ролях Агишина («Женитьба Белугина»), Ашметьева («Дикарка»), Ляпкина-Тяпкина и особенно в роли Скалозуба, которого, по словам Ю. М. Юрьева, играл самыми простыми средствами, без нарочитых выдумок и поверхностного разоблачительства, «с военным шиком, не без армейского толка, но при том, надо заметить, с большим художественным тактом, не нарушая чувства меры, мягко, скорее даже намеками»²⁴⁰.

И Петипа, и Горев, и Киселевский слишком недолго пробыли в Александринском театре и не могли оказать влияния на его жизнь, хотя их появление говорило о новых тенденциях в его развитии. Будущее театра окажется тесно связанным с творчеством К. А. Варламова и В. Н. Давыдова, появившихся в театре в конце изучаемого периода.

Придя в 1875 году из провинции, где он работал с 1867 года, Константин Александрович Варламов (1848—1915)²⁴¹ в Александринском театре первое время играл почти исключительно роли опереточных комиков и водевильных простаков (Жюкле во «Все мы жаждем любви», графа Рибейра в «Птичка певчих», Менелая в «Прекрасной Елене», Юпитера в «Орфее в аду» и т. д.). Он сыграл около пятидесяти подобных ролей, прежде чем выступить в 1876 году в подлинно комедийной роли Грознова в «Правде — хорошо, а счастье лучше», где он создал колоритный тип отставного унтера, прячущего лукавое добродушие за напускной суровостью. Отличавшийся органической веселостью и чувством юмора Варламов часто переигрывал, искажал текст, пользовался «отсебятинами» и однообразными приемами нарочитого комкования. В этой манере он играл не только в пьесах третьестепенных драматургов (за шесть первых сезонов в Петербурге он показал сто шестьдесят девять ролей), но распространял ее на весь играемый репертуар. Островский, признаваясь, что мало знает актера, относил тогда Варламова к числу комиков без серьезного начала, любящих играть «на вызов»²⁴².

Вместе с тем сочная, шаржированная буффонность и стихийный оптимизм уже сочетались порою у Варламова с вниманием к психологическому строю образа. С неподдельным комизмом и душевной непосредственностью играл он недалекого Ковырнева («Выгодное предприятие»), добряка сторожа («На пороге к делу»), жулика Блика («В духе времени»), сплетника Жилкина («Лакомый кусочек»). В 1881 году он имел успех в роли Земляники («Ревизор»). Но в целом в первые годы работы в Петербурге он еще сосредоточивает свои силы преимущественно на буффонной комедийности и обостренной характерности, играя в этом плане Базилио («Свадьба Фигаро», 1877), Клюкву («Много шума из ничего», 1880), Сганареля («Дон Жуан», 1880).

Владимир Николаевич Давыдов (1849—1925)²⁴³, служивший с 1867 года в провинции, появился на Александринской сцене на самом исходе рассматриваемого периода, в 1880 году. К моменту приезда в Петербург он уже определился как замечательный актер на характерные бытовые роли, хотя в его репертуаре были и роли буффонные и даже оперетта. В первый же сезон Давыдов сыграл Молчалина в «Горе от ума» и Осипа в «Ревизоре», выбрав образцом для себя исполнение Прова Садовского. Одновременно он участвует в многочисленных водевилях, комедиях Крылова и т. д. Особенным успехом пользовались приготовленные им еще в провинции роли Бальзамина в трилогии Островского и Ладыжкина в «Женихе из долгового отделения». Первое время Давыдов стоял несколько особняком в труппе, что и отметил Островский, видевший в нем актера, способного «тонко понимать тип и находить в жизни, для его олицетворения, верные черты»²⁴⁴. Эти свойства Давыдова Островский объяснял благотворным воздействием, оказанным на этого актера в дни его юности Малым театром, к которому Давыдов оставался заметно близок по манере и тону игры.

Рядом с Давыдовым и Варламовым во главе обновляющейся к 80-м годам александринской труппы встанет Савина, победоносно вошедшая в жизнь театра. Савина прочно заняла первое положение среди молодых актрис, появившихся на Александринской сцене в 70-е годы. Некоторые из них приходят из Театрального училища. Прежде всего это Елизавета Ивановна Левкеева (племянница Е. М. Левкеевой), дебютировавшая в 1871 году и имевшая большой успех в ролях «сдобных купеческих дочек», для которых подходили и ее внешние данные и природа ее дарования. Среди ее ролей выделялись Варвара в «Грозе», Елена в «Злобе дня» и более всего Лариса в «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В последней роли, по словам Боборыкина, «оставаясь очень эффектной как женщина, она постоянно производила комическое впечатление»²⁴⁵, добиваясь этого «без всякого подчеркивания, крупными штрихами». В. Н. Давыдов, ее партнер по «Женитьбе Бальзамина», вспоминал, с каким «незабываемым искусством» она играла в 1880 году «ожиревшую и ленивую до

неподвижности Белотелову». Он особо останавливался на «миимической сцене смеха от мысли о предстоящих наслаждениях после брака с Бальзаминным — блестящий шедевр сценического мастерства»²⁴⁶. В последующие десятилетия Левкеева переходит на амплу комических старух, исполняя эти роли в традициях буффонного грубоватого юмора.

Из училища приходит А. З. Тютрюмова, работавшая в театре в 1876—1881 годах; наиболее заметными в ее обширном репертуаре были роли Керубино в «Свадьбе Фигаро», Марпанши в «Тартюфе», Юленьки в «Доходном месте». Н. Е. Хлебникову, работавшую в театре в 1873 году, Бурдин рекомендовал Островскому как «девушку со смыслом», а Савина называла «премилой бытовой актрисой»²⁴⁷. Суворин считал, что у нее есть «способность понять внутренний смысл лица, усвоить его себе», отмечая, что Евгения в «Трудовом хлебе» у нее «вышла живым, выхваченным из жизни лицом»²⁴⁸. Она играла Агнию («Не все коту масленица»), Настю («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), много ролей в пьесах Крылова и других популярных драматургов, однако ее место в театре оказалось скромным. В 1877 году в театр поступает М. М. Читау, сыгравшая ряд комедийных ролей, таких, как Агнеса в «Школе женщин», участвовавшая в комедиях Крылова и вместе с тем вполне удовлетворительно исполнявшая роль Верочки в «Шутниках», требующую внутренней сосредоточенности и полноты чувств. Как и Хлебникова, она долго работала в театре, занимая малозаметное место.

В конце 70-х годов вторично появляется на Александринской сцене А. И. Абаринава, имя которой упоминалось выше. В 60-е годы она училась пению в Италии, выступала в одесской опере, в итальянской опере в Москве, гастролировала по провинции, а в сентябре 1872 года была принята в казенный театр в качестве оперной и драматической актрисы, играла в целом ряде оперетт, имела большой успех в эффектной роли Маританы в «Испанском дворянине», прекрасно исполнив куплеты. Когда увлечение опереттой угасло, Абаринава сначала целиком переключилась на работу в опере, а в 1876 году вернулась в драму, где в 80—90-е годы она занимала амплу гранд-кокетт и гранд-дам после того, как А. М. Читау перешла на роли старух. Будучи хорошо образованна и имея богатый сценический опыт, она быстро находит себя на драматической сцене. Впервые появившись в «Паутине» Манпа, она еще нечетко вела линию роли, но прекрасно передала тип светской нервной барыни. А. И. Вольф считал, что она владеет всем необходимым для подобных ролей — «красивой фигурой, оживленной физиономией, приятным голосом, прекрасными манерами, умением одеваться со вкусом»²⁴⁹. Она легко справлялась с незатейливыми ролями в текущем репертуаре (в «Лакомом кусочке» или во «Втором браке»), но когда перед ней вставали более сложные задачи, она вызывала нарекания критики, считавшей, например, что в роли Репевой («Светит, да не греет») Аба-

ринова ограничилась лишь поверхностным изображением блестящей петербургской дамы.

Александринский театр долгое время не имел крупной актрисы на центральные молодые роли. В 60-е годы быстро сошли со сцены Ф. Снеткова и Брошель, затем надолго укрепилась неспособная выйти за пределы мелодраматического шаблона Струйская, которую в 70-е годы сменяет Антонина Михайловна Дюжикова (1853—1918), принятая в труппу после окончания училища в 1873 году на первое положение. Спустя десятилетие Островский писал, что она «может сыграть гладенько, прилично», но всегда остается «бесцветна, не имеет ни силы, ни выразительности и лишена способности оживить созданное автором лицо»²⁵⁰. В Дюжиковой едва ли верно видеть чисто лирическую актрису, как это иногда делается. Она была занята в разнохарактерном репертуаре, находя сосредоточенный лирический драматизм для Марьи Андреевны («Бедная невеста») и Веры Филипповны («Сердце не камень»). Очень часто ей приходилось исполнять роли энергичных, властных женщин, противостоявших в соответствии с авторским замыслом пассивным, слабым или озорным героиням Савиной. С мелодраматическим накалом чувств Дюжикова играла Крамолину в «Мертвой петле», Ожестовскую в «Забубенной головушке» и многих других цепких и чувственных хищниц. Она участвовала и в водевилях и в исторических драмах (Марьица, Василиса Мелентьева), играла Катерину в «Грозе». Ей поручали и многие роли, которые в Москве играла Ермолова (в их числе Юдифь в «Уриеле Акосте»), для которых Дюжиковой недоставало ни трагической силы, ни глубины проникновения в образ.

К середине 70-х годов Дюжикова была заметно потеснена М. Г. Савиной, наиболее последовательно выразившей новые тенденции в актерском искусстве и полностью ответившей запросам зрителя Александринского театра.

Мария Гавриловна Савина (1854—1915)²⁵¹, с детства скитавшаяся по театральной провинции, а с 1869 года ставшая профессиональной актрисой, дебютирует в Петербурге весной 1874 года и быстро завоевывает прочное положение первой актрисы. Ее репертуар в Александринском театре был разнохарактерен и, давая возможность проявляться лучшим сторонам ее дарования, в то же время во многом своей шаблонностью тормозил развитие ее таланта. Очень большое место в творчестве Савиной, обладавшей ярким комедийным даром, заняли роли в обильных в 70-е годы развлекательных пьесах. Стремясь внести в них правду чувств и бытовую достоверность, Савина играла множество взбалмошных или наивных барышень в пьесах Фролова, Коженевского, Тарновского и многих других. В этом развлекательном репертуаре Савиной огромное место заняли роли в пьесах и переделках Крылова («Завоеванное счастье», «В осадном положении», «Вокруг огня не летай», «Чудовище» и другие). Успехи актрисы в подобных ролях заставляли драматургов писать новые и новые роли специально

для нее, учитывая и эксплуатируя ее данные. Этот репертуар толкал актрису на шаблон, условную сценичность, вел к форсированно вышрышних мест.

Одновременно с этим репертуаром Савина играет и значительное число ролей, позволяющих ей психологически достоверно проследить развитие несложных женских характеров, сталкивающихся с жизненными невзгодами и разочарованиями, — Дашеньку в «Мишуре», Аннету в «Семейных расчетах», Катерину Ивановну в «Вишовой», Наташу в «Трудовом хлебе». Роли салонного репертуара — Маргарита Готье в «Как поживешь, так и прослынешь», Кошарова в «Мертвой петле» — она, как верно замечает исследователь ее творчества, внутренне сближала с ролями «страдающих русских девушек»: «Своеобразный шик модной парижской куртизанки у первой, налет авантюристической хищности у второй в исполнении молодой Савиной совершенно тушевались. Зато необыкновенно трогательной и задушевной была она, рисуя благородное самопожертвование Маргариты Готье или молчаливую тоску Елены Кошаровой»²⁵².

Савина исполняла и роли, требующие сильного драматического наполнения. С огромным эмоциональным подъемом передавала она запутанность чувств Фени в «Майорше» Шпажинского, ее гордую необузданность, капризные переходы от нежности к язвительности.

В конце 70-х годов Савина играет ряд ролей, в которых драматизм находит более скрытое выражение и в них мастерство актрисы заметно углубляется. Огромное значение для ее развития имела роль Верочки в «Месяце в деревне» (1879), в которой, по словам Е. Карпова, она «неподражаемо прекрасно» передавала «скромную робость воспитанницы», «бесправность бедной девушки», «пробуждение первой любви, боль от укулов всеильной соперницы»²⁵³. Она передавала и непосредственность молодых порывов, и бессознательную влюбленность, и постепенное нарастание тревоги, причем «вершиной роли был четвертый акт, завершающий превращение ребенка в человека с сильным и цельным характером»²⁵⁴.

К числу пленительных образов Савиной, в которых господствовал страстный земной темперамент и непосредственный задор, относилась Варя в «Дикарке». В подобных ролях Савина выдвигается как актриса, раскрывающая переменчивость чувств, диалектику любви, сложность психологического мира юной женщины.

Итак, главным итогом жизни Александринского театра в 70-е годы было то, что в это время начинают работу три крупнейших художника — Варламов, Давыдов и Савина, каждый из которых впоследствии представит самостоятельную творческую ветвь в дальнейшем развитии русской актерской школы.



ЧАСТНЫЕ И КЛУБНЫЕ ТЕАТРЫ СТОЛИЦ

1

К концу изучаемого периода стало окончательно ясно, что «единственный драматический театр в Москве, императорский Малый, давно не удовлетворяет потребностям даже высших классов населения», что он «доступен только незначительному меньшинству лиц», что, наконец, «в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью». К таким выводам приходит Островский в составленной им в 1881 году «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время». «Эта потребность, — развивает он далее свою мысль, — достигла значительной степени напряженности, а неудовлетворение в этой потребности может иметь вредное влияние на общественную нравственность»¹.

«Отчего же не заведутся частные театры? Отчего же не являются антрепренеры?»² — задает обозреватель «Отечественных записок» риторический вопрос и указывает на разного рода выгоды частных театров и невыгодность монополии — прежде всего для императорских сцен.

Но императорские театры боятся конкуренции; правительство боится вольного духа, который может появиться на частных сценах и держать которые в рамках будет гораздо труднее, чем театры, целиком контролируемые сверху.

Борьба с монополией, начавшаяся с робких, не ставящих себе широкие и радикальные цели попыток, нарастает в 60-е годы, достигает кульминации в 70-е и приводит к желанной развязке в начале 80-х годов. В этой борьбе исходят из разных интересов, выдвигают разные задачи. Для одних на первом месте материальные причины — доход, который могут дать частные театры, для других — возможность развернуть настоящее новое «дело», третьих беспокоит судьба русского театра в целом и охваченность им всех слоев зрителей.

Островский проводит основательное исследование новой — реальной и потенциальной — московской публики: «Я полтора года

трудился... разбирал московских жителей по сословиям, по степени образования, влезал в душу обывателя, чтобы дознаться, что там нужно и с чем там искусство будет иметь дело; собирал точные статистические данные о количественном отношении лиц разных сословий, посещающих театр...» При этом оказывается, что определенные слои зрителей лишены возможности посещать театр: «многие тысячи богатых и средних торговцев», «приезжее купечество», «учащаяся молодежь», «хорошо образованное общество среднего достатка», «мелкие торговцы и хозяева ремесленных заведений», «разные корпорации рабочих», «все жители отдаленных концов Москвы». Островский имеет в виду определенный театр — «Москве нужен прежде всего Русский театр, национальный, всероссийский». И этот театр должен апеллировать к «свежей публике», к народу. «В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано»³.

Островский добивался общедоступности театра: «...искусство, чтобы выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь, быть дешево и доступно каждому члену общества во всякую минуту его досуга»⁴. Общедоступность театра в этот период осознается как неотложная проблема, родственная тому активному просветительству, которым была одухотворена творческая деятельность художников и музыкантов. Творческая интеллигенция выдвигает эту проблему и пытается решить ее в разных планах: требуя театров для народа; устраивая народные театры — первый из них в 1871 году в Одессе; насаждая, наконец, самодеятельное театральное искусство в деревне⁵. Интересный опыт этого рода проводит в своем имении в 1862 году С. А. Юрьев, ставя для крестьянских жителей и с их участием пьесы Островского и Писемского.

Но специальных постоянных театров для простого люда в столицах нет. Проект народного театра, выработанный в 1870 году Петербургским комитетом грамотности, в эти годы остается несуществующим.

Некоторая уступка властей в этом плане — именной указ 1875 года «о разрешении нижним чинам всех званий... посещать театры». Но до середины 90-х годов не дозволяется устраивать общедоступные спектакли, понижать цены на билеты, увеличивать количество дешевых мест.

Простому народу по-прежнему приходится довольствоваться в основном гуляньями, которые устраиваются в столицах на масленицу и пасху. Здесь, среди всевозможных игр и развлечений, действуют балаганы, вмещающие до тысячи человек и предлагающие зрителям не только лубочные представления, но порой постановку больших пьес. Так, в 1870 году в балагане В. М. Малафеева в Петербурге была весьма добросовестно поставлена пьеса Н. А. Чаева «Димитрий Самозванец» в исторически верных ко-

стюмах и декорациях. В известном петербургском балагане на Марсовом поле («временном народном театре») А. П. Лейферта «Развлеченье и польза», организованном в 1880 году под руководством А. Я. Алексеева-Яковлева, ставились не только русские сказки, но и русская классика.

Эти отдельные, достаточно редкие мероприятия, не могущие ничего изменить в общем положении вещей, равно как не двигающие вперед ни искусство сцены, ни культуру зрителя, говорят прежде всего о жажде театра в массах.

Демократизация театров имеет и другой аспект, выступая уже как проблема не общедоступности, а *свободы* театров. Одно связано с другим, и первое невозможно без второго. Свобода понимается прежде всего как освобождение от монополии. Вне монополии театральное искусство той поры могло развиваться в нескольких формах. Островский классифицирует их как клубные сцены, частные театры и любительские спектакли.

Спектакли, которые устраиваются время от времени, нерегулярно, со случайным составом участников на семейных и благотворительных вечерах, разрешаются властями легко. Гораздо большие трудности встречает организация клубных сцен, где спектакли даются с относительной периодичностью и в рамках определенным образом оформленного коллектива. Но театральное управление прекрасно осознавало, что «из клубных спектаклей, при постоянной смене артистов и распорядителей, никогда не может выйти ничего сколько-нибудь серьезного, что там искусство всегда останется на степени забавы и легкого развлечения...». При отсутствии школы и опыта «в клубном шуме и суете серьезное, величавое драматическое искусство не уживется», оно «будет только прозябать, вот почему дирекция не разрешала театров, а разрешала клубные спектакли»⁶.

Действительную опасность для императорских театров могли представлять лишь частные, профессиональные театры, именно против них и была направлена монополия. Требовались незаурядные смелость и ловкость, чтобы «придумать такой театр, запретить который было бы нельзя или по крайней мере очень скандально»⁷, и не только придумать, но и создать и сохранить.

Такие театры появляются и даже процветают, особенно в 70-е годы. Преимущественно это опереточные антрепризы типа московского «Шато де Флер» или петербургского театра «Буфф». Большинство зрелищ этого рода не отличаются ни художественным вкусом, ни даже соблюдением приличий. Но опыт у них накоплен не только отрицательный. Три наиболее крупные антрепризы — петербургские театр «Буфф» (1870—1880) и театр В. Берга (1869—1876) и опереточная антреприза М. В. Лентовского в летнем саду московского «Эрмитажа», функционирующая с 1878 года, — являются во многом показательными с точки зрения практики ведения частного дела наряду с продолжающейся монополией. Петербургские театры существуют долго, это — ред-

кость, как и то, что они функционируют в зимнее, а не в летнее время, когда отсутствие иных зрелищ может создавать искусственную популярность. Театр Лентовского имеет более серьезное художественное значение, Островский признавал Лентовского «талантливым и ловким антрепренером»⁸, молодой Стапиславский увлекался им и вспоминал впоследствии о «разнообразии, богатстве и широте»⁹ его представлений. Лентовский обладал несомненным постановочным дарованием и мастерством, что проявлялось не только в пышной эффектности, но и в слаженности его спектаклей. В трудном и долгом деле формирования русской режиссуры Лентовскому принадлежит заметное место.

В 60-е и 70-е годы театральное любительство развивается чрезвычайно бурно — стиснутая, скованная театральная энергия устремляется на клубные сцены¹⁰.

Уже с самого начала 60-х годов в Москве действует Красноворотский театр во главе с режиссером Н. Л. Шаповаловым; с 1861 года работает Кружок любителей драматического искусства в доме графини Морковой; с середины 60-х годов даются спектакли в Обществе любителей драматического искусства и т. д. В Петербурге с 1867 года спектакли идут в Собрании художников, Благородном собрании и Русском купеческом обществе, а также в Немецком клубе, Молодцовском клубе, Обществе дешевых квартир и на других любительских сценах.

Ко всему этому существовали летние сцены, действовавшие довольно активно в пригородных театрах с закрытием столичного театрального сезона.

Кто играл в этих кружках и клубах, каков был их репертуар, в чем специфика их деятельности, каково их значение в театральной жизни столиц — на эти вопросы нельзя дать единого, ко всем любительским начинаниям подходящего ответа. Суровые слова Островского о любителях могут быть отнесены к большинству из них, но не ко всем. Недаром даже о спектаклях на летних сценах современники писали порой, что актеры там играют «со смыслом и рвением»¹¹, и разбирали их по меркам профессионального искусства.

«Рвение» было, конечно, основным привлекательным качеством. Нетерпимый к любительству в целом, Островский не мог не оценить по достоинству бескорыстие и самоотверженность любителей, их преданность театру, заставлявшую тратить деньги, силы и время на дело, не приносящее никаких выгод. Для любителя было естественно приносить «материальные жертвы» с явной «нерасчетливостью»; заниматься непривычными для них «разными ходайствами»; при отсутствии денег возвращаться пешком домой в любую погоду, глубокой ночью, через всю Москву¹².

Из среды энтузиастов выдвигались и руководители клубных сцен. Личность самого руководителя, его театральные умения и кругозор, его организаторский дар определяли очень многое, если не все.

Н. Л. Шаповалов, работавший в Красноворотском театре, а затем в Обществе любителей драматического искусства, мог и руководить делом и ставить спектакли. Случалось, что театральные кружки в Обществах или Собраниях вели профессиональные акты, причем императорских сцен, такие, как П. В. Васильев в петербургском Собрании художников, как режиссировавший там же Н. Ф. Сазонов. В том же Собрании художников театром руководили и профессиональные литераторы — В. С. Курочкин и В. А. Слепцов, что также было общей традицией, характерной и для Москвы: в Кружке любителей драматического искусства активно действовали литераторы и критики — А. Н. Баженов, В. И. Родиславский, А. Ф. Писемский. В надежных руках, при соединении любительского «рвения» с профессиональным опытом, пониманием и вкусом, подобные сцены выбивались на первый план.

В подобных кружках стремились ставить не только то, что шло на казенных сценах и считалось обязательным для императорского театра — в первую очередь классику и пьесы Островского, — но и давать новинки, еще не шедшие в императорских театрах или запрещенные для них.

В Кружке любителей драматического искусства москвичи впервые увидели «Доходное место» и «За чем пойдешь, то и найдешь» Островского, «Горькую судьбину» Писемского. Тот же Кружок во главе с Баженовым сыграет немалую роль в приобщении московской публики к Шекспиру. Красноворотский театр поставил «Свои люди — сочтемся!» Островского несколько раньше, чем эта пьеса была разрешена для императорского театра. В петербургском Собрании художников впервые в городе показали «Не все коту масленица» Островского. В данном случае интересен сам факт постановки, пропаганда новых или неизвестных публике пьес. Условия существования любительских коллективов не позволяли, как правило, создавать ни целостный театр, ни даже спектакли на уровне профессиональных сцен. То, что в 1880 году «Лес» в петербургском Собрании художников был поставлен лучше и успешнее, чем на казенной сцене, является единичным фактом. К тому же успехом спектакль был обязан прежде всего двум актерам, ярко сыгравшим главные роли — М. И. Писареву и В. Н. Андре-ево-Бурлаку.

Трудные материальные условия, нерегулярность спектаклей, из-за чего актеры, в большинстве своем неопытные, не успевали приобрести и закрепить сценические навыки; неизбежный эклектизм исполнения, где «вторые сюжеты» казенных сцен играли вместе с любителями и с неудачливыми или, напротив, честолюбивыми и жаждущими выдвижения в столице провинциалами, — все это предопределяло художественный облик клубных спектаклей.

Вместе с тем нельзя не отметить, что именно на клубных сценах работали, или выдвинулись, или впервые были показаны сто-

личному зрителю многие актеры, вскоре составившие славу русского театра. На любительской столичной сцене зрители познакомились с Савиной, Стрепетовой, Садовской, Писаревым, Горевым, Южиным, Варламовым и другими. Для этих актеров клубные сцены стали ступенькой для восхождения, но ступенькой необходимой.

Клубные сцены будут существовать и после отмены монополии, отсюда может идти и обновление театра. Но при наличии монополии любительство принимало на себя функции частных театров, естественно, не справляясь с ними. От этого рождалась неудовлетворенность зрителей театрами и спектаклями, театров — самими собой. Значение клубных сцен в том, что они будоражили театральную общественность, расшатывали монополию; но привести к весомым художественным результатам они пока не могли. Только когда им удавалось преодолеть любительство, сплотиться в творческий коллектив со своей программой, основанный не на коммерческой основе, а поддержанный общественным энтузиазмом, результаты были значительны. Таковым явился Артистический кружок, действовавший в Москве с 1865 года. Он стал, по существу, первым частным театром в Москве, но особым театром, в духе времени служащим эстетическим и нравственным целям, а не карману антрепренера.

Вслед за Артистическим кружком в Москве же возникают подобные коллективы — профессиональные, построенные на идейно-художественной программе, просветительские по своему пафосу: Народный театр на Политехнической выставке (1872) и Театр близ памятника Пушкину (1880—1882). Они быстро кончат свой век, зависмые от дирекции императорских театров с ее непомерными денежными обложениями в свою пользу, неудобные властям своей демократической направленностью, юридически почти бесправные. Дирекция владела монополией на печатание афиш и билетов; цены на билеты устанавливались ею произвольно; она могла закрыть театр по своему усмотрению, как это случилось с Народным театром, или разорить его, как разорила петербургский театр «Буфф». «...Дирекция императорских театров потребовала с чужого капитала, с чужого труда такого барыша себе, который превышал выручку от предприятия. Антрепренер был разорен совершенно безвинно, — возмущался Островский доведением до краха петербургского театра «Буфф». — ...Давить, угнетать, разорять без цели, без разумных оснований и руководствуясь только произволом и прихотью!»¹³

«Захочет дирекция — окажет послабление и частная антреприза расцветает, — писал А. И. Урусов. — Не захочет дирекция — и стоит только произнести команду «игра назад», и антрепренерская фортуна, как съехавший с рельсов поезд, рухнет и разобьется»¹⁴.

В конце 1881 года Островский обращается к правительству с просьбой разрешить ему открыть в Москве театр. Разрешение

приходит поздно, совпадая с отменой монополии. Островский хотел противопоставить свой театр императорской сцене; противостоять потоку театральных предпринимателей он не может и поэтому отказывается от своих планов.

Таким образом, давно мечтавший русской интеллигенции свободный от дирекции императорских театров и от погони за ба-рышом национальный театр в это время создать не удастся. Но без тех первых и смелых попыток, которые делались тогда, он не был бы создан и позже.

2

Артистический кружок возник по инициативе и при непосредственном участии Островского, Н. Г. Рубинштейна, пианиста, дирижера и одного из основателей Московской консерватории, и В. Ф. Одоевского, писателя, литературного и музыкального критика. В апреле 1865 года министром императорского двора П. А. Валуевым был утвержден устав кружка, а 14 ноября в помещении на Тверском бульваре состоялось его официальное открытие¹⁵.

В состав кружка входили действительные члены (артисты, музыканты, писатели, художники), члены-любители (люди разных специальностей, не связанных с искусством), почетные члены (среди них Некрасов, Писемский, Салтыков-Щедрин, Тургенев). Управлял всей деятельностью кружка Совет старшин. Фонд его составили общественные суммы (членские взносы, штрафные деньги, плата с посетителей и т. п.) и безвозмездно внесенные личные деньги членов кружка. Уже к концу первого года число его членов достигло семисот человек; о работе кружка регулярно сообщали газеты, что свидетельствовало о его растущей популярности.

Руководством кружка была разработана обширная программа. Как гласил устав, его члены собирались «а) для исполнения музыкальных произведений классических как древних, так и новых, а равно и современных композиторов; б) для исполнения и обсуждения произведений членов кружка; в) для чтения литературных произведений; д) для обмена мыслей о произведениях по всем отраслям искусств, об их теории и практике; е) для доставления начинающим и не пользующимся известностью приезжим в Москву артистам возможности ознакомиться с публикой». Кроме того, устав предусматривал оказание материальной помощи нуждающимся артистам, художникам и их семействам¹⁶.

В задачи кружка входило осуществление и собственно эстетических, и благотворительных, и просветительских целей, но все это было направлено не по отношению к публике, а к самим участникам дела. Постоянно проявляя заботу о развитии культуры театра и актеров, Островский и здесь пытается разными спо-

собами поднять ее — чтениями, лекциями, выставками, обсуждениями.

Художественная деятельность кружка на первых порах была сведена к музыкальным и музыкально-литературным вечерам. Кружок считал своей целью ежегодно ставить три публичных спектакля и давать столько же концертов, но монополия императорских театров не позволяла реализовать и это скромное намерение. Только благодаря настойчивости и хлопотам Островского кружку удалось получить разрешение на постановку спектаклей, сначала закрытых (1867), а затем публичных (1868). С этого момента кружок вступил в новую фазу развития. Определяющим в его деятельности стали театральные постановки. Управление было коллегиальным: из числа членов избирался Театральный комитет во главе со старшиной — распорядителем и заведующим труппой, которым на протяжении многих лет был артист Малого театра Н. Е. Вильде. Идейным вдохновителем и художественным руководителем кружка стал Островский. Драматург стремился объединить в Артистическом кружке видных литераторов и актеров. Всевластие монополии мешало кружку работать нормально, ограничивало до минимума возможности, заложенные в нем, — возможности стать второй драматической сценой Москвы. Дело было обречено на полулегальное существование: разрешались отдельные спектакли, а не самостоятельный театр. И все-таки под руководством Островского Артистический кружок в период 1867—1877 годов по мере сил осуществлял свою художественную программу.

Труппа Артистического кружка носила полупрофессиональный характер. В первые сезоны она состояла из любителей, преимущественно молодежи. Островский и Вильде возлагали надежды на то, что кружок станет для них чем-то вроде подготовительной школы: «Артистический кружок некоторым образом заменил театральную школу»¹⁷. Руководство обращало особое внимание на воспитательную работу с молодыми актерами, что вызывало иногда сопротивление отдельных членов кружка. Так, в феврале 1868 года было вывешено объявление: «Покорнейше просят не вызывать исполнителей среди пьесы, а также не подносить никому букетов и подарков, без особого разрешения Совета старшин»¹⁸. Мера эта объяснялась руководством кружка тем, что цель драматических спектаклей «практически развивать, образовывать и готовить артистов для сцены», и потому «подача букетов и всякие излишние овацци, действительно, могут быть только тормозом к развитию... дарований», а «вызовы при поднятом занавесе вообще нарушают иллюзию и служат помехой представлению»¹⁹. Педагогические начинания все же не были продолжены, и кружок так и не закрепил за собой функции подготовительной школы. Правда, в 1879 году кружок сделал еще одну попытку, открыв драматический отдел для начинающих актеров с двухгодичным курсом лекций и практических занятий. Но и это дело

не имело продолжения: слушатели курсов оказались в массе людьми случайными, и отдел вскоре пришлось закрыть.

Любительский состав труппы 1867—1870 годов был довольно сильным. Первые же спектакли выводили кружок из ряда клубных сцен. «До них еще никакие любители не поднимались так высоко»²⁰, — писал П. А. Россиев. А газеты тут же констатировали, что на сцене Артистического кружка «выдвинулись весьма яркие таланты, такие таланты, которые сделали бы честь любой сцене»²¹.

В первом закрытом спектакле «В чужом пиру похмелье» Островского (30 декабря 1867 года) в роли Андрея Брускова выступил двадцатилетний Михаил Садовский, сын артиста Малого театра и старшины кружка П. М. Садовского; через два года он дебютировал в Малом театре. Став актером императорской сцены, он как член кружка помогал ему материально, пополнял его библиотеку, рекомендовал ему актеров и иногда принимал участие в спектаклях.

В тот же день в той же пьесе в роли Настасьи Панкратьевны впервые вышла на сцену и восемнадцатилетняя О. Лазарева, дочь певца О. Л. Лазарева, будущая О. О. Садовская. В кружке прошла ее артистическая молодость (1867—1879). На его сцене она завоевала любовь и признание зрителей, переиграла огромное количество ролей и, хотя имела успех в «молодых» ролях, уже тогда тяготела к амплу старух. С ролей городничего в «Ревизоре», Перцова в «Тяжелых днях» Островского и Оброшенова в его же «Шутниках» начал в кружке свой артистический путь и будущий актер Малого театра В. А. Макшеев.

Кружок постепенно пополнял свою труппу, а прославленные мастера, многие из них члены кружка, нередко участвовали в его спектаклях (Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, Н. И. Музиль, Н. А. Никулина, М. А. Решимов).

Если в первые годы кружок комплектовал труппу из любителей, то позже основное ее ядро составили провинциальные актеры. Отсутствие в Москве частных театров делало для провинциальных актеров сцену Артистического кружка особенно приятательной. Спектакли в кружке шли по субботам, в праздничные дни и в великий пост. Великим постом на театральную биржу в Москву со всех концов России съезжались актеры. С открытием Артистического кружка у них появился свой клуб. Кроме того, они могли принять участие в его спектаклях. Кружок открыл московской публике новые актерские имена, порадовал встречей с уже известными. На его подмостках «играло все, что было лучшего в провинции»²²: Н. К. Милославский, П. М. Свободин, В. В. Чарский, С. П. Волгина, Г. И. Мартынова, А. А. Немирова-Ральф, А. А. Ральф, А. И. Стрелкова, А. И. Шуберт и многие другие.

В поле 1873 года в кружок пришел Н. Х. Рыбаков, проработав там полтора сезона. «Знаменитый прообраз Несчастливцева, пред-

ставитель русской вольной сцены, он с удовольствием окунулся в любимый им репертуар Островского, преобладавший в кружке, и в продолжение сезона 1873/74 года и в последующий он дал несколько ярких типов»²³, — писал Россиев. На сцене кружка Рыбаков впервые выступил перед москвичами в пьесах Островского, сыграв Агафона («Не так живи, как хочется»), Ахова («Не все коту масленица»), Неудеденова («Праздничный сон — до обеда»), Хрюкова («Шутники»), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты»), а также шекспировского короля Лира.

В сентябре 1875 года М. Садовский сообщил Островскому: «Драматическая труппа сделала хорошее приобретение в лице Стрепетовой, каковая в первый раз играет в воскресенье в «Бедной невесте»²⁴. В следующий сезон П. А. Стрепетова выступала в кружке вместе с М. И. Писаревым. Ее вторичное появление было встречено не менее восторженно, чем первое. «Стрепетова имела тогда колоссальных успех. Москвичи согласно признали в ней первоклассное дарование, в лице ее публика с восторгом приветствовала реалистическую исполнительницу сильных драматических ролей бытового русского репертуара»²⁵, — свидетельствовала пресса.

Нередко выступления в Артистическом кружке становились для актеров своего рода экзаменом при поступлении в Малый театр. В сезон 1877/78 года в спектаклях кружка принимал участие О. А. Правдин, а весной 1878 года его зачислили в труппу Малого театра на первые комические и характерные роли. В том же сезоне зрителей привлек и Ф. П. Горев. «Это такой богатый актерский материал, какой встречается весьма и весьма редко»²⁶, — писал Д. В. Аверкиев. И наконец в марте 1880 года москвичи в роли Карла Моора («Разбойники» Шиллера) увидели К. Н. Рыбакова. Пресса сразу же отметила, что Рыбаков «принадлежит к числу тех молодых актеров, которые подают большие надежды»²⁷. В августе 1881 года молодой Рыбаков был принят в Малый театр, органично войдя в семью его актеров.

В труппе кружка было немало способных и добросовестных любителей, талантливых провинциальных актеров, но текучесть актерских кадров не способствовала формированию единого стиля игры, выработке своих традиций. Отсутствие стабильности актерского состава пагубно отражалось на репертуаре. Особенно продуктивной в художественном отношении деятельность кружка была в годы, когда он находился под неусыпным наблюдением Островского. Придавая первостепенное значение репертуару, Островский постоянно напоминал Театральному комитету о необходимости более тщательного отбора пьес. Даже неполный их перечень позволяет выделить основную репертуарную линию кружка 1867—1879 годов. Преобладала русская драматургия, пьесы Гоголя и Островского. На Островского кружок ориентировался с первых, еще закрытых спектаклей. За этот период были поставлены двадцать три его оригинальные пьесы, пять написанных совмест-

но с Н. Я. Соловьевым, одна — с П. М. Невежинным, одна — с С. А. Гедеоновым и две переводные.

Участие Островского в репетициях, чтение им здесь своих пьес оказывало актерам неоценимую помощь, поэтому и большинство спектаклей по его произведениям отличались слаженностью исполнения. Об одном из них, «Бедной невесте» (1875), рецензент «Московских ведомостей» писал: «Благодаря такому необычному на русской сцене ансамблю на всем исполнении лежала печать эстетического достоинства»²⁸.

О серьезном отношении Островского к театру Артистического кружка говорит и тот факт, что некоторые его новые пьесы шли там почти одновременно с Малым театром: «Дикарка» — в Малом театре 2 ноября 1879 года, в Артистическом кружке — 4 ноября; «Светит, да не греет» — в Малом театре 6 ноября 1880 года, в Артистическом кружке — 9 ноября; «Трудовой хлеб» — в Малом театре 28 ноября 1874 года, в Артистическом кружке — 29 ноября.

В первое десятилетие руководство кружка с большой осторожностью вводило в репертуар зарубежные пьесы. Отсутствие актеров на амбула трагиков исключало (кроме выступлений гастролеров) постановку трагедий Шекспира и Шиллера. Кружок предпочитал комедийный жанр как наиболее соответствующий дарованию и опыту актеров, ставя комедии Бомарше, Кальдерона, Мольера, Шекспира.

Существенным моментом при составлении репертуара Артистического кружка была некоторая по сравнению с Малым театром свобода выбора. Не подчиняясь указаниям Театрально-литературного комитета, кружок мог брать пьесы, им не одобренные. Хотя кружок нередко пропускал на свою сцену драматургическую макулатуру, за что его не раз справедливо упрекали, несомненной его заслугой было предоставление своей сцены начинающим драматургам. В 1879 году пьесой «Громоотвод» в качестве драматурга дебютировал в кружке А. И. Сумбатов (Южин). Слабая пьеса, насыщенная мелодраматическими эффектами, вызвала отрицательную оценку критики. Много позже автор пьесу значительно переработал совместно с Немировичем-Данченко и под названием «Соколы и вороны» она была показана театром Корша в 1885 году.

На сцене Артистического кружка начал свой писательский путь И. В. Шпажинский. Его пьеса «Вопрос жизни» (1877), по фабуле своей относящаяся к разряду «уголовных» драм, была интересна психологической разработкой характеров, попыткой вскрыть душевный мир героев. Она во многом определила дальнейшее развитие Шпажинского как драматурга.

Артистический кружок не проводил экспериментов, не вводил никаких новаций; да и время экспериментов в области театра еще не наступило. Но об одном интересном начинании следует, впрочем, упомянуть. В 1879 году, к пятидесятилетию со дня гибели

Грибоедова, кружок выпустил спектакль «Горе от ума». Он примечателен не исполнением (весьма посредственным), а тем, что впервые в публичном спектакле дана была грибоедовская комедия в костюмах, соответствующих времени действия. Театр ограничился только костюмами: декорации, мебель и прочие аксессуары никакого отношения к двадцатым годам XIX века не имели. Но, как писал С. Васильев (Флеров), одно то, что «происходила, в сущности, лишь первая проба костюмов для грибоедовской комедии», должно быть поставлено в число серьезных заслуг этого кружка²⁹.

И наконец, характеристика театральной деятельности кружка будет неполной, если не сказать о его роли в утверждении жанра оперетты. Как известно, первыми русскими исполнителями опереточных спектаклей явились актеры драматических театров, которые, не имея специальной вокальной подготовки, разыгрывали оперетту как «водевиль с пением». В 1869 году Артистический кружок сделал попытку ввести на свою сцену оперетту с участием французских артистов, но спектакли не привлекли русского зрителя. Вильде, увлеченный этим жанром, не оставлял надежды привить москвичам вкус к ней. В 1873 году кружок устраивает спектакли русской оперетты, а в 1876 году для их постановки специально приглашает режиссера М. В. Лентовского. Руководимая им труппа, в состав которой вошли А. Д. Давыдов, С. М. Бельская, В. И. Родон, завоевывает признание московской публики. Через год Лентовский уже начнет самостоятельную антрепризу в помещении Солодовниковского пассажа.

С годами значение Артистического кружка как общественной организации падает, поскольку все свои усилия он сосредоточил на театральных постановках, все иные его функции, кроме театральной, отмирали. Естественно, все, кто не связан был с театром, постепенно отходили от кружка. Да и те, кто возлагал на него слишком большие надежды как на театр, принципиально отличный от императорской сцены, разочаровавшись, покидали кружок — и среди них был Островский. Это влекло за собой сокращение театрального фонда. Постоянная нужда в деньгах заставляла руководителей кружка изыскивать разнообразные источники средств к существованию (спектакли прибыли не приносили). И в результате кружок превратился в обычную антрепризу с наскоро собранной труппой, второсортным, поверхностным репертуаром, которая с отменой монополии не выдержала конкуренции частных театров и в 1883 году распалась.

Театр Артистического кружка возник в то время, когда потребность в драматических спектаклях резко возросла, когда «о том, хорош или дурен будет новый театр, не могло быть и речи — нужен был театр хоть какой-нибудь»³⁰. Театр проработал шестнадцать лет, из них — пятнадцать при монополии императорских театров. В условиях, когда даже на проведение маскарада требовалось «высочайшее разрешение», Артистический кружок

не просто регулярно ставил спектакли — он функционировал как самостоятельный театр со своими задачами, со своей труппой, со своим репертуаром, и в этом его несомненное прогрессивное значение.

3

Постоянное увеличение вместе с ростом фабрик и заводов трудящегося населения Петербурга и Москвы все настойчивее выдвигало вопрос об организации каких-либо развлечений для этих масс. Этим и объясняется, почему петербургский обер-полицмейстер Ф. Ф. Трепов выступил инициатором создания под контролем полиции народного театра, который мог послужить своеобразным предохранительным клапаном от различных общественных беспорядков и брожений. В апреле 1868 года Трепов представил Александру II доклад об устройстве в Петербурге театра для «нравственного воспитания общества». Самым рьяным противником этого проекта выступил министр двора В. Ф. Адлерберг, не без основания усмотревший здесь новое посягательство на монополию императорских театров. Но, как опытный царедворец, он главную свою аргументацию, которой нельзя отказать в дальновидности, построил на политических мотивах. Зная, что в памяти царя еще жив был страх после покушения Каракозова, Адлерберг недвусмысленно утверждал, что влияние народного театра на массы неизбежно приобретет антиправительственный характер. «Не подлежит никакому сомнению,— писал министр в своем заключении на проект Трепова,— что народный театр будет средством самым сильным и самым легким для воспитания народа во враждебных существующему порядку идеях... Никакая цензура не в состоянии будет предупредить это пагубное влияние точно так же, как она не в состоянии совладать с печатью, с тою только разницей, что печать влияет только на класс образованный, могущий сам распознать истину; театр же одною какою-нибудь выходкою, фразою или просто картиною может сразу сказать понятия черного народа, влить в него зародыши беспорядков. Выйдет с театрами то же, что вышло с воскресными школами, они будут только сильным и верным орудием революционной пропаганды»³¹. Отверг Адлерберг и довод Трепова о том, будто народный театр может быть использован для отвлечения народа от пьянства, ибо пьянство в России, по мнению министра, обусловлено объективными социально-экономическими причинами.

Точку зрения Адлерберга поддержали министр внутренних дел А. Е. Тимашев, шеф жандармов П. А. Шувалов, и в 1870 году проект Трепова был окончательно похоронен. Тем более оказалось обречено на провал поданное в том же 1870 году актером Малого театра А. Ф. Федотовым прошение о дозволении ему открыть в Москве народный театр, поскольку московские императорские театры не могут вместить всех желающих и к тому же недоступны народу из-за высокой стоимости билетов.

То, что не удалось ни всеильному обер-полицмейстеру, ни известному актеру, удалось лесному торговцу, В. М. Малафееву, державшему балаганы в Петербурге на Адмиралтейской площади. В мае 1870 года он получил разрешение дирекции императорских театров перенести на время Мануфактурной выставки свой балаган на Царицын луг и, в отличие от обычной балаганной программы, показывать пьесы. В репертуар малафеевского театра вошла, правда, только одна пьеса — «Ермак Тимофеевич» Н. А. Полевого, поставленная очень слабо. К тому же цены на билеты были слишком высоки для народа.

Демократически настроенного, стремившегося к обновлению сценического искусства Федотова не удовлетворяла атмосфера казенного театра, его репертуар, его постоянная избранная публика. В поисках отдушины он играет в любительских кружках, где с большим успехом исполняет роль Анашья Яковлева в «Горькой судьбине», тогда еще запрещенной для публичных представлений. И что особенно важно, он пробует себя здесь как режиссер, обнаруживая вполне недюжинный талант. Длительная служба в Малом театре утвердила Федотова в мысли, что осуществить свои творческие и общественные устремления он сумеет лишь вне стен императорского театра. И создание театра, несущего искусство народным массам, становится его горячей мечтой.

После ряда неудачных попыток Федотов решает использовать для осуществления своего замысла Политехническую выставку, устраиваемую в связи с 200-летием со дня рождения Петра I. Здесь наряду с другими отделами намечался отдел попечения о рабочих, где предполагалось продемонстрировать различные благотворительные мероприятия, направленные на улучшение нравственного быта рабочих и ремесленников. Организацией этого отдела занималась комиссия во главе с крупным ученым-химиком, заслуженным профессором Московского университета М. Я. Киттары. В ее состав был включен и Федотов, и ему удалось заинтересовать членов комиссии идеей создания в отделе попечения о рабочих народного театра.

Энергичный и деятельный Киттары употребил свои широкие связи и добился разрешения на открытие театра. «Что значило тогда, при существовании казенной монополии театров, получить подобное разрешение, — трудно и предать себе в настоящее время»³², — писал Федотов в 1886 году.

Отделу попечения о рабочих, который помимо народного театра должен был включать в себя читальню, школу, чайную и столовую, на устройство всех этих пяти учреждений выделено было только четыреста рублей. Однако москвичи, проявившие большой интерес к идее народного театра, стали вносить на его строительство кто сколько мог. Некоторые купцы жертвовали для народного театра строительные материалы, полотно и сукна на костюмы. Кроме того, московская дума ссудила десять тысяч рублей под обеспечение возводимых построек.

Все дела, связанные с созданием нового театра, Киттары вел демократично и гласно. Тайной баллотировкой «директором сцены», то есть главным режиссером, был единогласно избран Федотов, а возведение театрального здания поручалось архитектуре В. А. Гартману. Предполагаемый репертуар многократно и детально обсуждался на открытых заседаниях, куда приглашались все желающие: драматурги, актеры, критики, любители театра. Разрешая народный театр, царь повелел, чтобы репертуар для него утвердил сам министр внутренних дел, а тот поручил его составление начальнику Главного управления по делам печати. Но Киттары удалось добиться, чтобы этим вопросом предварительно занялась возглавляемая им комиссия. И здесь столкнулись два мнения: Федотова и В. И. Родиславского, крупного чиновника, театрального деятеля, сочинителя и переводчика множества пьес. Спор шел о том, какой именно репертуар желателен для народного театра. Родиславский предлагал ставить нравоучительные и патриотические пьесы, заканчивая спектакли водевлями. Федотов же доказывал, что после двух-трех таких спектаклей простой народ в театр перестанет ходить, что народ прекрасно поймет и оценит и Гоголя, и Шекспира, и Островского, и Писемского.

Хотя Федотов и его сторонники одержали победу, включив в предполагаемый репертуар многие шедевры русской и мировой драматургии, все же наряду с ними здесь в изобилии присутствовали весьма сомнительные по своему уровню пьесы Полевого, Скобелева, Лажечникова, Чаева. Этот список с небольшими поправками, сделанными Главным управлением по делам печати, и был затем утвержден министром внутренних дел. Цензоры пополнили список незначительными пьесами, вроде «Андрея Щелканова» П. П. Сухонина, «Маркитантки» Н. В. Кукольника, «Велизария» в переводе П. Г. Ободовского, ни одна из которых не была потом поставлена, но зато из списка, представленного комиссией, были исключены по идейным соображениям «Василиса Мелентьева» и «Горькая судьбина». А из дополнительного предложения комиссии цензоры вычеркнули как «несоответственные и неудобные по своему содержанию для народного театра» две пьесы Островского — «Воспитанницу» и «На бойком месте». Так впервые в России драматическая цензура устанавливает различные критерии к репертуару для обычных театров и театров для народа. Впоследствии, в 1888 году, этот принцип получит законодательное закрепление и сохранится вплоть до 1917 года.

Всего за два месяца, оставшиеся до открытия театра, Федотову удалось достаточно тщательно составить труппу из сорока пяти человек. В нее вошли крупнейшие провинциальные актеры — Н. Х. Рыбаков, К. Ф. Берг, В. А. Макшеев, М. И. Писарев, А. И. Стрелкова, Е. Д. Линовская и талантливая молодежь. Перед Федотовым стояла нелегкая задача за оставшееся время сплотить приглашенных актеров, добиться по возможности единой ма-

неры игры и творческого взаимопонимания, иными словами, создать сценический ансамбль. Без этого Федотов не мыслил себе нового театра, положив в основу своей работы принцип: не демонстрировать отдельные яркие актерские индивидуальности, а стремиться к художественно правдивому и цельному воплощению драматических произведений. При этом нельзя забывать, что Федотову пришлось иметь дело с провинциальными актерами, в той или иной степени зараженными премьерством, рутинными, ремесленными приемами игры.

Торжественное открытие Народного театра состоялось днем в воскресенье 4 июня 1872 года. Представлены были «Дедушка русского флота» Полевого — дань Петровскому юбилею — и «Ревизор» Гоголя, прошедший с огромным успехом четыре раза подряд. Открытие театра вылилось в подлинный народный праздник. Не только площадь перед театром, но и прилегающие к ней улицы с самого утра заполнились толпами желавших попасть на спектакль. Власти, опасаясь беспорядков, приняли свои меры: в толпе мелькали пешие и конные полицейские, будочники, жандармы. Но предосторожности оказались напрасными. Чувствуя торжественность момента, народ держался очень спокойно и чино — не было ни ссор, ни скандалов, ни пьяных драк.

Народный театр вмещал 1625 человек, а дешевых мест в нем было 1056, и огромное число желающих не смогло попасть на представление. Но они не расходились до конца спектакля, желая услышать из уст находившихся в театре, что же там происходило.

Очень скоро любопытство по отношению к Народному театру перешло в устойчивый интерес, и между театром и его публикой установилась та взаимная нравственная связь, которая, по словам Федотова, и была главнейшей причиной процветания дела. Театр посещался буквально всеми слоями московского населения — от самой состоятельной публики, покупавшей билеты в кресла по полтора рубля, до бедняков, с раннего утра дожидавшихся открытия кассы с кровавым пятком, зажатым в кулаке. Фактически это был не «простонародный», а действительно «общедоступный» театр, предлагавший своим посетителям не удешевленную подделку под искусство, а подлинное искусство, способное удовлетворить и взыскательные вкусы опытных театралов.

Лицо любого театра определяет прежде всего его репертуар. Из утвержденного списка, включавшего сто шестьдесят девять названий, Федотов постарался выбрать самое лучшее и ценное. Во всяком случае, репертуар Народного театра выгодно отличался от тогдашнего репертуара Малого театра. Однако нельзя не учитывать, что Федотов являлся пионером в деле народного театра и ему приходилось идти по целине, не зная наверняка, что действительно нужно и интересно народному зрителю. Практика убедила его, что великие произведения драматургии дороже и ближе народу, чем пьесы, специально приносившиеся к якобы

примитивным народным вкусам. Когда в Народном театре в виде опыта были поставлены так называемые «народные» водевилли «Воропа в павлиньих перьях» и «Ямщики», то публика, по словам Федотова, «зевала и оставалась к ним вполне безучастной, несмотря на всевозможные старания актеров смешить и как-нибудь оправдать театральную, условную ложь, из которой сшиты эти пьесы; а между тем эта же самая публика от души хохотала в «Ревизоре» и «Недоросле»³³. Долго не решался Федотов ставить иностранную классику, опасаясь, что переводные пьесы могут оказаться непонятными зрителям из народа. Лишь незадолго до закрытия Народный театр показал мольеровского «Жоржа Дандена», и спектакль имел большой успех³⁴.

Впитавший за годы своей службы в Малом театре реалистические традиции, идущие от щепкинского искусства, Федотов в своей работе с актерами добивался прежде всего простоты и правдивости исполнения. Он решительно преследовал ходульность и напыщенную декламацию в драмах и трагедиях; шаржирование и внешнее подчеркивание в комедиях. Хотя, конечно, полностью изжить рутинные приемы за столь короткий срок, каким располагал Федотов, не удалось. И все же лучшие артисты Народного театра приближались к высшему идеалу Федотова — верности замыслу автора и одновременно верности действительности, натуре, как любили тогда говорить. О многих артистах Народного театра писали, что они достигают полного слияния с изображаемым лицом.

Единое одобрение у зрителей и критики вызвало исполнение Н. Х. Рыбаковым роли Земляники в «Ревизоре». Большой успех выпал и на долю К. Ф. Берга в роли городничего. «После Щепкина мы не видели такого городничего, как г. Берг», — говорилось в одной из рецензий. Судя по оценкам критики, старания Федотова не пропали даром, ибо в большинстве статей с похвалой отмечалось не просто высокое мастерство, а жизненная верность актерского исполнения, способность актеров заставить зрителей забыть, что перед ними сцена. В таком плане писалось о Берге в роли Любима Торцова, о Рыбакове — Тит Титыче Брускове в «Тяжелых днях» Островского, о Е. Д. Линовской в роли крестьянской девушки Дуни в «Ночном» М. Стаховича. Об этом последнем спектакле критик М. Е. Кублицкий с восхищением писал: «Да, этой молодой труппе, собранной со всех концов России, суждено внести новые элементы в наше искусство»³⁵.

Несомненным новаторством Федотова являлся также сознательный отход от установившихся актерских амплуа, что многим завзятым театралам казалось недопустимым. «Новые элементы», о которых писал критик, определялись творческой программой Федотова, стремившегося к реализму и созданию сценического ансамбля. Конечно, это был еще далеко не тот ансамбль, который впоследствии утвердился на сцене Московского Художественного театра. Но в зародыше, в потенции здесь уже просматривалось

подчинение всех частей спектакля выявлению содержания пьесы. Не случайно именно Федотов станет в будущем одним из учителей Станиславского, и не столько в актерском, сколько в режиссерском искусстве. «Впервые я встретился с настоящим талантливым режиссером, каким был А. Ф. Федотов. Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня», — писал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» и подчеркивал, что «Федотов был артист всего спектакля в целом»³⁶, подразумевая под словом «артист» режиссера, создателя спектакля.

Конечно, Станиславский встретился с Федотовым значительно позже. Но и в период деятельности Народного театра Федотов уже стремился подчинить единому режиссерскому замыслу и актерское исполнение, и декорации, и грим, и костюмы персонажей. Ансамбль рождался как результат целенаправленной режиссерской воли, собиравшей разрозненные элементы спектакля в одно целое. Это было ново и непривычно.

Особенной художественной цельностью отличалась постановка гоголевского «Ревизора», поразившая даже искушенных театральных критиков. «Главное достоинство исполнения составлял необыкновенный ансамбль, замечательно искусная гримировка и та общая слаженность, законченность исполнения в целом, отсутствием которой подчас так сильно страдает наша присяжная драматическая труппа»³⁷, — писал рецензент «Русских ведомостей», подразумевая под «присяжной труппой» Малый театр. И даже очень требовательный Аверкиев, считавший, что на первом представлении «Ревизор» шел еще «довольно шатко», признавал, что в третьем представлении «пьеса шла уже совершенно гладко; в конце пятого акта, с чтением письма, обнаружился даже ансамбль в полном смысле»³⁸.

Наличие в Народном театре единой организующей режиссерской воли, сознательное разрушение казавшихся незыблемыми актерских амплуа были приняты и одобрены далеко не всеми. Особенно изощрялись в нападках на Федотова рецензенты «Русских ведомостей», обвинявшие его в режиссерском диктаторстве. Возражение части критики вызвала и утверждавшаяся Федотовым правдивая и естественная, лишенная театральной аффектации манера актерской игры. Народный театр упрекали в чрезмерной натуральности и даже натурализме исполнения. Не избежал таких упреков и один из лучших актеров театра К. Ф. Берг за излишнее натуральное будто бы раскрытие роли Любима Торцова. Досталось от противников новой манеры игры также Е. Д. Линовской за исполнение роли Дуни в комедии «Ночное» М. Стаховича.

10 июня 1872 года Александр II, прибывший на несколько дней в Москву для осмотра Политехнической выставки, посетил и Народный театр. Несмотря на субботний день, когда спектакли по церковным установлениям не разрешались, по личному желанию царя дан был «Ревизор». Трудно предположить, чтобы Александр II, приехавший к середине второго акта и покинувший те-

атр на половине третьего, чтобы успеть еще в Дворянское собрание на исполнение глюковского «Орфея», успел получить определенное впечатление от этого спектакля. Скорее, неблагоприятное мнение могло сложиться у министра внутренних дел Тимашева, сопровождавшего царя. Во всяком случае, сразу же по возвращении в Петербург Тимашев 15 июня направил московскому генерал-губернатору Долгорукову конфиденциальную телеграмму, в которой выражал пожелание, чтобы «Ревизор» на сцене Народного театра больше не игрался, поскольку «впечатление, производимое исполнением этой пьесы при сценической обстановке, оказывается не вполне соответствующим той полезной цели, для которой открыты народные представления, долженствующие способствовать смягчению и облагорожению народных нравов»³⁹.

Однако авторитет Народного театра был уже настолько велик, что правительство, опасаясь скандала, решило не прибегать к официальному запрещению. Тимашев просил Долгорукова «частным образом склонить распорядителей Народного театра к тому, чтобы представления означенной пьесы не повторялись; так как она уже была исполнена на сказанном театре, то устранение ее из репертуара будущих представлений могло бы состояться без особых неудобств»⁴⁰. Узнав об этой телеграмме, профессор Киттары немедленно выехал в Петербург и добился от Тимашева согласия, чтобы, во избежание возможных толков, «Ревизор» был снят не сразу, а прошел еще несколько раз. Всего состоялось девять представлений комедии Гоголя на сцене Народного театра, а не девятнадцать, как ошибочно указал Федотов в своем предисловии к изданию «Недоросля» Фонвизина в 1886 году.

В конце июля Александр II снова посетил выставку, побывал в Малом и Большом театрах, но в Народном театре больше не показался: театр не оправдал возлагавшихся на него правительственных ожиданий.

Между тем приближался сентябрь — время закрытия Политехнической выставки, а вместе с ней и Народного театра. В газетах все чаще звучали тревожные ноты. У многих сердца сжимались при мысли, что театр, дающий ежевечерне эстетическое и нравственное удовольствие почти двум тысячам москвичей, будет закрыт, заколочен, а может быть, вообще пойдет на слом. Никто не хотел этому верить, все надеялись, что хоть на этот раз правительство откликнется на призывы общества.

Московский генерал-губернатор Долгоруков, хорошо зная об отношении правительства к Народному театру, старался в те дни не встречаться с его руководителями. Киттары буквально измором взял Долгорукова и заставил его подписать ходатайство в Петербург о продлении срока деятельности театра. Одновременно комиссия отдела попечения о рабочих, отметив, что Народный театр имел очень заметный успех и в короткое время своей деятельности успел заслужить большое сочувствие общества, приняла решение, поддержанное московской думой, представить на усмотрение

правительства вопрос об оставлении в Москве Народного театра навсегда.

Через неделю телеграф принес царскую резолюцию на ходатайство Долгорукова — краткую и безапелляционную: «Согласен, но не далее 1 октября». Тем самым срок деятельности театра был продлен всего лишь на месяц, чтобы могли быть покрыты убытки от запрещения играть спектакли по субботам и во время успешного сезона.

Заключительный спектакль составляли сцены из лучших постановок Народного театра. И был несомненный вызов в том, что Федотов включил сюда и отрывок из «Ревизора». Снова, как и в день открытия, массы народа заполнили Варварскую площадь, стараясь пробиться к кассе. И снова театр не смог вместить всех желающих, которых стало теперь еще больше.

«Русские ведомости», совсем недавно поносившие Федотова за режиссерское самовластие, на этот раз дали объективную оценку Народного театра: «Эта первая попытка свободного театра, и притом театра народного, указала на пользу, почти даже на необходимость его у нас... при всех своих недостатках, он имел довольно прочный успех, принес относительную пользу, приобрел себе довольно значительное число сторонников, и закрытие его сопровождалось чувством искреннего сожаления со стороны москвичей»⁴¹. В таком же духе писали и другие газеты, хотя некоторые из них весьма настороженно, а то и враждебно встретили открытие театра.

Так закончилась короткая, но яркая история Народного театра на Политехнической выставке. Трудно лучше определить значение этого театра, чем это сделал его руководитель Федотов: «Народный театр Политехнической выставки не был увеселительным предприятием спекуляции. Это было серьезное художественно-литературное дело, задачей которого являлась популяризация нравственных основ жизни. Театр был *народен* не простонародностью своей, как многие это ошибочно понимают, т. е. не одними только дешевыми на места ценами и простотой его устройства; он был народен своим содержанием, выбором таких сочинений, которые одинаково понятны всем русским людям, — и окончившему курс в университете, и простому приказчику, и неграмотному фабричному»⁴². Несмотря на краткость своего существования (неполных четыре месяца), Народный театр сумел заявить в своем искусстве — хотя и не имел возможности достойно их развить и упрочить — принципы народности и реализма, сценической правды и ансамбля.

Закрытие Народного театра имело такой резонанс в обществе и печати, что правительство решило сделать на этот раз либеральный жест и разрешить в Москве постоянный частный театр, но находящийся под руководством более благонадежных лиц, чем Федотов. Товарищ министра внутренних дел А. В. Лобанов-Ростовский писал в докладе на имя царя, что руководство предпола-

гаемым московским театром едва ли возможно поручать частному лицу или какому-либо общественному или сословному учреждению. «Для правительства чрезвычайно важно в настоящем деле иметь в виду особое лицо, прямо ответственное за то, чтобы на сцене народного театра игрались лишь пьесы, для нее одобренные, без произвольных прибавлений или перемен». И Лобанов-Ростовский предлагал «предоставить московскому генерал-губернатору возложить эту обязанность по его усмотрению на кого-либо из лиц, служащих в его ведении...»⁴³. И такие «лица» нашлись — это были чиновники при московском генерал-губернаторе — князь Ф. М. Урусов и С. В. Танеев, политически несравненно более благонадежные, чем Федотов. Им министерство двора и выдало разрешение на открытие театра, а московская дума за небольшую плату уступила здание и все имущество Народного театра.

Открытый Урусовым и Танеевым в июне 1873 года Общедоступный театр ни по репертуару, ни по составу зрительного зала не имел почти ничего общего со своим предшественником. Хотя владельцы включили в состав своей труппы ряд актеров Народного театра и играли некоторые пьесы из его репертуара, но дело с самого начала приобрело коммерческий характер, и это не могло не отразиться на всей деятельности Общедоступного театра. Значительное повышение цен на билеты и ликвидация специальных дешевых мест для народа сразу же изменили состав зрительного зала. Затем стал снижаться репертуар.

Затрудняли работу театра и условия, поставленные дирекцией императорских театров: Общедоступному театру запрещалось ставить пьесы целиком, он имел право исполнять лишь отдельные сцены и отрывки, артисты не должны были пользоваться театральными костюмами. Поскольку театр старался обойти эти ограничения, в наказание спектакли его временами приостанавливались на несколько месяцев, а однажды — на полгода.

Газета «Русские ведомости», разбирая деятельность театра, писала: «Заговорив об Общедоступном театре, не можем не сказать вскользь, что дело это, на первых порах заинтересовавшее всех как первая попытка освобождения русской сцены из-под гнетущей монополии казенных театров, ведется так небрежно, так неумело, с таким полнейшим, таким равнодушным незнанием дела, что восстановило против себя положительно всех, сколько-нибудь серьезно относящихся к театральному искусству»⁴⁴. А между тем в Общедоступном театре играли превосходные актеры, нередко ставились высокохудожественные пьесы. Но у его руководителей не было ни бескорыстной заинтересованности искусством, ни тем более той одушевленности высокой и благородной целью служения народу, которой был захвачен Федотов. Потеряв доверие зрителей, Общедоступный театр прекратил свое существование в 1876 году.

Между тем оставшемуся не у дел Федотову не хотелось возвращаться в опустылевший ему Малый театр, где он числился в от-

пуске, и он с радостью ухватился за возникший проект организовать народный театр в Петербурге. Заручившись обещанием контролера министерства двора барона Кистера, Федотов арендовал здание бывшего театра «Цирк» на Александринской площади на три года с платою по пятнадцать тысяч в год. Пять тысяч он внес вперед. Каково же было его отчаяние, когда в полученном от Кистера разрешении он прочел, что ему дозволяются представления... лишь на французском, немецком и других иностранных языках, причем не драматические, а состоящие из танцев, музыки, пения, отрывков из оперетт, фокусов, акробатических и икарыйских игр, к тому же без театральных костюмов.

Петербургский градоначальник Трепов уговорил Федотова открыть французский театр оперетты и комической оперы, пообещав, вопреки требованию Кистера, разрешить играть произведения целиком и в театральных костюмах. Так против своей воли, не очень сильный еще в то время во французском языке, Федотов оказался на несколько лет директором французского театра «Орега Vouff». От участия в деле русского народного театра он был отстранен, и уже на всю жизнь.

4

Театр близ памятника Пушкину, Пушкинский театр, театр Бренко — названия одного и того же московского театра, который возглавляла артистка Малого театра Анна Алексеевна Бренко (1848 (1849?) — 1934)⁴⁵.

Летом 1879 года в парке Петровско-Разумовского Бренко организовала выступления маленькой труппы любителей, часть сборов которых пошла в фонд помощи арестованным полицией студентам. Осенью того же года Бренко обратилась в Общество христианской помощи с просьбой об устройстве спектаклей, якобы с благотворительной целью, уже в самой Москве. Просьба ее была удовлетворена. Правда, председатель общества разрешил не спектакли, а *вечера* с пением и чтением, без декораций, костюмов и грима. Но с 11 января 1880 года на сцене Солодовниковского пассажа на Петровке шли обычные спектакли с использованием необходимых аксессуаров. Здесь играли любители, приглашались провинциальные актеры, выступала М. Н. Ермолова.

Эти спектакли укрепили желание Бренко создать свой театр, чего бы это ни стоило. С большим трудом ей удалось получить разрешение не на театр, а на спектакли. Но разрешение было только началом. Наличных средств самой Бренко не хватало. Ей удалось заинтересовать своим делом С. М. Малкнеля, миллионера, богатевшего на военных поставках, он предоставил помещение и деньги. Архитектор М. Н. Чичагов в течение лета переоборудовал под театр старый особняк на углу Тверской и Малого Гнездиковского переулка, и 9 сентября 1880 года театр начал сезон. Открытие Пушкинского театра (так стали называть его москвичи по рас-

положению недалеко от только что установленного на Тверском бульваре памятника Пушкину) приветствовали все, кто понимал необходимость появления новых театров в противовес монополии. «Московские ведомости» писали, что театр может «вполне рассчитывать на сочувствие публики», потому что «он выступает как ответ на запросы общества, как явление ожидаемое и желанное»⁴⁶.

Критики — С. Васильев (Флеров), П. Д. Боборыкин — напутствовали молодой театр, призывая к вдумчивому отношению к репертуару, указывая, что возможности труппы ближе к пьесам русского бытового характера⁴⁷.

Формально театр считался частным, но по своим организационным принципам он сближался с актерским «товариществом». Бренко писала: «...назвать мое дело антрепризой нельзя — это было идейное дело человека, поглощенного идейной сферой искусства»⁴⁸. То же подтверждает и А. Я. Глама-Мещерская, актриса Пушкинского театра: «Это было подлинное товарищество актеров, прикрытое лишь флагом антрепризы»⁴⁹.

Соратниками и единомышленниками Бренко, энтузиастами нового театра были актеры В. Н. Андреев-Бурлак и М. И. Писарев, увлеченные мыслью о создании серьезного театра, который придавал бы первенствующее значение «идейной сфере искусства». Если имя Бренко мало что говорило публике, то имя Писарева было уже широко известно. «Писарева окружала слава. То была пора народничества, то был расцвет его, — писал А. Р. Кугель. — Писарев совершал подвиг гражданского служения в духе времени»⁵⁰. Андреев-Бурлак, известный провинциальный актер, по воспоминаниям Б. А. Горина-Горяинова, «был горячим приверженцем освобождения искусства от какой бы то ни было чиновничьей опеки»⁵¹. Таким образом, новый театр и для Писарева и для Андреева-Бурлака был протестом против «казенного» искусства и надеждой на осуществление мечты о свободном театре. Директором Пушкинского театра стала Бренко, главным режиссером и администратором — Андреев-Бурлак. Творческие вопросы решались коллегиально на художественном совете, который возглавлял Писарев. Художественный совет, составляя репертуар, должен был учитывать как идейные и художественные задачи театра, так и возможности труппы. Труппа насчитывала около пятидесяти человек, в основном из провинциальных актеров. В разное время на протяжении двух сезонов в театре играли В. Н. Андреев-Бурлак, В. И. Валентинов, В. П. Далматов, М. Т. Иванов-Козельский, Н. П. Киреев, М. И. Писарев, П. М. Свободин, В. В. Чарский, А. И. Южин, З. П. Бороздина, С. П. Волгина, А. А. Дубровина, А. Я. Глама-Мещерская, Е. Ф. Красовская, А. А. Немпрова-Ральф, Н. Д. Рыбчинская, П. А. Стрепетова и другие.

Изучение подневного репертуара за два сезона дает следующую картину. Репертуар определялся русской классикой и современной отечественной драматургией демократического направления. Первое место — по числу пьес и спектаклей — занимал Ост-

ровский (в сезон 1880/81 года — тринадцать названий, сорок два спектакля; в сезон 1881/82 года — тринадцать названий, тридцать девять спектаклей); второе — И. В. Шпажинский (в первый сезон — двадцать пять спектаклей, во второй — тридцать два), затем пел Салтыков-Щедрин. Инсценировка его «Господ Головлевых» — «Иудушка», — сделанная Н. Н. Куликовым, прошла восемнадцать раз в первый сезон и одиннадцать — во второй. Из русских классиков чаще шли Гоголь, Грибоедов, Фонвизин, Лермонтов. Преобладание русского репертуара не случайно. Писареву и Андрееву-Бурлаку были близки взгляды Островского, считавшего, что репертуар русского образцового театра «должен быть преимущественно русский»⁵². Интерес театра и зрителей к актуальным темам побуждал ставить современные русские пьесы, которые, однако, по своему художественному уровню были гораздо ниже драматургии Островского. В частности, большую популярность в эти годы приобрели пьесы Шпажинского, затрагивавшие современную проблематику, но разрешавшие ее в сниженном, облегченном варианте.

Стремясь избежать совпадений с репертуаром Малого театра, художественный совет выбирал пьесы, которые по каким-либо причинам не попадали на императорскую сцену. Так, Пушкинский театр поставил пьесы «Как ни быть, лишь бы жить» Шпажинского, «На хуторе» П. П. Гнедича, отклоненные Театрально-литературным комитетом. Впервые здесь были показаны «Кручина» и «Ложь до правды стоит» Шпажинского, «Медовый месяц» Соловьева, «Счастливый брак» Владыкина.

Наряду с решением репертуарной проблемы руководству театра нужно было попытаться сплотить разнородную массу провинциальных актеров в единый творческий коллектив, приучить их работать систематически и вдумчиво, добиться «художественной дисциплины». И если всех этих задач Пушкинский театр разрешить до конца не смог, то первые шаги на этом пути им были сделаны. Художественный совет начал с того, что, составляя репертуар, не спешил с премьерами, выделяя время на подготовку спектаклей. Иногда для репетиций на несколько дней отменялись очередные спектакли. Новая пьеса репетировалась обычно не менее трех недель — для тех лет срок немалый. Репетиционная работа была налажена продуманно и четко. Подробный анализ пьесы и отдельных ролей в «застольный» период чаще проводил Писарев. Андреев-Бурлак активно включался в репетиционный процесс уже при выходе на сцену. Не приученный условиями провинциальной театральной жизни к долгой сосредоточенной работе, Андреев-Бурлак редко заранее обдумывал план постановки. В ходе репетиций он импровизировал мизансцены, делал в блокноте зарисовки декораций, план данной сцены. Нельзя было отказать ему и в своеобразном видении спектакля. Но, увлекаясь режиссированием, Андреев-Бурлак по природе своей, по типу мышления оставался по преимуществу актером.

Некоторые спектакли в Пушкинском театре осуществляли и режиссеры со стороны. Так, летом 1881 года для постановки комедий Мольера («Жорж Данден», «Тартюф», «Проделки Скапена») был приглашен А. Ф. Федотов.

В Пушкинском театре пока еще нащупывалась новая система организации, актеры только начинали входить в непривычный для них ритм, привыкать к новому стилю работы. «Центр тяжести всех постановок, — свидетельствует Глама-Мещерская, — постоянно переносился не столько на актера, сколько на ансамбль всего актерского коллектива»⁵³. Поэтому лучшие спектакли отличались продуманностью общего замысла, стройностью исполнения и пользовались заслуженным успехом у московского зрителя («Лес», «Свои люди — сочтемся!», «Иудушка», «Кручина», «Уриель Акоста»).

Как уже упоминалось, одним из самых популярных спектаклей Пушкинского театра, несмотря на малоудачную инсценировку, стал «Иудушка», осуществленный по инициативе и при участии Андреева-Бурлака. Играя Порфирия Головлева, актер сумел заглянуть во все уголки его мерзкой души, создавая «удивительно яркий жизненный тип». Перед зрителем возник тот «паскудный образ» Иудушки, для которого, по словам автора, «не существует ни горя, ни радости, ни ненависти, ни любви. Весь мир в его глазах есть гроб, могучий служить лишь поводом для бесконечного пустословия»⁵⁴.

Спектакль «Иудушка» оказался удачным и по общему «концертному» исполнению. Критика выделила сцену двух братьев, Порфирия и Павла (Писарев); сцену игры в дурачка в исполнении Бурлака (Иудушка), Добрыниной (Евпраксеюшка) и Бороздиной (Арипа Петровна). Большой удачей Гламы-Мещерской стала роль Аниськи. Актрисе удалось раскрыть драму молодой жепицы. «И загул, и горечь, и презрение к себе, гадливость к Иудушке и порыв негодования — все это вышло правдиво, оригинально и очень жепственно»⁵⁵.

Когда в марте — апреле 1881 года в связи с убийством Александра II был объявлен траур и все спектакли были отменены, художественный совет попробовал провести через цензуру первую редакцию пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!». Как известно, пьеса, напечатанная в 1850 году в журнале «Москвитянин», тогда же была запрещена для сцены и показана Малым театром лишь в 1861 году в значительно измененной редакции. Через посредничество М. Н. Островского (брата драматурга), министра государственных имуществ, театру удалось добиться разрешения на представление пьесы в первоначальном варианте, без вынужденно примирительного финала.

В работе Пушкинского театра над этим спектаклем деятельное участие принял сам автор, не пропустивший ни одной репетиции. Писарев вспоминает: «Его сердечное внимание, его любезность, тот задушевный, приветливый, дружественный тон, каким он давал советы актерам, не насилуя их самостоятельности, чрезвы-

чайно подняли общий дух, и артисты работали с удвоенной энергией, желая оправдать доверие автора и заслужить его одобрение»⁵⁶. Островский в автобиографической заметке так определил свою задачу: «...я делал пробы, как примутся публикой старательно поставленные пьесы серьезного репертуара»⁵⁷. Присутствие драматурга на репетициях, его указания не только помогали актерам, но и повышали чувство ответственности за свою игру.

К премьере готовились как к очень торжественному и знаменательному событию. И действительно, появление на сцене после многолетнего цензурного запрета первой редакции пьесы было фактом важным и значительным. «Спектакль 30 апреля являл собою нечто выходящее из ряда воп, нечто грандиозное. Смотреть его съехался весь, так сказать, *fine fleur* образованного московского общества, собралась вся интеллигентная Москва, в лице своих лучших представителей: литераторов, ученых, художников и пр. Места брались чуть не с бою, несмотря на то, что цены были значительно повышены»⁵⁸, — писал впоследствии Писарев. Представление вылилось в чествование Островского. По окончании последнего акта все поднялись со своих мест и стоя приветствовали драматурга. «Успех был чрезвычайный; мне подносили венки целыми десятками, вся сцена была усыпана букетами»⁵⁹, — вспоминал Островский.

Пьеса шла в бенефис Андреева-Бурлака (он играл Подхализина) в следующем составе: Писарев (Большов), Л. А. Александрова (Аграфена Кондратьевна), М. И. Добрынина (Липочка), Е. Ф. Красовская (Устинья Наумовна), Н. П. Киреев (Расположенский), А. А. Дубровина (Фоминишна), В. И. Валентинов (Тишка).

Из пьес, в которых многие из актеров труппы Бренко выступали прежде на других сценах, всегда привлекали публику «Горькая судьбина» с участием Бурлака, Писарева и Стрепетовой, «Гроза» со Стрепетовой и Бурлаком и «Лес» с Писаревым и Бурлаком. Специально для учащейся молодежи художественный совет ввел в воскресные и праздничные дни утренние спектакли по сниженным ценам. Как правило, на утренниках шла классика и пьесы Островского. Благодаря утренникам у театра появилась молодая аудитория. Пушкинский театр постепенно завоевывал расположение москвичей. «Редкий спектакль у нас проходил без аншлага, без приставных стульев, — вспоминала Глама-Мещерская. — ...Московская профессура, врачи, художники, артисты и учащаяся молодежь составляли основные кадры его посетителей»⁶⁰. Пушкинский театр становился театром московской интеллигенции. По отзыву Боборыкина, в этом театре «связь между сценой и публикой чувствовалась гораздо сильнее, чем в... казенных театрах»⁶¹. Зимой 1881 года Урусов, приезжавший специально из Петербурга для ознакомления с новым театром, записал: «Возвращаясь из Москвы, я вынес убеждение, что частный театр в России есть совершившийся факт, с которым надо согласиться. Он существует, и

уничтожить его можно, только поширая справедливость и общественные интересы»⁶².

Но официально театр продолжал оставаться на полуполюгальном положении. В мае 1881 года Бренко сделала попытку добиться легализации театра, но ее ходатайство отклонили. Через десять месяцев, в феврале 1882 года, Бренко наряду с Лентовским и Островским получила разрешение на открытие частного театра. 24 марта того же года Александр III подписал распоряжение об отмене монополии. «Театральное крепостное право» пало. Но освобождение пришло слишком поздно.

Пушкинский театр с самого начала испытывал серьезные финансовые затруднения. Дело Бренко было поставлено на широкую ногу — на подготовку спектаклей не жалели средств, труппа была относительно большая, собранная из первоклассных провинциальных актеров, которым платили огромные оклады (больше, чем даже в императорских театрах). Зал при этом, хотя и всегда переполненный, был невелик, поэтому сборы от спектаклей не покрывали расходов на труппу, помещение, обстановку. Руководители же театра в финансовых вопросах были неопытны, вели дело без оглядки на кассу. Кроме того, по существующему положению владелец частного театра должен был отчислять значительные суммы в пользу дирекции императорских театров. И то, что театр «при существующих тяжелых налогах принесит убытки, это несомненно,— писал Островский,— как прочно его существование при таких условиях, неизвестно, это зависит от того, насколько хватит капитала и самопожертвования у содержательницы этого театра г-жи Левенсон (Бренко.— *Т. II.*)»⁶³.

Бренко находилась в полной финансовой зависимости от Малюкина. Последний же оказался в довольно затруднительном положении, поскольку очередная его коммерческая афера потерпела крах и он был разорен. Бренко осталась без средств. Судьба театра была предрешена. Артисты в целях его спасения взяли на себя заведование репертуарными и материальными делами. Но ничто уже не могло изменить положения. 7 февраля 1882 года был дан последний спектакль, а в марте с аукциона продано имущество Бренко. По иронии судьбы театр закрылся примерно за месяц до отмены монополии.

В борьбу против монополии театр внес немалую лепту. При всех своих недостатках Пушкинский театр оказался явлением ярким и своеобразным. Организационные и творческие принципы Пушкинского театра опередили время и вошли в противоречие с реальными условиями, которые диктовала жизнь. Выжить в этих условиях мог только театр коммерческого типа.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

Провинциальный театр 60—70-х годов представлялся современникам «калейдоскопом разных, ежеминутно меняющихся явлений, уловление которых настолько же трудно, как и освещение с какой бы то ни было точки зрения»¹. Его жизнь выглядела лишенной внутренних закономерностей. Функции театра в провинциальном быту оставались неотчетливыми и противоречивыми. В ряде городов театр бытовал уже более столетия, но даже внимательные наблюдатели часто признавались, что не могут объяснить, какие именно жизненные потребности вызывали и поддерживали существование тех или иных театральных начинаний. Казалось, что театры укреплялись и рассыпались стихийно, как стихийно варьировались составлявшие жизнь любой провинциальной труппы недолгие взлеты, полосы прозябания и крахи.

Общее число провинциальных трупп непрерывно колебалось; жизнь каждой из них шла неупорядоченно, безотчетно, часто оставалась никак не зафиксированной. В начале 60-х годов театральная статистика все еще не существовала; было очевидно, что помехи для ее разработки кроются в медленно изживавшихся порядках николаевских времен, как это отметил Г. Цветков (В. А. Кандауров), считавший, что в России невозможно собрать точные сведения о театре по тем же причинам, которые делают сбор любых статистических данных «самым трудным делом в нашем любезном отечестве»².

Лишь когда в середине 60-х годов Главное управление по делам печати обязало губернаторов представлять ежегодно сведения о наличии театров, а Общество драматических писателей (несколько позднее) стало регистрировать текущий репертуар, в печати начали изредка появляться списки провинциальных трупп и их репертуарные сводки.

В 70-е годы А. А. Соколов, Л. Н. Самсонов и А. И. Пальм сделали первые попытки суммировать данные о театрах провинции. Приблизительные сведения, которые они сообщают, в достаточной

мере совпадают между собой. Самсонов пачисывал в 1875 году около семидесяти пяти зимних трупп, кормивших, по его словам, «десять тысяч душ», включая актеров, служащих и их семьи. Чуть большие цифры приводил Соколов, в том же 1875 году утверждавший, что в провинции наберется до восьмидесяти театров. Через год Соколов говорил о существовании «до ста двадцати пяти театральныи зданий» и «не менее семидесяти пяти кочующих трупп», в которых, по его подсчетам, служило четыре тысячи человек, включая актеров, оркестры и прислугу. Он делил эти труппы на несколько типов, и почти то же деление повторил в 1878 году Пальм, писавший, что в городах России функционирует десяток больших театров (с труппами в пятьдесят и более актеров, дающих от восьмисот до тысячи шестисот рублей вечерового сбора), десятка три средних (тридцать-сорок актеров и сборы до пятисот рублей) и около шестидесяти маленьких (пятнадцать-двадцать актеров и сборы до трехсот рублей). Приводя эти цифры, Пальм, как и Г. Цветков на двадцать лет раньше, считал себя не вправе делать какие-либо выводы о том, «в какой прогрессии развивается у нас театральное дело» и «какими обстоятельствами обуславливается его развитие»³.

На исходе этого периода Островский, противопоставляя провинцию Москве и Петербургу, театральныи потенциал которых оставался по-прежнему скван монополией казенных театров, утверждал, что в провинции всегда «будет театров столько, сколько пужно»⁴. По подобное равновесие устанавливалось в пореформенной провинции всленую, как непредвиденный результат столкновения некоптрлируемых факторов. «Свобода театров в провинции, процветая с виду, далеко не такой утешительной является на деле»⁵, — отметил в 1872 году Алексей Веселовский. Ее властно ограничивали многие и многие обстоятельства, делавшие часто возникновение и существование театра не обязательным или невозможным.

Театральная провинция представляла разветвленную систему неравномерно развивавшихся неравноценных явлений. Сильная труппа неожиданно становилась слабой, театры соседних городов по своему уровню нередко выглядели отстающими друг от друга на десятилетия. Сохранялась вассальная зависимость провинциального театра от столиц, продолжался отток его лучших сил в Москву и Петербург, но было неоднократно засвидетельствовано современниками, что петербургская труппа в некоторые сезоны уступала по своему составу тем или иным труппам, возникшим в провинции. В 1867 году об этом, в частности, писал журнал «Литературная библиотека», в 1880-м — «Московские ведомости». Провинциальным театрам продолжало недоставать элементарной художественной дисциплины, по порой оказывалось, что по сравнению с казенными театрами исполнение «добросовестнее в провинции», если там в труппе собралась «три-четыре талантливые личности». Один из современников убежденно писал в 70-е годы: «Всякий провинци-

циал, насмотревшийся на прелести столичной сцены, с совершенно спокойной совестью поедет в свой губернский театр в полной уверенности, что тут получит ту же порцию эстетического наслаждения»⁶. Возникали новые соотношения казенных театров с лучшими театрами провинции, немислимые в прошлый исторический период.

Эта хаотичность провинциального театра, его неустойчивость, неравномерность его развития представляла собой — по мнению «Новороссийского телеграфа», одной из наиболее внимательных к театру провинциальных газет, — проявление «наших уродливо вырабатывающихся общественных потребностей»⁷.

Положение театра отразило общую ситуацию пореформенной провинции, переживавшей в 60—70-е годы эпоху осмеянной Салтыковым-Щедриным половинчатой «децентрализации», когда «пресловутое русское единомыслие» николаевских времен повсеместно сменялось «не менее пресловутым русским галдением»⁸.

В условиях самодержавной монархии буржуазно-капиталистическое развитие провинции было отмечено глубокими противоречиями. После Крымской войны встала проблема освобождения провинциальной жизни «от той нестерпимой рутины, которая наложена на нее историей»⁹. Провинциальные газеты 60—70-х годов много писали о том, что русской провинции предстоит сбросить «тяжелый сон, душивший ее сотни лет» и приветствовали пробуждение «общественной инициативы, то есть почина частных лиц и отдельных групп», происходившее во всех сферах ее жизни¹⁰. Новые исторические условия, казалось бы, должны были раскрыть потенциальные возможности провинции. Поначалу этот процесс воспринимался как обладающая перспективностью. Зарождалось «небывалое и прежде ненужное — по словам Н. В. Шелгунова — умственное направление», устремленное к анализу и расчету «всех условий местной жизни», мешавших «экономическому, общественному и умственному развитию народа и местного быта»¹¹.

Но тенденции к самоопределению и органическому развитию провинции не могли развернуться последовательно — силы провинции не были подготовлены, а ряд правительственных мер недвусмысленно сковывал местную инициативу. В частности, в январе 1865 года Александр II, специальным рескриптом указывая, что московское дворянство «вошло в обсуждение предметов, прямому ведению его не подлежащих», предлагал министру внутренних дел довести до сведения всех губернаторов, что никому из подданных «не предоставлено предупреждать мои непрерывные о благе России попечения» и что «подобные уклонения могут только затруднить меня в исполнении моих предначертаний»¹².

Пореформенной провинции не было позволено выработать «самостоятельную творческую способность» — как это и констатировал Салтыков-Щедрин, саркастически отметивший, что все эти годы «провинциальный нерв напрягался и ослабевал, повинуясь

какой-то случайности, так что со стороны можно было заподозрить, нет ли тут какого-нибудь начальственного предписания»¹³.

Неподготовленность провинции к самостоятельному развитию, столкновение намечавшейся местной инициативы и сдерживавших ее сил создавало во всех сферах жизни ту непроясненность и двойственность, печать которой нес на себе и провинциальный театр. В его развитии назревали перемены, последовательному осуществлению которых препятствовала противоречивость ситуации 60—70-х годов. Возникали задачи, не поддававшиеся последовательному решению. Зависимость провинциального театра от общего уровня развития России была очевидной и многими осознанной — еще в 1864 году «Русская сцена» писала, что неудовлетворительное состояние театров провинции сохранится до тех пор, «пока провинциальное общество не разовьется»¹⁴.

2

В 60—70-е годы с новой силой сказалось отсутствие органических корней провинциального театра в местном быту, то отсутствие «земской связи» между театром и жизнью народа, которое наиболее чуткие актеры ощущали как основной источник противоречий театральной провинции.

Попытки преодолеть эту оторванность вели, в частности, к появлению идей о необходимости самостоятельного развития театра в провинции, при котором театр перестал бы быть «заносным явлением» и стал бы «растением, зародившимся и выросшим на туземной почве». Один из провинциальных публицистов, отстаивавших подобную позицию, писал: «Если под театром разуметь... существовавшие театральные здания и текущего театрального персонала, то театр в провинции есть, но если под словом театр разуметь театральное творчество, самую жизнь его и связь его с жизнью общества, то его нет в провинции». Не противопоставляя «местный элемент» ни общенациональному, ни общечеловеческому, он утверждал, что «театр не должен быть кафедрой, с которой читает лекции приглашенный профессор, а это должна быть сама местная, областная жизнь в миниатюре»¹⁵.

Подобные пожелания, обычно воспринимавшиеся скептически как проявление наивного областничества, на деле свидетельствовали о тоске по множественности самостоятельных, самобытных театральных центров, которой никогда не знала Россия. Но местные театральные течения в России середины XIX века уже не могли сложиться. Не существовали — в силу социальных причин — ни местные сценические традиции, ни местный репертуар. Изредка появлявшиеся пьесы провинциальных драматургов оценивались современниками лишь как курьезы, «беспильные потуги обывательского самолюбия». Не претендовали на серьезное значение и частые приспособления случайных пьес к городской злобе дня. Когда Харьков в 1868 году был полон толков о строительстве

железной дороги, возглавлявший группу В. И. Виноградов взял для бенефиса водевиль, действие которого происходило на вокзале, назвал его «Железная дорога между Курском и Харьковом», вызвав этим «давку в театральной кассе», а затем «полное разочарование публики на спектакле»¹⁶.

Ни одна из областей России не могла создать театр, способный самостоятельно раскрыть то, чем была наполнена ее жизнь. Вместе с тем, вопреки резким различиям театров отдельных городов, весь провинциальный театр складывался уже в единую, подвижную систему, и его подлинная связь с жизнью России зависела от того, насколько его искусство было созвучно коренным интересам общества, которые в противоречиво изменявшихся условиях провинциального быта еще оставались не проясненными.

В повседневном течении провинциальной жизни театр продолжал занимать скромное место. Количество зрителей в отношении к общей массе населения оставалось незначительным. Публика провинциального театра была малочисленной, разнородной, по существу, не сформировавшейся. Она продолжала распадаться на обособленные группы, соотношение которых в эти годы заметно менялось.

Тон театральных залов все менее определяли вкусы местного дворянства. Заметно, хотя и медленно переставало чуждаться театра купечество. «Вы никогда не встретите в театре купца, украшенного сединами,— писал в 1864 году один из наблюдателей.— Многие купеческие сынки, увлекаясь сценическими представлениями, потихоньку забираются в театр, чтобы не знал — не ведал суровый отец». В Самаре даже в середине 60-х годов считывалось лишь пять-шесть купеческих семейств, посещавших театр, остальные относились к нему «шестершимо, даже враждебно». Но в отчетах о казанских спектаклях уже в начале 70-х годов можно прочесть: «В партере было преимущественно купечество, в бельэтаже тоже купечество, в первом ярусе тоже купечество»¹⁷. Основную часть публики во многих городах составляло чиновничество, но оно не могло надежно обеспечить жизнь театров, поскольку его платежеспособность была ограниченной.

В 70-е годы во многом сохранялось отмеченное С. В. Максимо-вым отличие сытых и сонных купеческих городов от тщедушных и озабоченных чиновничьих, возникавших «по назначению начальства» в качестве административных центров¹⁸. Первые продолжали не нуждаться «в умственных развлечениях», удовлетворяясь «свадьбами и кулачными боями», вторые, нередко выполняя роль маленьких столиц, любили заводить театры, но не могли найти достаточных средств для их поддержки. В целом же, по словам Островского, к началу 80-х годов положение провинциального театра заметно упрочилось именно в связи с «развитием классов провинциального купечества и чиновничества»¹⁹.

По-прежнему оставались в стороне от театра низшие слои горожан, которых в 60—70-е годы «мнее всего коснулся бытовой

прогрессе» и которые наиболее медленно уступали «напору новых привычек, новых понятий и прав»²⁰. «Основное население провинциальных городов — мелкое мещанство — не очень усердно посещало театр, ежедневно удивляясь представлением в церквах. А ведь фон жизни создавался именно мелкой буржуазией и у нас и на Западе», — писал М. Горький в 1931 году одному из краеведов. «Почему вы даете так много места театру? Так ли значительно его место в истории провинциального быта и возможно ли учесть хотя бы с приблизительной точностью влияние театра на быт провинциалов?» — предостерегал он, отмечая, что в обиходе мещанства куда большая роль, чем театру, «в качестве развлечения» принадлежала «церковным службам, крестным ходам, ярмаркам, гуляньям, встрече пароходов «снизу» и «сверху» и т. д. и т. п., пожарам, парадам войск»²¹. С этим замечанием Горького совпадают наблюдения одной из провинциальных газет, писавшей в 1863 году, что хотя местный обыватель «любит посмотреть и на заезжего эквилибриста, магика, механика и прочих кудесников, но... не волнуется ничем, кроме каких-нибудь исключений вроде крестных ходов или приезда нового губернатора». Дремучую косность господствовавших представлений передают бесчисленные рассказы о том, как продолжала чуждаться театра «блаженная глушь русского провинциального захолустья», видевшая в нем и «бесполезную блажь» и «элемент, прямо враждебный всему, что человечество считает нравственным, высоким, святым»²².

«В невежественных классах... в сильнейшей степени еще жило предубеждение против актеров и вообще театра. К нему относились с ненавистью, с негодованием», — свидетельствовала Стрепетова, вспоминая, что «многие домохозяева не сдавали актерам даже квартир»²³. Когда в 1866 году в Казани загорелось пустое здание театра, в котором готовились ракеты для фейерверка, «взрывы в виде пламенного вихря дали простому народу повод к заключению, что тут совершалась чертова свадьба», а через десять лет там же толпа целый вечер ждала момента, когда театр — по предсказанию юродивой — провалится под землю. Об одном из своих соучеников по гимназии, выходец из крестьян, актер и антрепренер Н. И. Богдановский (Мерянский) писал: «Никто не мог сбить его с позиции, что театр не храм, а балаган с девицами и крепкими напитками для развращения народа»²⁴. В подобных случаях проявлялось вековое плебейское враждебное презрение к барским забавам.

Разрыв, сохранявшийся между театром и городскими низами, в 60—70-е годы воспринимался все более и более остро. Провинциальная пресса неоднократно писала о том, что современный театр не является «достоянием массы» и потому не имеет своего «первоначального истинного значения». За устройство театров, доступных большинству, не раз выступали в начале 60-х годов многие газеты, в частности астраханская «Волга». Тогда же возникают довольно многочисленные попытки обратить театр к на-

роду. Одна из самых ранних среди них была предпринята в 1860—1861 годах в Полтаве, где любители приготовили для народной аудитории «Бедность не порок» и «Наталку-Полтавку», но их спектакли были запрещены губернатором; дело по жалобе любителей доходило до министерства внутренних дел, которое «не признало возможным разрешить народные спектакли», мотивируя свое решение тем, что «ни в Англии, ни в Германии пока не существует еще народных спектаклей»²⁵.

Перед инициаторами подобных начинаний неизбежно возникали не только серьезные трудности, вызванные вмешательством цензуры или связанные с организационной стороной дела, но и сложные проблемы теоретического характера. Весь круг этих вопросов наиболее наглядно обнаружился в спорах, сопровождавших короткую жизнь одесского народного театра в сезон 1871/72 года (о его деятельности пойдет речь ниже). В развернувшейся вокруг него газетной полемике была отмечена многозначность понятия народность в применении к театру. В. А. Соллогуб писал в «Одесском вестнике», что низкие цены обеспечат появление театра «дешевого, а не народного», морализаторский репертуар сделает театр «скучным, а не народным». Он доказывал, что ни то, ни другое не гарантирует появления народного театра. Считая, что «подлаживаться под народ нет никакой надобности», он полагал, что для приобщения народа к театру необходимо появление «частных вольных театров, не задающихся никакими народными программами», и что первым условием возникновения подлинно народных театров является «допущение самостоятельности действий». «Дайте нам право иметь свои театры. Народность определится сама собой», — утверждал он. В своих широких теоретических заключениях, направленных против сохранявшихся административных ограничений, Соллогуб, по существу, снимал конкретную проблему организации театра для народа в реальных условиях русской провинции²⁶.

Организаторы одесского народного театра в своей декларации высказывались за народный театр, который «удовлетворял бы требования народа, понимая под ним все сословия», и надеялись найти «такие элементы, которые удовлетворили бы всех»²⁷. В их построениях было немало прекраснородушного утопизма.

Сторонники просветительского «простонародного театра для класса рабочих» настаивали на том, чтобы он «не имел бы ничего общего с прежними балаганами и использовал бы преимущественно репертуар Островского». Их оппоненты говорили о практической уязвимости такой программы и о тех действительных трудностях, которые неизбежны на пути театра, обращающегося к народу: «Народ не просит книг, не просит зрелищ. Народ, если идет в театр, то именно за тем, чтобы посмотреть быка, курящего трубку... Нужно его заставить пожелать смотреть то, что для него полезно». При этом едва ли не единодушным было отрицание специального облегченного репертуара, в котором «не будет действи-

тельной жизни, равно интересной каждому, а появится бьяеная и перемеленная мораль»²⁸.

Вместе с тем следует обратить внимание на то, что порывами к созданию специального репертуара для народа руководствовались многие убежденные провинциальные просветители, стремившиеся найти самые верные пути к психологии неподготовленного зрителя. Последовательнее всего эта точка зрения была изложена «Воронежским телеграфом», который сделал попытку оценить с позиций крестьянства ситуации нескольких распространенных пьесок и водевилей из народной жизни и, легко обнаружив, что все они более или менее фальшивы, призывал к созданию принципиально иного репертуара. «Нам нужно верное изображение пороков, бедствий, нищеты, грубости, разврата, семейных неурядиц и осязательные примеры хороших последствий честной трудовой жизни, образования и воздержанности,— писала газета.— Пусть народный театр не будет только развлечением, пусть кроме добродушного смеха он вызовет иногда и слезу, иногда угрызения совести и всегда сознательную мысль». Считая, что эстетический критерий, «художественная отделка подробностей» при этом «может и не иметь места», что для народа о его жизни может писать «всякий, присмотревшийся к ней внимательным взглядом», газета напечатала один из подобных драматургических опытов. Но эти тенденции не могли получить развития, так как реальные обстоятельства делали невозможной практическую проверку подобных намерений. В частности, предполагавшееся в 1873 году открытие в Воронеже народного театра не состоялось²⁹.

Наиболее простое и плодотворное решение репертуарных проблем народного театра было найдено режиссером одесского народного театра Л. Н. Самсоновым, который «ставил все доступное массе, не развращающее ее», считая, как писали поддерживавшие его газеты, что «театр должен быть прежде всего занимателем для народа, а воспитывать его уже будет само время». К концу 70-х годов в жизнь провинциальных театров достаточно прочно вошли дешевые народные спектакли, но их аудитория оказывалась преимущественно разночинной — среди нее почти не было «того серого рабочего люда, который после трудовой шестидневной работы ищет в праздничный день развлечения и шляется на базарных площадях, толкучках и т. д.»³⁰.

3

Многие черты психологии провинциального зрителя 60—70-х годов, особенно его низов, обуславливались его неподготовленностью, которая в эти годы стала ощущаться острее, но сказывалась, по существу, так же, как она сказывалась прежде и позднее.

В театральных отчетах провинциальных газет нередко мелькает противопоставление неподготовленного большинства публики ее подготовленному меньшинству. На галерке почти всегда обнару-

живалась публика, которая «тупо не понимает или превратно понимает то, что играет на сцене», «весело гогочет, в то время когда нужно плакать», и готова принять «тем живейшее участие во всяком фарсе, чем больше отдает от него трактиром, толкучим рынком, постоянным двором». Но противоставленные публике, занимавшей дорожные места, публике дешевых мест не всегда оказывалось правомерным. Даже в тех городах, где раек, как в Саратове, был особенно распущенным, газеты не раз брали его под защиту: «Бывает так, что высшая публика, как остроумно называют себя посетители галереи, дельнее относится к сцене, чем так называемые львы первого ряда кресел»³¹.

Влияние примитивных вкусов неподготовленной публики стало опасным тогда, когда театр подчинялся им. В целом же в культурной жизни театр занимал особое положение, отмеченное А. И. Урусовым. Сопоставляя аудиторию современного ему театра с аудиторией литературы, музыки, живописи и выделяя те моменты, когда в театральном зале «в одном взрыве рукоплесканий сливаются и ложь бельэтажа и раек», Урусов приходил к выводу, что «только сценическое искусство может быть названо у нас народным». Его вывод наглядно подтверждали провинциальные триумфы юной Стрепетовой, когда в потрясенном зрительном зале «сотни голосов сливались в один неистовый стон, в котором среди оглушительных рукоплесканий отрывки свирепых басов выкрикивали протяжно: Стрепетову! Стрепетову!»³²

Театр был самым доступным из искусств, и на него ложился властный отпечаток сильных и слабых сторон этого положения. Ему приходилось отвоевывать публику, все ее слои, у всевозможных балаганов, бродячих музеев и цирков в тех случаях, когда их конкуренция угрожала его существованию. Провинциальный балаган, маня зрителя повизпой неожиданных впечатлений и одновременно потакая простейшим стереотипам восприятия, стремился удовлетворить элементарные вкусы публики всех типов. Балаган строил свою программу с безошибочным расчетом, который передан в одном из очерков Глеба Успенского: «Впереди несут громадную афишу с изображением танцующей девицы (это для господ), с числением фокусов белой и черной магии (для мальчишек) и с обещанием разыграть в пользу посетителей предстоящего представления две коровы. «Абм-ман» — думает обыватель, но пара коров шествует вслед за афишей... И, глядишь, деревянный балаган, наскоро сколоченный среди уездной площади, в тот же вечер трещит от множества народа». Как о крупной победе вспоминал П. М. Медведев о том, что в первый сезон своей антрепризы в Казани, едва ли не самом интеллигентном городе провинции, он смог вытеснить бродячий цирк, включив в свой репертуар оперетку: «Начали сезон с успехом. Но приехал цирк Гине, сборы разделились. Тогда я поставил «Орфея», и цирк был побежден». Случай поражения, нанесенного театру цирком дрессированных блох, сообщает В. Н. Давыдов, рассказывающий, что

на представление, носившее «все сто процентов подлинного шарлатанства» («и поединок двух блох, и катание экипажа, и карусель блох — все это было основано на возмутительном обмане»), саратовцы бросились «всем городом, стояли в очереди по часам, а театр опустел»³³.

Элементарность подобных развлечений уже начинала восприниматься как анахронизм. Даже их демократизм уже нередко оценивался как обманчивый, и наблюдатели не раз отмечали, что «жадный интерес», с которым простонародный зритель следит «за глотанием шпaga и пакли» или «прислушивается к площадному остроумию паяца», скрывает в себе остающуюся неудовлетворенной потребность этого зрителя «видеть и слышать нечто более широкое, чем удастся ему в его трудовой и небогатой радостями жизни», и что «в грубом цинизме» подобных зрелищ он находит «лишь поощрение тех же грубых инстинктов, которыми он и без того достаточно богат»³⁴. Эксплуатируя все слои публики, такие развлечения тормозили ее развитие — это противоречие перейдет и в последующие десятилетия.

Но многие особенности зрителя 60—70-х годов были воспитаны пореформенными условиями, вызвавшими очевидные перемены и в его составе и в восприятии им театра. На протяжении двух этих десятилетий в эволюции театра и зрителя можно отметить несколько последовательных этапов.

На рубеже 50—60-х годов, когда слои прежней публики заметно редели, многие журналисты готовы были считать, что в дореформенные годы театр был придатком крепостнических порядков и с ними уходит в прошлое как неоправданная роскошь. Но в те же годы почти повсюду стала заявлять свои требования новая публика.

Симптомы намечавшегося обновления отчетливо сказались в Харькове. «Современное направление и требование общества» в эти сезоны выразилось в том, что театр стал наиболее наполняться «во время представления умной пьесы» и что вслед за этой переменной во вкусах публики к новому репертуару потянулись актеры, которые стали выбирать для бенефисов лучшие из появлявшихся пьес, в то время как антрепренер продолжал по старинке заполнять афишу «уродами драматической литературы»³⁵. В этой атмосфере харьковское студенчество и кружок близкой к театру интеллигенции начали энергичную переоценку — в духе вторгавшихся в русскую жизнь новых идей — всех сторон жизни провинциального театра: его репертуара, актерских традиций, его бытовых и организационных недостатков. Местная газета обсуждала не только злоупотребления, неумелость и печестность харьковского антрепренера И. А. Щербины, но и едва ли не впервые в России заговорила о пороках самого принципа антрепризы, о необходимости иных, демократических форм организации театра.

Центральным событием театральной жизни Харькова этих лет стала шумная история дебютов в антрепризе Щербины молодого

актера-любителя Самсонова, учителя гимназии, недавно окончившего Петербургский университет. Появление на сцене вчерашнего студента, «университетского», сразу было оценено прессой как новая плодотворная тенденция: «Желаем, чтобы он поступил на сцену и чтобы другие, подобные ему люди, имеющие призвание к сценическому искусству, становились выше предрассудков»³⁶, — писал о дебютах Самсонова Г. Цветков.

Но молодой актер попалобился Щербинне лишь затем, чтобы его дебюты несколько оживили афишу, и потому был выброшен из труппы сразу же после того, как он восстал против уродств театрального быта, которые оцепивал с максималистских позиций, вынесенных им из университета. Столкновение Самсонова с Щербинной вызвало оживленные толки в городе и горячую полемику в местной газете, где об этом конфликте писали и Самсонов, и Щербинна, и сторонники каждого из них. Затем об этой закулисной истории со слов Самсонова писал в «Современнике» П. А. Добролюбов, с которым Самсонов до перевода в университет учился в петербургском Главном педагогическом институте. «Целый мир грязи, подлостей, интриг, оскорблений и невидных, темных страданий открылся предо мною после разговора с товарищем... — писал Добролюбов. — Он был приглашен, мало того, — упрощен антрепренером поступить в его труппу (его знали по игре на благородных спектаклях), и, полагаясь на доброту и честность антрепренера, он подал прошение об отставке прежде заключения формального обязательства с театром. Потом антрепренер начал оттягивать дело под тем предлогом, что у поступавшего не было документов. Таким образом, он дождался того времени, когда приятель мой, получив отставку, остался без всяких средств, и тут принялся припихать и оскорблять его... И вышла сцена, после которой непокорный не мог более оставаться в труппе»³⁷.

Самсонов свой конфликт с Щербинной воспринимал как пережиток дореформенных прав и верил, что отношение антрепренера к актеру как к крепостному должно уйти в прошлое. Он надеялся на поддержку общества — для того сам писал об этих событиях в газете и хотел прочесть о них в «Современнике». Добролюбов не разделял его надежд, считал, что общество промолчит, и в итоге остался прав. Шумное пегодование быстро улеглось, и Щербинна оказался победителем. В октябре 1861 года Самсонов писал Добролюбову: «Бенефиса Щербинна мне не дал. «Если бы вы не писали обо мне, я бы дал», — вот его слова. Судом требовать ничего не вышло бы»³⁸. Молодому актеру пришлось бежать из Харькова.

Общественное мнение оказалось ненадежным союзником актера в борьбе с антрепренерским произволом. Кратковременная вспышка общественного внимания к театру угасла в Харькове так же стремительно, как и разгорелась. В этом сказалась общая динамика провинциальной жизни, отмеченная Щедринным: «В конце пятидесятых годов, когда всякий литератор-обыватель не иначе

начинал свою корреспонденцию, как словами: «В наше время, когда...», штатный смотритель училищ завел было кой-какую скудную библиотеку, и просвещение в городе на мгновение просияло; но в 1862 году оно опять потухло и просиял навоз»³⁹.

Новое театральное оживление началось лишь во второй половине 60-х годов, когда атмосфера провинциальной жизни заметно менялась в связи с проведением земской, городской, и судебной реформ и под влиянием начавшегося строительства железных дорог.

Появление в театрах провинции в эти годы новой интеллигентной публики отмечено многими мемуаристами. Стрепетова вспоминала, как стремительно и резко изменилась в конце 60-х годов «нравственная физиономия» Самары: «Ни прежней спячки, ни застоя, ни убийственной патриархальности... Какие горизонты открывались вдали, как много сулило будущее!» Пример Самары был особенно нагляден: она была центром обширного края, колонизация которого энергично продолжалась, пристанью, через которую шла волжская торговля хлебом. Еще совсем недавно она считалась сонным купеческим городом и не знала специфических привычек дворянских городов. Самарский публицист считал, что здесь складывался в 60—70-е годы «тип местного общества, более сходный с американским, чем со старинным русским», и среди его новых особенностей наблюдалось предпочтение развлечений общественных домашним вечерам и балам, распространенным в стародворянских городах. Благодаря этому — по его словам — в Самаре всегда «сколько-нибудь порядочная труппа на своих представлениях имеет обыкновенно полный театр зрителей»⁴⁰. В середине 60-х годов здесь некоторое время держали труппы сначала П. М. Медведев, а затем А. А. Рассказов, у которого начинали В. Н. Андреев-Бурлак, М. И. Писарев, П. А. Стрепетова.

Но ближайшее будущее не закрепило намечавшихся перемен. Уже рубеж 60—70-х годов выявил, что провинция не имеет возможностей для самостоятельного развития. «Течение нашей общественной жизни как будто все дышит здоровьем, юношеской силой, богатырской мощью, а всмотришься — вялость, болезненное бессилие, крайний недостаток здоровой устойчивости, — констатировалось в «Одесском вестнике» в 1872 году. — Ничего не выходит, все элементы оказываются шаткими, слабыми, все расплывается врозь или сливается во что-то столько же неожиданное, сколько и уродливое»⁴¹.

В конце 50-х годов о всех провинциальных городах можно было сказать словами киевской газеты: «Независимого образованного общества в Киеве нет... Поэтому-то у нас и нет настоящей общественной жизни. Раут, бал обращаются в ту же службу». Это тяжелое наследие николаевских времен должно было отойти в прошлое. В середине 60-х годов возникло не существовавшее прежде понятие «общественной жизни», которое и в следующее десятилетие еще ощущалось как новое и неясное. «Выражение *наша обще-*

ственная жизнь, по всей вероятности, принадлежит новейшему времени. Едва ли его можно найти в газетах и журналах 30-х и 40-х годов», — писал в 1870 году казанский журналист, отметивший, что «на деле наша общественная жизнь оказывается явлением весьма неуловимым» и что это понятие стало неправомерно восприниматься как «синоним общественных удовольствий и увеселений», которые представляют собой лишь «одну сторону, и притом самую не важную, общественной жизни». «В чем главным образом выражается общественная жизнь, ее движение и действительные успехи? Уж конечно, не в процветании клубов, не в обедах и балах», — писал «Воронежский телеграф», не раз констатировавший, что «в провинции общественной жизни в ее человеческом значении не существует». Именно на рубеже 60—70-х годов, как говорится в щедринском «Дневнике провинциала», выяснилось, что в пореформенной России «из всех реформ наиболее прочным образом привилась одна — это буфеты при земских собраниях»⁴². Для театра сложилась ситуация внешне благоприятная, но внутренне опасная, порождавшая взаимоисключающие контрасты, противоречиво совмещающиеся в психологии зрителя.

Зритель готов был воспринимать театр как «трибуну в защиту человечности» — именно так воспринимала театр публика первых спектаклей Стрепетовой. При этом популярность Стрепетовой и ее партнера Писарева, успех их строгого, серьезного репертуара были таковы, что Стрепетова и Писарев были ангажированы Медведевым в Казань в 1874 году на неслыханных условиях: «Играть все, что захотят»⁴³.

В пестрых программах театральных дивертисментов начала 70-х годов очень заметное место заняла современная поэзия, особенно Некрасов. «В то время была мода на чтение тенденциозных стихов», — свидетельствует А. И. Шуберт. Один из журналистов в Новочеркасске предлагал в 1877 году «вместо водевилей читать в дивертисментах отрывки или даже целые статьи... ну, положим, Щедрина!»⁴⁴

Особый тон театров в университетских городах в эти годы поддерживало студенчество. Сравнивая публику университетской Казани и не имевшего университета Саратова, газеты писали, что в Саратове партер выступает как авторитетный судья актеров и репертуара, презирающий мнения райка, а в Казани раек, в котором «всегда заседает студенчество», бесцеремонно навязывает свою волю партеру. Резонанс демонстраций казанского студенчества был таков, что в 1867 году казанский вице-губернатор был вызван в столицу «для объяснений по делу беспорядков, произведенных на масленице в здешнем театре студентами». По всей провинции про шумел конфликт студенчества с Медведевым и одной из лучших опереточных примадонн провинции Е. А. Корбиель; протесты против вольности опереточных спектаклей привели к тому, что дело кончилось у мирового, куда явилось полтора года студен-

тов, «обвиняемых в нарушении тишины и порядка в общественном месте»⁴⁵.

Одна из самых шумных театральных студенческих демонстраций произошла в Одессе на премьере «Говорунов». Студенты, залившие галерею и купоны (ложи второго яруса, делившиеся на шесть мест каждая), «громкими требованиями не давать «Говорунов» как грязный пасквиль» не позволяли начать спектакль; явившийся в театр градоначальник распорядился, по воспоминаниям С. Г. Ярона, арестовать временно всех бывших в театре студентов. Вскоре генерал-губернатор приказал повторить спектакль, студентам вновь готовили демонстрацию, но на этот раз перед открытием занавеса было объявлено, что по болезни кого-то из актеров пьеса замещается другой; антрепренер прибегнул к этому, равно боясь и печальства и демонстраций. В этой истории «Одесский вестник» вступался за студентов, считая их позицию принципиальной и убедительной: «Не наставниками и учителями одесской публики явилась протестовавшая молодежь; еще менее желала она выставить себя ревностными театралами и повлиять на выбор пьес, и вообще на ход театрального дела... Она не могла допустить, чтобы ее систематически роняли и оплевывали в общественном мнении»⁴⁶.

Но далеко не все театральные демонстрации студенчества имели принципиальный смысл. В том же 1868 году харьковские студенты устроили манифестацию с факелами в честь актрисы Шерешинной, «вся заслуга которой состоит в том, что она несколько удовлетворительнее других исполняет второстепенные роли». Об этом эпизоде местный обозреватель писал: «Тут дело не в ролях, не в исполнении их и даже не в самой г-же Шерешинной. Дело в том, что факелы и бенгальские огни эффектно блестят в темную ночь. При свете их пройти процессией в два ряда по темным улицам города — недурно. Ну и прошлись»⁴⁷.

Провинциальный зритель довольно охотно принимал театр и в качестве популяризатора — а на самом деле вульгаризатора — новых идей. Известный успех у провинциальной публики 60—70-х годов приобрела современная тенденциозная драма. В Нижнем Повгороде на «Гражданском браке» в зале появились «также господа, которые в театре почти никогда и не бывали», но заинтересовались вопросом, «что, мол, за зверь — гражданский брак?» Рассказывая об этом, А. С. Гацисский констатировал: «Ипой пустоголовый господин по случайно виденной им на сцене пьесе, да еще с собственными кривыми на нее вариациями, составляет убогие свои убеждения». О том, насколько активно воспринимались подобные пьесы, говорится в казацком отчете о том же «Гражданском браке»: «Некоторые выходили решительно из себя, выслушивая похвалы героя пьесы гражданскому браку, произносили почти вслух такие замечания: «Врешь, подлец!», «Неправда!» и т. п.; другие, наоборот, кричали: «Правда, молодец!»⁴⁸

В жизни культурной части провинциального общества этих лет

театр нередко занимал преувеличенное место, подменяя серьезные общественные потребности и интересы. «У вас занимаются театром очень много и больше, чем политикой», — сказал молодому В. Н. Давыдову гастролировавший в 1880 году в Одессе Т. Сальвини. «Контрасты между вялостью, бесцветностью и апатией в общественных и всяких других делах» и «наклонностью к театральным овациям, к самому неосмысленному выражению своей эстетической грубости и неразвитости», отличавшие русский быт, отметил П. Д. Боборыкин. Возбужденные, окружавшие театр, отражались и в том, что если одни провинциальные газеты продолжали не замечать театр, то другие, преимущественно частные, писали о нем так много, что — как пронизывал Л. Н. Антропов — «иная провинциальная газета кажется специальным органом местного театра»⁴⁹.

Провинциальная публика нередко оставляла впечатление непроницаемой косности. Но вместе с тем хроника едва ли не каждого заметного города и почти любого сезона дает примеры того, что залы театров становились ареной шумной борьбы театральных партий. В этих случаях среди зрителей появлялись, как писал в 1865 году в «Одесском вестнике» И. И. Гольц-Миллер, свои «консерваторы, радикалы, умеренные и неумеренные прогрессисты, жизнь кипит, разгораются страсти — подумаешь, чего доброго, дело идет об уничтожении невольничества... в Америке»⁵⁰. Через четыре года после падения крепостного права это эзоповское сопоставление театральных баталлий с борьбой за уничтожение рабства в Америке звучало недвусмысленно, заставляя оценить бытства театральной публики в общем тусклом контексте русской общественной жизни. В большинстве случаев они не имели ни социального, ни эстетического подтекста.

Один из новочеркасских газетчиков готов был видеть во взрывах театрального энтузиазма, в частности в «чаромании», охватившей город после приезда трагика В. В. Чарского, проявление потенциальной способности общества «к разрешению вопросов, так или иначе его интересующих»: «Сначала опозтизируют артиста, обругают противников этого опозтизирования, потом, может быть, возьмутся за устройство дамских вечеров, читален для народа, публичных чтений»⁵¹. Но на деле театральные бури оказывались лишь паллиативами серьезных общественных волнений.

Когда в неблагоустроенном Харькове остро стоял вопрос о «недостатке в чистом воздухе» и «не менее крупном недостатке в воде», когда произошла «неудача в деле проведения Азовской железной дороги», местная газета отметила: «Воздух, вода и железная дорога составляют самую настоятельную потребность для Харькова. Но нужно сознаться, в обществе гораздо больше толков возбуждают опера, цирк и публичные гулянья... Прошлый сезон ознаменовался в Харькове борьбой двух партий, которая велась не из-за политических или общественных вопросов, а из-за двух примадонн». В середине 60-х годов «Вилениский вестник» считал, что

«партий в серьезном смысле слова» в городе нет и что театральные партии спорят не о том, что уместно в репертуаре, но руководствуются только «личным знакомством с членами театрального персонала». Тогда же в центре общественной жизни Киева почти два сезона была борьба поклонников В. И. Вишнеградова и Н. И. Новикова, причем «благородное признание заслуг одного актера сопровождалось недостойным поступком против другого», а киевские газеты долго печатали «опровержения и контрпровержения, занимавшие целые десятки газетных столбцов». Как о редком исключении вспоминал Давыдов о том, что в Воронеже, где театральная жизнь в 70-е годы заметно увядала, партий в публике не существовало⁵².

Провинциальная хроника полна сообщений о неумеренных театральных восторгах. В Ростове, где в зрительном зале порою случались вызывающие эксцессы, оvationи обращались в соревнования поклонников двух опереточных примадонн — Кольцовой и Половской. В Таганроге Кольцова и Половская также разделили публику на две партии, каждая из которых носила галстук своего цвета; в одну из них входил гимназист А. П. Чехов⁵³.

Природу подобных зрительских настроений вскрыл Урусов: «Кричим до хрипоты и в ладоши хлопаем, так что степы дрожат. Шумим, братец, шумим! — благо нам к проявлению пламенных наших чувств запрету не вышло, и театр — единственное место, где нарушать общественную тишину можно почти безнаказанно». Эти репетиловские черты в поведении публики отмечены и театральными журналами и провинциальными газетами. Рассказывая о том, что «в последнее время театромания заметно распространилась у нас повсюду, начиная со столицы и кончая мелким уездным городком», и что иногда прежде не существовало такого возбуждения вокруг «театральных божков, кумиров, авторитетов», журнал «Русская сцена» писал, что эта «репетиловщина хотя смешна и нелепа сама по себе, тем не менее она исторически необходима при всяком натуральном процессе развития»⁵⁴.

Подобными тенденциями было отмечено и поведение публики райка, также любившей, по словам саратовской газеты, «на театре давать свой театр без дозволения начальства». Было очевидно, что «безобразия между ценителями искусства, населяющими раек», есть, — как писал «Воронежский телеграф», — одно из следствий того, что «все гуляния на Руси отличаются или непомерной чопорностью, или скандалами»⁵⁵.

Одновременно провинциальное общество 60—70-х годов нередко воспринимало театральный зал как своеобразный клуб и собиралось в нем, почти не интересуясь тем, что именно происходит на сцене. Театр входил в быт ценой внутреннего опустошения. «Постоянное посещение театра обращается в привычку, — писала одна из газет, — и за отсутствием других развлечений наскучивает публике до того, что в ней теряется всякое внимание к игре и пьесам». Такое же безразличие к спектаклю нередко проявлялось и

в восприятии театра неподготовленным зрителем, видевшим в нем нечто вроде трактира: «Выпил и пошел в комедию — а что изобрывает эта комедия, это уже ему не по плечу, это не его дело, забавляет его только какая-нибудь грубая нечистотность»⁵⁶.

Лихорадочное оживление, вызвавшее в 70-е годы началом строительства железных дорог, увеличило влияние на театр той части публики, которая смотрела на него «как на увеселительное заведение с тою только разницею, что в него всякому прилично зайти», и поддерживала актрис, по словам Щедрина, «совершенно беспрепятственных в смысле телодвижений»⁵⁷.

Это влияние сказывалось и на репертуаре и на исполнении. В начале 60-х годов и раньше многие труппы провинции были водевильными по репертуару и подбору участников. Позднее они становились комедийными и опереточными. В начале 70-х годов в облике многих театров проступали черты низкопробного кафешантана.

Легкомысленное восприятие театра с особой победоносностью вспыхнуло в самом конце 70-х годов, сразу после жестокого кризиса, охватившего все без исключения театры провинции в период Забалканской войны. Особенно выразительны свидетельства, относящиеся к Тифлису этих лет, слышшему «городом театральным», но «довольно неразборчивым». Один из актеров, ссылаясь на то, что «настроение общества после окончания войны было сильно поднято» и что «денег было много на окраинах», рассказывает: «Мы, артисты, больше всего, кажется, хлопотали о том, чтобы пошутить и развеселить публику... Ничто не оставалось нас. Даже на справедливые упреки местных газет мы не обращали ни малейшего внимания. Театр всегда набит битком, касса полна денег, а что касается до святого искусства... Да ну, полноте! Какое там святое искусство! Всякие разговоры о нем у нас вызывали только глумление и смех. Даже простое знание ролей и мало-мальски серьезное отношение к делу считалось чуть ли не юродством»⁵⁸.

Противоречия в восприятии театра зрителем 60—70-х годов наиболее выразились в бурных успехах оперетты. Вторжение оперетты было разрушительным даже для таких благоустроенных дел, как харьковский театр Н. Н. Дюкова, где «многие даровитые деятели сцены, не владеющие голосом, отодвинулись в тень», антрепренер оказался перед «страшными затруднениями», был вынужден «действовать на авось», но, несмотря на его усилия, в спектаклях царили «музыкальный сумбур и вокальная разладка». Когда сильной драматической труппе Н. И. Новикова летом 1871 года в Одессе пришлось — ради сборов — взяться за оперетту, результат постановки «Фауста наизнанку» был плачевен: «Маргарита играла как милая тамбовская помещица, желавшая занять гостей, Мефистофель — как робкая институтка, Валентин как русский отставной фельдфебель». «От этих стремлений не обанкротиться до художественного института — целый мир»⁵⁹, —

писала об этом спектакле газета, в целом сочувственно относившаяся к Новикову.

Кое-где создавались опереточные театры. По югу гастролировала труппа, организованная в Одессе Ю. Медведевой (Сверчковской) и пользовавшаяся, в частности, в августе 1873 года «полнейшим вниманием» публики и прессы в Екатеринославе, хотя о ее успехах одесские газеты писали иронично и резко. В Саратове в сезон 1875/76 года возник театр-буфф М. М. Корнеева и Н. Я. Левесон с тремя труппами — балетной, русской («оперетной и водевильной») и французской («оперетной и буффонадной»). Русская труппа была составлена из актеров, «фигурировавших на разных провинциальных сценах в качестве второстепенных и третьестепенных исполнителей», французская была несколько лучше. «Совершенный балаган», — называли этот театр газеты, считавшие, что «неуместное и печальное» предприятие Корнеева «не вызвано потребностью со стороны нашего общества, а потому не может иметь успеха»⁶⁰. Но оно продержалось и следующий сезон, снова имея три крохотные труппы — русскую, французскую и итальянскую.

Вокруг опереточных спектаклей в провинции часто возникала двусмысленная атмосфера. На оперетку, по словам мемуаристов, валила «блазированная» публика «похотать нехорошим смехом»⁶¹. Но вместе с тем успех оперетты во многом был создан демократическим зрителем. Куплеты Аркадского принца из «Орфея в аду» на улицах Вильны пели разпочинки, извозчики и шарманщики. Медведев помнил, что все извозчики пересмотрели «Орфея» в Самаре. Провинциальные газеты, обсуждая причины повального увлечения опереттой, соглашались в том, что более всего ее успехи вызваны «ловким осмеянием всяческих авторитетов». Но было очевидно, что оперетта обозначила отход зрителя от острых проблем современности. Иронизируя над неблагоприятным отношением городской думы к опереточному репертуару, киевская газета писала: «Если бы градоправители понимали свои выгоды, они, напротив, должны были бы всячески поощрять представления, которые вызывают смех. Помилуйте, тот, кто смеется, тот во всяком случае уже не плачет и даже не негодует. Весь свой гнев, всю свою досаду, всю горечь, испытываемую им от окружающей жизни, он разменивает на остроту, на смех...» Опереточный театр был безразлично заражен цинично-нигилистическим отношением к жизни. Воспользовавшись случайным соседством в репертуаре «Синей бороды» Оффенбаха и пьесы В. Гюго «Ангело» та же газета сопоставляла философию мелодрамы и оперетты: «Опереточный взгляд на вещи, взгляд, по которому все происходящее в мире и жизни не принимается с такой ужасающей серьезностью, как это привыкли делать мелодраматических дел мастера, — гораздо более соответствует жизни. Жизнь не торжественный обряд, какой изображается в мелодраме, а пустая и глупая штука, которая выводится в оперетке»⁶².

Но значение опереточного театра 60—70-х годов не сводимо к подобным односторонним обобщениям. Его функция в общем движении жизни более всего определялась тем, что под его воздействием у зрителя, как писал Н. К. Михайловский, «залегал в душе, у большинства бессознательно, известный топ, разрабатываемый уже самою жизнью». Прониновеннее этих влияний в психологию провинции отмечено, в частности, Глебом Успенским в его очерках о русском захолустье: «Были уж заметны некоторые новые черты: так из окон одного такого купеческого дома — с заборами и цепными собаками — доносились на улицу звуки фортепьяно; нетвердые пальцы и, очевидно, непослушные руки с большой поспешностью разыгрывали нечто из «Прекрасной Елены»... Дом, в котором еще обшчитывают мужика, но уже играют Оффенбаха, песомненно, весьма отличается от дома, где прежде только обшчитывали и служили молебны. Что-то новое несомненно уже есть в этом доме»⁶³.

В своих противоречиях и крайностях провинциальный театр, в одних случаях становившийся «трибуной в защиту человечности», в других — «увеселительным заведением, в которое каждому прилично зайти», оказывался выразительным «симптомом существующей нравственности».

4

С падением крепостного права рушились связи, соединявшие провинциальный театр с дореформенными порядками. Новые факторы, которые стали определять теперь его развитие, принесли новые противоречия, не получавшие разрешения.

Театральная жизнь заметно затухала в 60-е годы в тех городах Центральной России, которые считались «помещичьими», «дворянскими гнездами» и где прежде театры, нередко по воле губернаторов, получали существенную помощь от местных откупщиков. «Делалось это просто, — рассказывал Медведев. — Откупщик или его управляющий призывался перед ясные очи начальника и ему говорили: «Вы прежде платили столько-то... Мне это не нужно. Но зато театр мне извольте поддерживать». Это было одним из свидетельств того, что при Николае I театр в провинции, как и в столице, находился «в гораздо более близких отношениях с бюрократией, чем с публикой»⁶⁴. Театральная публика этих городов была малочисленной, театры наполнялись лишь во время дворянских выборов, когда съезжались семейства окрестных помещиков, и эти редкие вспышки оживления доказывали отсутствие постоянного зрителя, как подчеркивали его отсутствие успехи коротких ярмарочных сезонов в «торговых городах», таких, как Нижний Новгород, где в остальное время театр прозябал.

Многие губернаторы действовали так же, как саратовский губернатор Игнатов, именовавший себя попечителем театра и требовавший от откупщиков, чтобы в его городе искусства процве-

тали. Даже в Рязани, театральные потребности которой всегда оставались незначительными, откупщики в конце 50-х — начале 60-х годов дважды строили театры.

Почти не зависевшие от сборов, ориентировавшиеся на вкусы губернских верхов и местных кружков дворянской интеллигенции, подобные театры нередко отличались относительной стабильностью и достигали высокого уровня. Отношение к искусству в них было строже, чем в ярмарочных или бродячих труппах. Противопоставляя театр «дворянской» Тулы театру «торгового» Нижнего Новгорода, «Русская сцена» в 1865 году признавала: «Фарс и служение публике развиты здесь менее, чем в Нижнем». Сильные стороны такого положения театров заметно сказались в Орле, Саратове, Воронеже. Как о лучшей поре воронежского театра современники вспоминали о тех годах, когда в его кассу поступала «ежегодная дань», платить которую откупщиков обязали «приватные приглашения губернаторов». В 1860 году корреспондент столичного журнала писал из Воронежа: «Такое исполнение серьезных пьес... мы видели только в Москве». Заезжавший в Воронеж в 1861 году П. М. Медведев запомнил, что там «труппа по дарованиям была превосходная» и «пьесы шли прекрасно»⁶⁵.

В таких театрах нередко оседали «семейные труппы» — большие актерские семьи. В Воронеже в конце 50-х годов «во главе дела стоял хороший актер и человек себе на уме Дорошенко», и вся его большая семья «питалась около театра». В Саратове тогда же основу труппы составляла огромная талантливая семья Стрелковых — «не было похоже на обыкновенную походную обстановку жизни провинциальных актеров, а что-то положительное, оседлое». Чуть позже ядром саратовской труппы были семьи Повиловых и Медведевых. И деловая сторона и быт «семейных трупп» выгодно отличались от беспорядочного существования бродячих театров. «Воронежский и орловский театры во многом изменили мои прежние убеждения о провинциальных актерах... — писал столичный путешественник. — Ошибается тот, кто думает, что всякий провинциальный театр до сих пор гнездо невежества и безнравственности»⁶⁶.

Когда с отменой откупов исчезла возможность субсидировать театры, почти во всех «дворянских» городах предпринимались неудачные попытки найти новые источники для их поддержки. В Орле пробовали содержать театр на пожертвования городского дворянского клуба. В Саратове не раз прибегали к сбору пожертвований на театр среди местного дворянства. В Рязани некоторое время пополняли бюджет театра мизерными взносами членов дирекции, «получавших за это право на директорскую ложку и на вмешательство в дела антрепренера и труппы». В Курске театр недолго содержался «на счет сумм земского сбора». В Воронеже местная газета, помня, что прежде театр поддерживали внешние откупщики, с обезоруживающей прямотой предлагала ввести в пользу театра тридцатикопеечный налог на каждое ведро водки: считая, что

город потребляет не менее пятидесяти тысяч ведер в год, газета надеялась обеспечить театр солидной субсидией⁶⁷.

Исчезновение постоянной материальной поддержки вызвало полную перестройку жизни этих театров. В середине 60-х годов в них происходило разрушение накопленных традиций и привычек.

В некоторых «дворянских» городах театры совсем перестали существовать. В Туле, несмотря на то, что 70-е годы здесь, по словам «Московских ведомостей», прочно держался «старый порядок веселиться во время дворянских выборов»⁶⁸, театральная жизнь фактически пресеклась: театральное звание за ветхостью нельзя было использовать, в 1872 году труппа В. А. Кандаурова неудачно давала спектакли в зале Дворянского собрания, в 1875 году дума решила строить новый театр, который был открыт лишь в 1912 году, и потому в 70-е годы Тула видела лишь временные труппы, заезжавшие из Орла, и слабые летние антрепризы.

В Рязани поддержка театра денежными взносами директоров была недолгой и ненадежной, антрепренер Горожанский не заводил постоянного дела и ежегодно весной отказывался от антрепризы, чтобы к осени вновь обзавестись труппой, а в 1867 году все-таки «отступился от рязанского театра». Театр перешел к Медведникову, у которого «не оказалось библиотек», и потому труппа играла «все, что только попадалось случайно на глаза», едва дотянув сезон⁶⁹. Несколько сильнее была небольшая труппа А. Х. Астапова-Ярославцева, игравшая в сезон 1870/71 года в доме Логинова, но ее сменила очень слабая труппа Л. С. Львова (Нагумовича). Восстановленный в 1872 году после пожара городской театр сдавался антрепренерам, как правило, на очень длительные сроки (лет восемь-одиннадцать), но ни А. В. Филиппов, арендовавший его в 1873 году, ни появившийся в 1877 году Евсюков такого срока не выдержали — их труппы не имели публики.

Выразительный процесс деградации театра, начавшийся в середине 60-х годов, происходил в Воронеже. В деятельности воронежской труппы еще в сезон 1864/65 года отмечали «смысл и дельное направление», но после того как в ее жизнь «вмешались другие, более важные причины» — в связи с прекращением поступлений от откупщиков, — ее уровень резко упал и начался «долготный застой». Хотя прежний антрепренер С. С. Степанов (Кутейников) смог удержать за собой на некоторое время театр, но труппа бедствовала и разбегалась, так как, «не получая субсидии от города, должна была существовать сборами», а круг театральной публики в Воронеже оставался очень ограничен. Затем также неудачно антрепренерствовала актриса Майорова, после которой театр снял на десять лет богатый актер-любитель из дворян Д. П. Лаухин. Он щедро потратился на ремонт, которого запущенный театр не выдел «с падения блаженной памяти вышних откупов». Воронеж пытался поддержать усилия Лаухина «подпискою на абонемент» или «присланием субсидии», но не смог сделать ни

того, ни другого, и когда в 1873 году к Лаухину попал Давыдов, театр выглядел уже «грязным, неуютным», «ни декораций приличных, ни обстановки, ни костюмов не было»⁷⁰.

Через пять убыточных сезонов Лаухин передал театр актеру Г. В. Матковскому, который набирал, как правило, слабые труппы, ориентировался на второсортный репертуар и давал пищу для облетающих весь театральный мир рассказов о том, что антрепренер одевает бояр в испанские костюмы, Велизария — в мантию опереточного Калхаса, а алланов путает с уланами и выпускает их в гусарских мундирах. После того как Матковский окончательно скомпрометировал себя, в Воронеже безрезультатно пытался укрепиться П. И. Казанцев, а после него Н. Н. Савиц, пока наконец частное здание театра, не раз менявшее владельцев, было признано негодным, спектакли прекратились и единственным развлечением в городе остались «юмористично-магические маскарадные вечера» бывшего антрепренера Матковского, в которых участвовали «магик Александров и юморист Пушкин», пользовавшиеся шумным успехом. «В зале просто стон стоит, оглушительные аплодисменты, стук ногами и стульями, крик»⁷¹.

В Орле в середине 60-х годов театр переходил от пытавшегося содержать его дворянского клуба к антрепренерам и обратно. Доходы клуба могли вполне обеспечить жизнь театра, но в первую же зиму заведовавший театром старшина клуба «рассорился с артистами», после чего театр был сдан антрепренеру И. А. Щербише, и театральные дела сразу же пошли много хуже. Впоследствии в хиревшем орловском театре не раз появлялись новые декорации «благодаря даяниям от излишков и щедрот городского клуба и его значительных карточных капиталов», но систематически поддерживать театр клуб не смог.

В репертуаре орловского театра к 70-м годам преобладали пустячки («Дают «Грозу», а в кассе сбора пятьдесят рублей, а вечер же водевилей собрал и все триста», — вспоминал Давыдов), хотя в кругу орловских дворян-театралов по-прежнему сохранялись высокие требования к уровню исполнения. Но слой публики, способной материально поддерживать театр, был очень узок. Это обозначилось особенно отчетливо, когда после скромных антреприз А. А. Красовского и А. М. Капдауровой в Орел привез из Казани свою первоклассную труппу П. М. Медведев. Он снял театр на три года, но продержался лишь два, не уронив уже завоеванное имя первого антрепренера провинции, но и не вернув даже своих затрат на полный ремонт запущенного театрального здания. Город, изыскивавший деньги для театра во времена Щербиши, отказал Медведеву в поддержке, и лишь на прощание публика, зная о его огромных убытках, собрала по подписке полторы тысячи рублей на уплату за аренду театрального здания. Затем орловский театр был снят владельцем саратовского летнего театра Э. Сервье, от которого к середине сезона из-за недоплат жалования сбежали основные актеры, после чего касса поступила в ведение труппы. Боль-

шие убытки нес в Орле перебравшийся сюда с 1875 года из Воронежа Лаухин, но, «как человек богатый и честный, не бросал дело и раслачивался». Дворянский Орел не нашел общего языка с этим чудаковатым и независимым антрепренером из дворян, «начальство просто бесило, что Лаухин не лебезил перед ним», «семьи высшей аристократии театр игнорировали, за ними тянулась и мелкота чиновничья»⁷². После Лаухина в сезон 1878/79 и 1879/80 годов в Орле антрепренерствовал А. Е. Воронков, труппы которого по репертуару и уровню актеров казались оставшими от времени на несколько десятилетий.

В каждом из «дворянских» городов в 70-е годы театральная жизнь налаживалась лишь в той мере, в какой здесь существовала платежеспособная публика.

5

Роль меценатов в жизни провинциального театра продолжала оставаться довольно заметной, но самый тип мецената в пореформенные десятилетия неизбежно менялся.

Уходили в прошлое барские затеи, приводившие к возникновению театров, зависевших — как писали современники — «не от общего настроения, не от общих потребностей, а только от взглядов известных личностей». Совсем недолго сохранился театр такого типа в Пензе, где в начале 60-х годов продолжал меценатствовать И. Н. Горсткий, в особняке которого имелся небольшой театр, всецело принадлежавший прошлой эпохе барских домашних театров. Когда Горсткий, составив труппу, «сам ею дирижировал», дело велось у него по-барски: «Труппа была отличная, актрисы хорошенькие, на что г. Горсткий обращал особенное внимание, после каждого спектакля бывали на сцене ужины с шампанским и танцы для артистов и для избранных». Эта старомодная атмосфера показалась душной ненадолго попавшему в Пензу Самсонову. Из-за явной убыточности антрепризы Горсткого на этот раз была недлительной, в 1862 году театр уже пустовал, молодой Медведев организовал в нем при содействии Горсткого актерское товарищество и, в отличие от Самсонова, всегда хранил благодарные воспоминания о Горсткине и Пензе. Позже, когда Горсткий окончательно забросил театр, пензенские труппы неизменно «представляли собою что-то чрезвычайно посредственное и жалкое» — и тогда, когда здесь антрепренерствовал В. П. Горбунов, «любитель, в прошлом офицер, посвятивший себя и свои деньги поприщу антрепренерства и провинциального актера», и тогда, когда этот театр снимали заметные актеры — Е. Д. Линовская и И. В. Абраменко в 1871 году, В. П. Далматов в 1877 и 1878 годах⁷³.

Театру Горсткого некоторыми чертами был близок владимирский театр первой половины 60-х годов, когда его снимал предводитель дворянства М. И. Огарев, а труппой, состоявшей из молодежи (преимущественно из бывших воспитанников Петербургской

театральной школы), руководила его жена, актриса А. М. Читау, которой в связи с замужеством пришлось оставить Александринскую сцену. У них служили, в частности, сестры Петренко (в будущем Ф. Ф. и О. Ф. Козловские), А. А. Ральф, Е. Б. Пнунова-Шмитгоф. «Я нигде потом не встречал такого хорошего отношения к искусству и труппе, как у Огаревых, мужа и жены, а также у труппы — к искусству и к антрепренерам», — вспоминал начинавший в этой труппе А. П. Ленский, не склонный идеализировать свои провинциальные воспоминания. Театр Огаревых представлял собой попытку крупной актрисы, лишившейся сцены, найти новую сферу деятельности. Этим определялся его особый уровень, позволивший Читау показать работы своих учеников на закрытом спектакле в Петербурге. Но с пензенским театром Горсткина его сближает та расточительность, с которой велось дело, и независимость от действительных потребностей города. Корреспондент «Русской сцены», высказав едва ли оправданное отрицательное отношение к педагогике Читау («во владимирском театре актеров и актрис муштруют, т. е. учат играть»), был прав в итоговой оценке: «Владимирский театр не имеет серьезного значения и вообще напоминает домашние театры»⁷⁴. Когда позже Огарев был вынужден стать профессиональным антрепренером (он содержал театры, в частности, в Минске, Вильне, Кройштадте), жизнь его трупп не напоминала ни патриархальную семейственность владимирской труппы, ни серьезную постановку дела в ней. А Владимир после отъезда Огаревых много лет довольствовался спектаклями «бродячих» артистов, объединившихся с местными любителями, так же как это часто бывало не только в некоторых небольших городах, но и в Твери или в Пскове.

В 60-е годы разорилось немало меценатов, которые брались за антрепризу и затевали большие дела, не оценивая реальных возможностей города и не умея считать собственные траты. Среди них были такие разные фигуры, как В. Ф. Рокотов, пришедший в театр во власти серьезных художественных увлечений и пытавшийся решать сложные творческие задачи, и князь К. К. Имеретинский, почти повторивший в Тамбове историю Нарокова из «Талантов и поклонников», превратившись из мецената-антрепренера в полуншего актера Звездочкина.

В Тамбове в 60—70-е годы театр существовал незавидно; случалось, что в зале виднелось лишь «тридцать человек в партере, пустые — за исключением четырех-пяти — ложки, да несколько носов в галерее, из которых некоторые в пенсне»; «ни один антрепренер из солидных не зарился на Тамбов». Театр, принадлежавший антрепренеру Г. И. Григорьеву (Аносову), «находился в самом плачевном виде, в состоянии ярмарочного балагана», небольшие труппы бывали «составлены по преимуществу из людей, мало приспособленных к этому делу». Когда же в сезоны 1873/74 и 1874/75 годов театр перешел к Имеретинскому, тот собрал труппу, превышавшую в полтора раза труппы Григорьева, пригласил

ряд крупных актеров и «целую ораву положительных бездарностей», щедро назначив всем «весьма солидное содержание». Убытки первого сезона составили три тысячи рублей, убытки второго — восемь тысяч. Комедийный репертуар исполнялся удовлетворительно, весь остальной — «до такой степени комично, что не только интеллигентная публика, а даже ухвостье галерки неудержимо хохотало». Правда, позже сезоны Имеретинского вспоминались как лучшая полоса в театральной жизни Тамбова, и на примере «очень потратившегося князя Имеретинского» газеты доказывали думе, что успешное театральное дело в провинции невозможно без поддержки со стороны города. После Имеретинского содержать труппы пытались местные театралы — сначала помещик Алексеев, понесший довольно значительные расходы, затем помещик И. И. Ознобихин, который «театр любил бескорыстно, денег бросал на него немало, но нельзя сказать, чтобы жертвы его шли впрок». Рядовым актером в их посредственных труппах служил «прежний содержатель здешнего театра г. Звездочкин, любимец здешней публики»⁷⁵.

Много осторожнее вел себя покровительствовавший курскому театру губернский предводитель дворянства светлейший князь Салтыков-Головин. Круг театральной публики был в Курске очень ограничен: как правило, «первую неделю театр бывал полон; еще неделю сборы уменьшались наполовину; еще неделю — антрепренеру надо было бежать из Курска»⁷⁶. Салтыков-Головин то сам содержал труппу (в сезон 1869/70 года его труппа считалась «удовлетворительной, особенно по исполнению комедий и водевилей»), то, арендуя театр, находившийся в Дворянском собрании, передавал антрепренерство другому (в 1871 году В. А. Кандаурову), то отходил от театра, который в этих случаях заметно опускался. Салтыков-Головин принадлежал к числу тех меценатов, которые в пореформенные десятилетия пытались угадать общие потребности города и наладить существование городского театра.

Иногда подобные попытки опережали развитие реальных потребностей города. Так было, например, в крохотном Осташкове, где городской голова купец-миллионер Савин устроил мостовую, воспитательный дом, богадельню, казармы, избавившие горожан от обременительного войскового постоя, и завел театр — «большое, но неуклюжее здание, переделанное из кожевенного завода». Все это, по убедительной оценке В. А. Слепцова, «не могло бы удовлетворить действительным потребностям города, если бы такие существовали и если бы все эти учреждения были вызваны именно потребностями развитого общества». В этих начинаниях Слепцов видел лишь «жалкие мишурные украшения» глухой и бедной жизни, порождавшие вокруг Осташкова атмосферу «не менее жалкого самодовольства». Осташковская «подрумяненная» бедность лишь внешне не походила на «грязную, нищенскую, свинскую бедность», обычную для уездных городов. «Здесь нет жизни», — писал

Слепцов, считавший, что подлинные потребности населения остаются в условиях Осташкова непробужденными⁷⁷. Постоянных профессиональных трупп Осташков почти не видел.

Та же картина, несколько скромнее, повторилась в Муроме и Арзамасе. «Вечному беспорядку» губерпских городов, по словам Стрепетовой, противостоял Муром, «чистенький, милый городок, прекрасно вымощенный, с фонтанами на площадях, с водопоями для деревенских лошадей», имевший свой маленький театр. Всем этим Муром был обязан городскому голове Ермакову, который, как рассказывал Н. И. Богдановский, «чуть не волоком тащил граждан в театр, расхаживая по улицам и стуча палкой в оконные ставни». Богдановский вспоминал, что «на аркане тащил за собою в театр» горожан и арзамасский исправник В. А. Трескин⁷⁸. Культуртрегерство граничило в этих случаях со стародавним самодурством.

Явлением, характерным для 70-х годов, была попытка князя Н. С. Вяземского создать в Симбирске городской театр, опираясь на поддержку городского самоуправления. Стремясь «устроить театр на более прочных основаниях, вполне удовлетворяющих удобству и желанию всей симбирской публики», он в 1871 году купил старенький театр Нейкова, получив заверения от городского головы, что театр будет выкуплен у него и перестроен городом. Но город передумал. Тогда Вяземский, ссылаясь в своих обращениях к думе на то, что «весьма заметно проявляется в публике потребность в развлечении», и подчеркивая, что симбирский театр имеет «дурно устроенные дешевые места», просил помочь ему как будущему антрепренеру «сделать театр общедоступным для посетителей всякого состояния»⁷⁹. Эта меценатская попытка в контакте с городом создать театр для всех слоев населения окончилась неудачей по вине городского самоуправления.

М. Ф. Прянишников, поверивший обещаниям симбирской думы помочь ему предоставленном ссуды и субсидии и выстроивший в Симбирске в 1879 году на месте нейковского театра новый, оказался в еще более тяжелом положении, чем Вяземский. Ему пришлось, не дождавшись ссуды, заложить постройку у купца Булычева, желавшего стать владельцем театра. На грани разорения Прянишников писал думе: «Ни один частный человек не выдержит долго таких страшных расходов по театру, какие существуют в настоящее время... Без субсидии театр, чей бы он ни был, долго просуществовать мало-мальски прилично не может. Пройдут года, обнаружится, как масса доверчивых людей с фантазером, положившим в предприятие и честь и все имущество, строили театр, оснащенные городом, а город, отвернувшись от них, стал поддерживать перелетных антрепренеров или покурателей чужого добра. Зачем... нас уговаривала управа, обещая ссуду от города? Сама дума возбуждала вопрос о ежегодной субсидии. Разве, если бы всего этого не было, мы поверили бы под постройку, о которой теперь говорят, что она не по городу?» Прянишников считал думу

виновницей своего краха. Его обращение завершается так: «Со Святой я одичал, не выношу людей и не могу заниматься никакими делами. Мой позор и разорение падает частью и на вас, господа, не обещайте вы ссуды...» На его обращения есть официальная резолюция: «Отклонить, т. к. город не имеет запасных капиталов»⁸⁰.

Среди меценатов, начавшая которых отвечали действительным потребностям местного общества, хотя и складывались далеко не благополучно, выделялись И. А. и Д. А. Морковы и А. Д. Галахов, о деятельности которых, развернувшейся в Одессе, пойдет речь ниже.

6

Дореформенное городское управление, судя по многочисленным свидетельствам современников, «было совершенно чуждо какому-либо касательству до театра». От личной воли губернатора зависело поддержать или не поддержать городской театр, а духовная подчиненность губернского общества «по отношению к главному начальнику края» (по словам И. С. Аксакова) была такова, что его симпатии и антипатии полностью передавались городу⁸¹.

В годы реформ, как и в прежние десятилетия, во взаимоотношениях театра с местной администрацией сохранялось множество крупных и мелких обстоятельств, делавших всеобщей зависимостью любой труппы от губернатора и полиции. Русское законодательство обставляло театр обилием «охранительных предосторожностей», всегда оставлявших место для произвола и начальнического каприза. Полиция по своему усмотрению утверждала цены на билеты, часы начала спектаклей и даже число представлений в сезон и тем самым могла влиять на доходы театра. «Кануны праздников, дни пасхи, успенский пост, суббота масленицы, на святках — не были выяснены. Один разрешает спектакли в эти дни, другой запрещает»⁸², — вспоминал Медведев, прозванный «лукавым царедворцем» за умение обходить любые из подобных рифов.

Медведев признавался, что хотя казанский губернатор Н. Я. Скарятин «много хорошего делал для театра», вводил актеров в местное общество, «очень вежливо делал замечания об игре артистов и артисток; за последними не ухаживал», но его деспотические замашки заметно сказывались на жизни театра. Актер А. З. Бураковский рассказывал, что Скарятин, случалось, «помогал сам ставить мебель и декорации», но, если «актер или актриса не явятся к нему с визитом до открытия спектаклей, он или совсем выгонит из города, или заставит антрепренера уволить»⁸³. Даже на мощную медведевскую антрепризу лег скарятинский отпечаток.

В начале 60-х годов недовольство зависимостью провинциального театра от администрации рождало желание избавиться от контроля губернского начальства и, в частности, в начале 1862 года в Харькове возник проект создания независимого частного театра «на более прочных и гуманных основах». Подобные стремления

рождались в провинции тогда, когда в столицах — вопреки первым попыткам прорвать казенную монополию — еще было распространено убеждение в том, что «в частных театрах неминуемо потворство господствующему вкусу публики» и потому «правительственное преимущество» никогда не будет на их стороне⁸⁴.

Пресса начала 60-х годов, пытаясь опереться на европейский опыт, охотно излагала французские проекты провинциальных городских театров, которые могли бы «в некоторых своих частях пметь и у нас применение». В одном из самобытных проектов, появившемся в 1863 году, предлагалось составить «театральное провинциальное общество», объединив все города «для составления общего капитала». Его автор обращался к общественным кругам, считая, что «ожидать правительственной поддержки мы никак не можем и не должны», но отметил, что в России «трудно найти единомышленников в каком бы то ни было деле и соединить несколько лиц без всякого пособия со стороны какой бы то ни было покровительствующей власти»⁸⁵. Появление подобных проектов характерно для рубежа 50—60-х годов, но надежды на успех широких общественных начинаний были явно преждевременны.

Вместе с тем пореформенные условия рождали стремления к тому, чтобы городские думы взяли на себя содержание театров, чтобы города стали владельцами театральных зданий (в большинстве еще долго остававшихся частными) и сами обеспечивали работу и заработок артистов. Одной из первых эту мысль популяризировала в 1861 году харьковская газета. Пореформенная практика заставляла думать, что в новых условиях нормальное существование театра невозможно без материального пособия от городских дум. Казалось, что только «в руках общественного управления» театр не превратится в «балаган для развлечения сытого скучающего человека» и что только вмешательство города упорядочит деловую сторону жизни театров, как правило, представлявшую собой хаос. «Лучше всего, если б городские управы,— писал в 1878 году А. И. Пальм,— становились сами в положение хозяина-капиталиста, снабжая труппу денежными средствами и приняв под свой контроль театральную кассу до момента погашения долга»⁸⁶.

К 60-м годам имели почти двадцатипятилетнюю историю провинциальные театральные дирекции, с 40-х годов создававшиеся волею губернаторов из местных тузов для наблюдения за антрепренерами. В деятельности этих полуадминистративных учреждений сочетались дилетантство и бюрократизм — печатные правила, выпускавшиеся почти каждой дирекцией и касавшиеся лишь вопросов дисциплины, уже в начале 60-х годов казались архаичными, пропитанными крепостническим духом. Многие мероприятия дореформенных дирекций выглядели двусмысленно.

Деятельность дирекций в начале 60-х годов несколько менялась. Она воспринималась теперь не как несобязательная, порою легкомысленная затея, а как реальная возможность привлечь к

театру вниманье и силы местного общества, как свидетельство того, что город начинает ощущать необходимость в театре. Именно так оценивалось, в частности, на рубеже 50—60-х годов создание театральной дирекции в Кишиневе.

В середине XIX века Кишинев развивался преимущественно как административный центр. В нем, как и в других городах этого типа, театральную публику — по словам наблюдателя — составляли «чиновный класс и несколько землевладельцев», а для основного слоя местного населения театр оставался «почти неизвестным баловством». Город не знал непрерывной театральной жизни: за двадцать дореформенных лет в нем разорились все семь антрепренеров, решавшихся сюда заехать. Создание театральной дирекции, включавшей энергичных представителей местного общества, было новым этапом в скудной театральной жизни Кишинева. Но успехи, достигнутые дирекцией, были кратковременными и непрочными, и это доказывало, что подобные дирекции неспособны обеспечить жизнь местных театров. Один из кишиневских директоров, Т. Т. Гризов, столкнувшийся с непреодолимыми препятствиями (прежде всего с отсутствием платежеспособной публики и отказом правительственной администрации найти средства для субсидии, что делало положение театра совершенно необеспеченным), уставший от «издержек, потери времени и многих неприятностей», обиженный «одной из пошлостей, выкинутых в театре одной полновесной особою», писал, складывая с себя обязанности: «Словом, дело дрянь, не стоит зашаматься делами общества, и я никогда не прощу себе, что взялся за театр вместо того, чтобы заняться чем-нибудь посерьезнее». В отличие от директоров, строивших театры «для актрис», Гризов готов был воспринять театр как «серьезное» поприще, как «дело общества», но, пройдя через «безнадежные хлопоты», отошел от театра, отдав впоследствии свое время и деньги на усовершенствование кишиневской пожарной команды. «Вследствие отказа дирекции от своих обязанностей» кишиневский театр снова «пришел в разительный упадок», и гризовские сезоны вскоре вспоминались как светлая пора⁸⁷.

В более поздние годы дирекции создавались городскими думами, вернее — их театральными комиссиями. Они вносили немало неразберихи и грязи в закулисный быт. А. И. Пальм считал, что они нигде не принесли пользы. Выразителем пример близорукости и капризничанья казанской дирекции: после успешного пятилетия медведевской антрепризы, блистательно завершившегося сезоном 1871/72 года (когда Медведев одновременно открыл трех великих актеров — Стрепетову, Савину и Давыдова), дирекция отняла у него театр, пыталась смазать его труппу, взялась вести дело самостоятельно, со всеми рассорилась, не выполнила ни одного из своих обещаний и должна была через два сезона обратиться к Медведеву, который с первоклассной, мастерски собранной труппой, не пожелавшей расстаться с ним, был вынужден эти два года ютиться в Орле.

Как о важнейшей примете 70-х годов вспомнил Давыдов о том, что в провинции «стало исчезать балаганное устройство театров», потому что в эти годы городские думы «начали строить хорошие каменные театры на манер столичных». Но это был долгий, многоступенчатый процесс. Города с трудом находили средства на это строительство, и потому еще долго «в большинстве городов театральные здания узнавались не по роскоши постройки, а именно по убожеству», как писал А. А. Соколов, проиллюстрировавший это в 1876 году множеством примеров: «Ирбит, город с богатейшей ярмаркой, имеет театр в хлебном амбаре с ужасающей внутренней обстановкой; в Енисейске играют в пожарном сарае; в Витебске до истекшего года играли в конюшнях при губернаторском доме, в Калуге до истекшего года играли в полуразвалившемся манеже; в Херсоне и Ташкенте играют в казармах; в Боброве в винных подвалах; в Нахичевани в хлебном балагане; в Мариуполе в амбаре». Подобные примеры легко умножить. Строительство новых театров нередко велось с дилетантской недалковидностью и необдуманностью, которая в некоторых случаях была поправима, а в других — непоправима. Бутоньерочная парядность небольшого каменного театра, возведенного в Костроме в 1864 году, вызвала хор похвал в столичных журналах; но через год этот театр сгорел, и тогда выяснилось, что безграмотно выстроенное здание «представляло каменный ящик, внутри переполненный деревом», и даже каменный аттик над входом, украшенный конной статуей, «был выведен отдельно на деревянных стропилах» и поэтому при пожаре «слетел вместе с ними, конями и пустой колесницей»⁸⁸.

Города побогаче охотно тратились на ремонты театров. «То распишут потолок флейтами, барабанами и палитрами, то сотрут, то обобьют ложки малиновыми с золотом обоями, то заменят просто малиновыми, то пристроят зал к буфету, то урежут сцену и прибавят тем ряд кресел»; но при всех перестройках оставались обычно в пренебрежении закулисная часть и оборудование сцены. «Мы и в собачьей конуре оденемся, и на морозе отвалием, что пужно»⁸⁹, — иронизировал по этому поводу Самсонов.

Театральные мероприятия городских дум во многих случаях как бы расходились одно с другим, то запаздывали, то оказывались преждевременными. Эта неоперативность, нерасторопность наглядно проявилась на рубеже 60—70-х годов в Кишиневе. После неудач дирекции, о которой шла речь выше, Кишинев не видал театра до 1866 года, когда Никифор Новиков привез сюда на лето труппу, вновь объединив распавшуюся очень талантливую семью Новиковых. Он вел дело «с большим тактом» и затем приезжал каждое лето, а в 1869 году впервые остался на зимний сезон. Новиков не обладал настоящей антрепренерской деловитостью, но действовал «неутомимо и не скупясь», ставил и Островского, и вошедшие в моду исторические драмы, и оперетку. «Не видя особенного сочувствия в публике», он тем не менее сумел не только окружить театр «кружком любителей», но и выстроил летний

театр. Кроме того, повторяя опыт только что возникшего в Одессе народного театра, действовавшего в цирке, принадлежащем Суру, Новиков арендовал кишиневский цирк Сура и полтора месяца (с 16 декабря 1871 г. по январь 1872 г.) давал здесь дешевые спектакли. Кишинев неожиданно получил антрепренера, который вопреки неблагоприятным условиям стремился использовать все возможности, существовавшие в театральной жизни тех лет.

Стоило Новикову в 1870 году заговорить об отъезде, Кишинев пообещал ему субсидию и льготы, но эти обещания повели лишь к тому, что публика собрала по подписке полторы тысячи рублей и передала их сестре Новикова — Н. И. Степановой, возглавившей труппу в начале следующего сезона. Когда же в 1872 году из-за материальных затруднений труппа Новикова уехала из Кишинева и город снова остался без театра, тогда городская администрация, все эти годы не организовавшая даже дирекции, наконец начала энергичную деятельность: она ассигновала десять тысяч рублей на устройство городского театра, купила и перестроила цирк Сура и, выдержав длительный бой со сторонниками итальянской оперы, предложила антрепренерство мужу Н. И. Степановой Н. П. Новикову-Иванову, обещая ему и денежную ссуду. Но, не просуществовав года, этот театр сгорел вместе с незастрахованным имуществом дирекции⁹⁰.

Неуменно последовательно решить основные вопросы функционирования театра наглядно сказалось в деятельности саратовского городского самоуправления. Один из богатейших городов России, Саратов еще в 50-е годы по инициативе губернатора уничтожил расплывшийся деревянный «театр-гриб» и выстроил новый театр на пожертвования дворянства, в основном на средства богатого театрала А. А. Столыпина. Это эффективное предприятие по своему духу было явно запоздалым: в городе считали, что театр возник «по прихоти начальства», «для актрис», а прямые вмешательства губернатора в жизнь труппы создавали чисто дореформенную атмосферу барского произвола. Деловая сторона велась небрежно, особенно когда после недолгой антрепризы А. Р. Глазенапа (дела которого вел К. Ф. Берг) антрепренером оказался Е. Н. Аверкович, сумевший «сойтись с публикой», «занять положение в обществе и пожить весело», но забросивший труппу и даже не застраховавший ни здание, ни театральное имущество. Когда летом 1862 года пожар уничтожил этот театр, Аверкович сбежал из города⁹¹.

Было решено строить новый театр. Губернатор просил в Петербурге разрешения потратить на это строительство шестьдесят тысяч рублей из городских доходов. Министерство рекомендовало ему вновь обратиться к пожертвованиям или к частному предпринимательству, но в конце концов ассигновало сорок тысяч рублей с тем, чтобы «здание составляло собственность города» и чтобы город заботился «об извлечении из одного возможно больших выгод в пользу городских доходов». Впоследствии это предписание выпол-

пялось буквально, и новый театр, стоивший семьдесят девять тысяч рублей, с 1865 года «как промысловое заведение сдавался с торгов тому, кто более даст»⁹². Ни о какой субсидии своему театру и речи не могло быть.

В первый же сезон театр был сдан не Бергу, имевшему в Саратове славу хорошего актера и пользовавшемуся поддержкой публики и газет, а содержателю гостиницы Ф. О. Шехтелю, известному тем, что он — «более для ресторана» — выстроил в Саратове летний театр. Театральное дело не получало в Саратове серьезного размаха — ни материального, ни художественного. Даже антрепризы таких крупных актеров, как К. Ф. Берг и П. А. Никитин, были неудачны. После Никитина в 1870 году театр на шесть лет снял А. Е. Воронков, последовательно ориентировавшийся на самые невзыскательные вкусы. Публика потребовала убрать Воронкова и даже «составила нечто вроде петиции, к которой присоединилось до двухсот подписей»⁹³. Театр был передан Н. В. Лихачеву, вновь вызвавшему письменные протесты публики. От него театр перешел к В. Д. Колпакову, затем к Н. С. Курпrianову, который несколько палатил дело. Но месячный бюджет его театра был в два раза меньше месячного бюджета казанской медведевской антрепризы, что делало много скромнее и художественный уровень саратовского театра.

За исключением тех сезонов, когда в летний театр, перешедший после смерти Шехтеля к А. Сервье, на лето приезжал Медведев, Саратов имел летние и зимние труппы, удовлетворявшие лишь элементарные театральные запросы города. Выторговывая у претендентов на саратовскую антрепризу наиболее высокую арендную плату, город мотивировал это стремлением привлечь самых состоятельных предпринимателей, но фактически только сужал, ограничивал возможности театра.

7

В 1878 году в журнале «Слово» А. И. Пальм писал о неправомерности субсидий для театров провинции: «Народ наш настолько беден, у него так много насущных нужд, что выдавать субсидии театру из трудовых народных копеек было бы преступным расточительством... Где театр не может существовать без субсидий, там он, значит, пенужная и преждевременная затея»⁹⁴. Прямолинейно воспринимая театр лишь в его непосредственных связях с публикой, в его зависимости от ее настроений, подготовленности, платежеспособности, Пальм, по существу, упрощал вопрос о зависимости театра от города и государства в целом.

Убедительнее была позиция, высказанная «Одесским вестником» в 1871 году: «Мы не беремся разрешать вопроса, откуда должна идти субвенция, но мы заявляем положительным правилом, что художественный институт вполне изящный, вполне мора-

лизующий, вполне социально благотворный немислим без субвенции достаточной и, в особенности, правильно израсходованной»⁹⁵.

В 60—70-е годы сравнительно небольшое число провинциальных театров располагало субсидиями, которые в одних случаях устанавливались государством, в других — городами. А. А. Соколов писал, что «городские субсидии имеют цель просветительную, правительственные — политическую», и считал, что «городские субсидии существуют почти исключительно на юге»⁹⁶. Но ни одна субсидия не была рассчитана на то, чтобы целиком гарантировать бюджет театра, и потому труппы, пользовавшиеся субсидиями, продолжали серьезно зависеть от сборов.

Среди южных городов щедро субсидировали свои театры Одесса, Таганрог и Ростов.

В Таганроге и Ростове субсидии обеспечили театрам известную устойчивость, но зависимость театров от воли публики сохранялась в полной мере. В пореформенные десятилетия эти торговые города заметно менялись: Таганрог, в предшествующие годы порою соперничавший с Одессой как центр международной торговли, в 60—70-е годы утрачивал свое значение; Ростов, напротив, в начале этого периода оживал лишь на время длительных летних и осенних ярмарок, но к концу 70-х годов «принарядился и припаял вид хорошего губернского города». В их отношении к театру было много общего, хотя «незатейливую публику» Ростова нередко противопоставляли более разборчивым и требовательным театрам Таганрога. Об относительно высоком уровне таганрогской публики позволяют говорить и отзывы А. П. Чехова, гимназистом в 1872—1879 годах входившего в тот круг таганрогской молодежи, в котором «все были обуяны театральной лихорадкой». В 1897 году Чехов писал о Таганроге: «Это недурной город. Там любят театр и понимают»⁹⁷.

И в ростовском и в таганрогском быту театр занимал более заметное место, чем в городах Центральной России. «С развитием в последнее время материального благосостояния, образованности и вкуса между жителями города Таганрога сцепические представления, доставляющие самые возвышенные удовольствия и всякому доступные, становятся все более и более настоящей нравственной потребностью не только отдельных лиц, но и всего города, всех сословий»⁹⁸, — говорилось в середине 60-х годов в одном из официальных документов таганрогской администрации. Саратовский журналист, посетивший несколько южных городов, писал в своих заметках, что здешняя публика ведет себя в театре так экспансивно и шумно, как будто играет на бирже. В обоих городах местное купечество выстроило на паях в начале 60-х годов новые театры.

В Ростове по инициативе губернатора осенью 1862 года несколько богачей (К. М. Гайрабетов, И. И. Грибапов, М. Б. Драшкович) составили театральную дирекцию и к весне 1863 года выстроили театр, затратив на постройку «втрое против сметы».

Частные газеты южных городов, много писавшие об этом строительстве, считали, что городская дума должна была бы помочь дирекции. Набрав в 1863 году довольно сильную труппу, эта дирекция «не сумела удержать в публике желание посещать театр» и сдала его в аренду за полторы тысячи рублей в год местному помещику и актеру-любителю Г. С. Вальяно. Но его дела тоже шли убыточно, и потому город назначил театру ежегодную субсидию в три тысячи рублей. Пытаясь овладеть вниманием публики, Вальяно составлял репертуар преимущественно из «переводных французских драм, водевильчиков да разных пьес, наполненных чертями и волшебством»; при этом сам антрепренер, «будучи по свойству своего миниатюрного таланта комик-буфф», в эти сезоны играл и городничего, и Расплюева, и даже Чацкого⁹⁹. По примеру соседних городов Ростов пытался завести итальянскую оперу, и в сезон 1865 года театральная субсидия была отдана антрепренеру итальянской труппы Короне с тем, чтобы он имел и русскую драму. Собранный им дешевая водевильная русская труппа быстро распалась; Корона обанкротился, итальянские певцы, бедствуя, самостоятельно закончили сезон.

Когда в середине 60-х годов началось увлечение опереттой, в театральном мире сложилась легенда о том, что Вальяно создал в Ростове долго процветавший опереточный театр, «вел свои дела широко», «жалование платил большое, не скряжничал» и даже пользовался на актерском рынке правом выбора лучших исполнителей. Известность Вальяно более всего основывалась на том, что опереточные новинки появлялись в Ростове раньше, чем где-нибудь, так как Вальяно сам переводил французские оперетты, за которыми специально ездил в Париж. При этом он сам не только режиссировал, но и оркестровал, разучивал хоры, рисовал костюмы и декорации, делал бутафорию и т. д. Вальяно разгадал запросы ростовской публики и надолго определил ее вкусы. Вокруг ростовского театра «пущено было на ветер не одно состояние»¹⁰⁰.

Но ростовский репертуар никогда не ограничивался опереттой, а художественный уровень этого театра никогда не был значителен. Опровергая предания о процветании ростовского театра при Вальяно, И. Александриан в 1880 году в «Суфлере» писал: «Все это чистейший вздор. Ростов никогда не имел порядочного театра. Труппа набиралась кое-как, без всякого понимания дела; выдающихся талантов не бывало, а для исполнения какой-нибудь серьезной пьесы не хватало сил. В изобилии водились только комики да простаки... Даже оперетки, появлявшиеся в то время на сцене ростовского театра очень часто и притом первыми в России, проходили очень вяло в исполнительском отношении. Сильных мужских голосов не было, а женский персонал опереточного состава имел тот лишь успех, какой присущ прекрасному полу вообще»¹⁰¹.

Антреприза Вальяно не была непрерывной. В отдельные сезоны он то пытался перейти в театр Новочеркаска, то держал итальян-

янскую оперу для Ростова и Таганрога одновременно, то набирал лишь летние труппы (в частности, в 1871 и 1875 годах), так как благодаря ярмаркам летние сезоны в Ростове бывали выгоднее зимних.

О характере запросов публики, посещавшей тогда летние ростовские зрелища, свидетельствует тот факт, что владелец летнего театра С. П. Петров понес значительные убытки, когда однажды решился антрепренерствовать сам и набрал сильную труппу во главе с О. Ф. Козловской, игравшую классический репертуар. Это была лучшая труппа в Ростове этих лет и чуть ли не единственная, которая не имела публики. Несколько лет Вальяно антрепренерствовал совместно с актером Д. И. Зубовичем, четверть века почти не покидавшим Ростов. Позже С. А. Пальм «сделался правой рукой Вальяно», был инициатором постановки фантастических феерий, ввел в Ростове «зазывательные афиши, рекламы, гастрольные знаменитостей, участие в спектаклях фокусников, акробатов и другую... дребедень»¹⁰².

После того как в 1875 году Вальяно уехал из Ростова, в летнем и зимнем театрах 1876 года обосновался актер П. И. Казанцев (Бессонов), неудачно пытавшийся сыграть роль предпринимателя большого размаха. При нем — по отзыву «Суфлера» — «пьесы ставились зря, режиссерская часть хромала». С 1878 года труппой управляла актриса Ю. Н. Казанцева, а в 1880 году ростовский театр снял актер И. К. Мельников. Первый сезон он начал широко, пригласив режиссером А. А. Яблочкина, который сразу же внес заметные перемены в жизнь ростовского театра: «Репертуар ведется человеческий, пьесы ставятся безупречно», — писал «Суфлер», считавший, что Яблочкин «доказал фактически, что можно комедиями, не имеющими громких названий, делать хорошие сборы». Но через некоторое время антрепренер рассорился с режиссером, не согласившись «с чересчур шикарными для провинции требованиями Яблочкина, привыкшего к тысячным затратам в столицах и Одессе»¹⁰³. Место Яблочкина заступил Зубович, и дело пошло по-прежнему в расчете на привычные вкусы публики.

Таганрогский театр еще в дореформенные годы существовал относительно устойчиво и располагал, в частности, громадным для провинции набором декораций, бутафории и костюмов. Их сохранившийся перечень свидетельствует о значительности постановочных возможностей театра и о продолжавшей господствовать в начале 60-х годов ориентации на репертуар романтической мелодрамы и волшебных оперно-балетных представлений¹⁰⁴.

Работавшая в Таганроге в сезон 1859/60 года относительно небольшая труппа Л. И. Леонова давала балеты, оперы, драмы и водевили. В сравнении с театрами Центральной России труппа, которую Леонов и А. А. Марков-Марковский содержали в Таганроге в 1861 году, произвела на Самсонова впечатление «старой-престарой, богатой, обседевшей, обросшей мохом»¹⁰⁵.

В 1865—1866 годах акционерное общество, составившееся среди местного купечества вместо существовавшего крохотного театра, «холодного зимой и душного летом», выстроило новый театр, за которым городская дума закрепила по примеру Одессы исключительное право на устройство зрелищ и субсидию (2570 рублей), прежде поступавшую антрепренерам. Как и в Одессе, наиболее влиятельной среди театральной публики в Таганроге была группа сторонников итальянской оперы (еще в сезон 1863/64 года — до постройки нового театра — Таганрог давал итальянской труппе начинающих певцов почти удвоенную субсидию). Вновь выстроенный театр был сдан антрепренеру итальянской оперы В. Серматеи, который до этого антрепренерствовал в Одессе, а одновременно с Таганрогом пытался укрепиться в Харькове. Иногда (например, в сезон 1869/70 года) одновременно с оперой Серматеи содержал довольно сильную русскую труппу.

Вскоре у него начались неудачи, и в сезон 1871/72 года дирекция взялась сама содержать оперу и драму, понесла крупные убытки и со следующего сезона сдала театр Никифору Новикову, с тем чтобы он в первый год антрепризы организовал драму и оперетку, а со второго прибавил к ним оперу. Когда же в 1873 году Новиков не пожелал набирать оперу, дирекция постановила иметь отдельных антрепренеров для оперы и драмы — тогда-то Вальяно и содержал оперу для Ростова и Таганрога одновременно. Но успех итальянской оперы в Таганроге явно уменьшался. В сезон 1874/75 года театр снова был сдан одному Новикову с условием «применяться к репертуару столичных сцен». В этот год, по свидетельству «Театрального альманаха», сторонники оперы, еще сохранившие влияние, бойкотировали Новикова, публику собирали «лишь ходульные и напыщенные пьесы». Больше Новиков в Таганроге не антрепренерствовал. Ненадолго там появлялась итальянская опера Руджиро, а в сезоны 1877/78 и 1878/79 годов обосновалось актерское товарищество М. Ф. Яковлева. В 1880 году таганрогская театральная комиссия считала, что итальянская опера в настоящее время «служит развлечением только для иностранцев и нескольких русских семейств», свидетельствуя тем самым, что совершавшиеся в театре перемены диктовались, несмотря на субсидию, менявшимися потребностями публики¹⁰⁶.

Много труднее складывалась театральная жизнь тех городов, где по каким-либо обстоятельствам наличие театра признавалось необходимым, и главной причиной установления субсидии оказывалась малочисленность театральной публики.

Так было в Новочеркасске, который существовал как административный центр области Войска Донского, не имел «ни серьезной торговли, ни заметных ремесел, ни сколько-нибудь богатого земледельчества» и представлял собой типичный «город чиновников, по одежке протягивающих ножки». Театральная публика состояла здесь из узкого кружка требовательных, порою высокомерных театралов и незначительного числа служащих войсковой

атаманской кашцелярни, для каждого из которых театр оказывался доступен «только тогда, когда у него семейный праздник или он увлекаем общей массой стремления к новизне». Новочеркасск, как правило, отвергал слабые труппы и заведомо не мог прокормить сильную¹⁰⁷.

Появление трехтысячной субсидии в 1859 году не произвело заметных улучшений в жизни новочеркасской труппы, которую содержал А. А. Марков-Марковский, и даже увеличение этой субсидии вдвое в 1864 году не дало существенных результатов — антрепренер Балдин, снимая тогда одновременно театры Новочеркаска и Ставрополя, не раз за сезон перетасовывал своих актеров, но его ведение дел современники называли бестолковым. Существование субсидии позволило новочеркасской дирекции в 1864 году предпринять акцию, не имевшую аналогий в провинции: была уплачена полная неустойка всей труппе, распушенной ранее положенного срока из-за ветхости разрушавшегося театра. В 1866 году был выстроен за счет войсковой казны новый театр. Во второй половине 60-х годов театру то назначали «успешное пособие», то отменяли его вовсе. Вальяно, однажды спявший новочеркасский театр, через два месяца исчез из города, увидев убыточность дела. Относительно безбедными были лишь сезоны, когда театром управлял граф Подгоричанин, содержавший с 1868 по 1873 год посредственные труппы, игравшие в основном опереточный репертуар.

После недолгой беспринципной антрепризы Лисовского (Козловского) в 1875 году новочеркасский театр снял на три года В. Ф. Рокотов, принадлежавший к тому типу полумеценатов-полуантрепренеров, которые, втянувшись в театральное дело, теряли на нем свое состояние. Рокотов приехал в Новочеркасск, будучи известен по своей киевской антрепризе как надежный, щедрый антрепренер и как один из первых в провинции культурных и умелых режиссеров. Привлеченный субсидией и заманчивыми обещаниями дирекции, он переоборудовал здание новочеркасского театра, перевез сюда огромное количество декораций и костюмов, скопившихся у него за время киевской антрепризы, организовал сильную труппу. Первые спектакли Рокотова имели огромный успех — особенно тщательно поставленная хроника Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». «Декорации, которые г. Аккерман сделал для этой пьесы, превосходят на провинции всякое пышное желание. Архангельский собор, дворцовое крыльцо, Грановитая палата и царские покои отличаются от столичных подобного сорта декораций только тем, что они меньше», — писала газета, особо отмечая выразительную разработку постановочных моментов — «выход на сцену телохранителей царских, поведение на ней толпы»¹⁰⁸.

Рокотов вспоминал, что «успехи труппы в начале сезона были поразительные», но затем «публика привыкла к хорошей труппе, начала относиться критически, даже придирчиво, сборы упали».

В результате валовой сбор сезона превышал «все, когда либо бывшие в Новочеркасске сборы», но убыток полностью расплатившись с труппой и служащими антрепренера составлял двадцать тысяч. На следующий сезон Рокотов «хотел поправить дело, собрал труппу очень осмотрительно, но вдался в другую крайность: сравнительно с первым сезоном труппа оказалась настолько слабой, что невольно явились сравнения и очень основательные нарекания за неудачный состав труппы». Сборы второго сезона упали, в труппе начались питриги, актеры, боясь банкротства Рокотова, обратились к дирекции, дирекция согласилась «взять все на себя», но не могла гарантировать заработок труппе, предоставив ей самой распоряжаться продолжавшими падать сборами. В результате последнюю треть сезона труппа работала даром, а Рокотов был вынужден продать за бесценок свое театральное имущество — «декорации, костюмы, вооружение, библиотеку» — новочеркасской дирекции. «Даже и доброго надгробного слова пикто не сказал; почти все поголовно винят меня за опрометчивость, непрактичность, слишком широкую натуру и т. п.»,— писал он в 1886 году в своих записках-воспоминаниях. В Новочеркасске действительно считали, что источником бед было лишь то, что он вел дело «безрасчетно, неряшливо»¹⁰⁹, как было сказано в появившемся тогда же очерке истории новочеркасского театра. При этом сбрасывались со счетов и отсутствие сборов, и непоследовательное поведение дирекции, и обманчивость новочеркасской субсидии, которая не могла обеспечить жизнь театра,— вся парадоксальная ситуация, существовавшая в Новочеркасске. После Рокотова в новочеркасском театре появилось товарищество Самсонова, также привлеченное субсидией и потерпевшее здесь еще более драматическое крушение.

Значительные правительственные субсидии существовали с 1865 года в Вильне, Минске, Ковно, Гродно; в 1866 году по просьбе киевского генерал-губернатора были даны субсидии театрам Киева, Житомира и Каменец-Подольска.

Наибольшее внимание было обращено на виленский театр; субсидия, им получаемая, не раз менялась, но оставалась в эти годы наибольшей в провинции. Служивший в прошлые годы «мятежной польской пропаганде», виленский театр после 1863 года сделался «предметом особой заботливости начальства»: были запрещены польские спектакли, организована сильная труппа, включившая «лучших артистов из Петербурга и внутренних губерний» во главе с П. Васильевым (в ней остались и незаурядные польские артисты О. Ф. Домбровский, Малевский и Суревич, владевшие русским языком). Распоряжавшийся в Вильне Н. Н. Муравьев-вешатель энергично использовал театр в своих охранительных целях, сделав его посещение едва ли не обязанностью местного общества и допуская на сцену лишь патристический репертуар николаевских времен и бытовые пьесы Островского. Он приказал давать по уменьшенным ценам представления для всех сословий, хотя раек

театра был слишком мал и для обслуживания демократической публики театр не был приспособлен. Но в 1865 году было устроено несколько дешевых спектаклей: «Иголкин», «Дедушка русского флота», «Костромские леса», «Женитьба», «Бедность не порок».

В целом виленский театр всегда сохранял среди театров провинции достаточно высокий уровень, но чрезвычайные усилия администрации, предпринятые в середине 60-х годов, сравнительно скоро сошли на нет. Народные спектакли оказались невозможными; перестройка здания, которую приказал провести Муравьев, была отложена (хотя театр, находившийся в старой ратуше, был тесен и неудобен, сцена была спланирована на одном уровне с полом). К 1866 году уже в полной мере сказались следствия «опрометчивости и непрактичности» руководивших театром чиновников. Дирекция, поручив в сезон 1866/67 года формирование труппы «какому-то московскому специалисту», затем рассталась с ним; в труппе не нашлось артиста на первые роли; из-за этого «стал возможен лишь второстепенный репертуар» — водевили и небольшие комедии; бенефисы не заинтересовали публику и не дали сборов, после чего основные актеры среди сезона уехали из Вильны. Развал театра был полным. «Виленикий вестник» писал: «В театральном деле повторилось то же, что и везде: были хорошие планы и добрые намерения, но они не удалась не от одного, несомненно существующего противодействия, но и от собственной опрометчивости, непрактичности»¹¹⁰. В конце концов дирекция, оставив за собой общее наблюдение, стала сдавать театр антрепренерам, менявшимся чуть ли не ежегодно. Труппы год от года делались одна слабее другой. Выходом из репертуарных затруднений оказалось обращение к оперетте.

Налаженнее шли дела во второй половине 70-х годов сначала у А. Ф. Пригожего, а затем у А. М. Невского (Максимова), которому театр был передан в 1877 году и который «выказал крайне добросовестное отношение и полное понимание в исполнении принятых им на себя обязательств». Его труппа завоевала такое «расположение виленской публики, что не сменялась в течение двух сезонов» и была приглашена на третий. В репертуаре преобладала оперетта. К этому времени определилось, что театр занимает очень скромное место в общественной жизни Вильны. «В большом городе, насчитывавшем свыше ста тысяч жителей, общественной жизни никакой не было»¹¹¹, — вспоминала Глама-Мещерская, добавляя, что публика состояла почти исключительно из презрительных чиновников.

Сходная картина в более скромном варианте повторилась в Минске, где после закрытия в 1862 году ветхого театра Соломинского спектакли шли в крохотном зале Дворянского собрания, вмещавшем сто семьдесят человек. Когда в 1863 году минскому театру была отпущена двухтысячная субсидия, управление труппой «было поручено чиновнику по назначению начальника губернии», создана дирекция, действовавшая «добросовестно и честно»

до февраля 1866 года, хотя и касса, и труппа, и библиотека оставались в «совершенном расстройстве». Было приказано ввести общедоступные спектакли, хотя в театре не было ни райка, ни дешевых мест, а «зрителями бывали только русские чиновники, смодревшие на театр как на развлечение». Ко второй половине 60-х годов в Минске сложился крохотный театр «для богатой публики с грошовыми окладами для актеров», имевший «довольно большую», но плохо составленную труппу¹¹².

Театральная жизнь Киева в 60-е годы, несмотря на существовавшие субсидии, шла беспокойно; к 70-м годам драматическая труппа была вытеснена в Киеве оперной.

В конце 50-х годов в Киеве укрепился Т. Борковский, содержавший польскую и русские труппы и снимавший оба киевских театра — городской, открытый в 1856 году, и театр на Подоле, существовавший до 1859 года. Борковского постоянно упрекали в том, что он набирает слабую русскую труппу, возвышает цены на билеты и снижает жалованье актерам, эксплуатирует старомодный репертуар. Театральная жизнь шла вяло даже в то время, когда Киев «проснулся от апатии» и «стал заявлять свои права на разрешение общественных вопросов»¹¹³. После польского восстания 1863 года польская труппа уехала из Киева. Борковский, подозреваемый в сочувствии восставшим и в том, что он обратил театр в «сеймовый зал», где происходили их сходки, сохранил свой контракт на аренду здания театра, но руководство русской труппой, которую приказано было усилить, передал актеру П. Г. Протасову. Сборов русская труппа не делала, и, спасаясь от краха, Борковский выпсал из Николаева итальянскую оперу Ф. Бергера. Это позволило ему дотянуть сезон, но затем контракт с ним продлен не был, и он исчез из Киева.

Дела русской труппы шли очень плохо. Протасова вскоре оттеснил появившийся в Киеве Милославский, но так как ситуация в городе была ненадежной, он быстро исчез, передав дела триумvirату актеров: П. Г. Протасову, С. И. Степанову и Н. И. Новикову. Их союз скоро распался; ставший опять антрепренером Протасов погряз в долгах. Эти стремительно совершавшиеся крушения были вызваны тем, что театр не имел публики, поскольку в многолюдном Киеве посещался он, по свидетельству генерал-губернатора, «исключительно русскими военными и гражданскими чиновниками», которые «из получаемого ими на службе жалованья» были не в состоянии «гарантировать театру определенный доход»¹¹⁴. Ссылаясь на это, генерал-губернатор и просил правительство разрешить субсидию «на поддержание русского театра» в Киеве, которая была дарована в 1866 году. Созданный театральный комитет, пытаясь наладить жизнь театра, сначала организовал дирекцию, выбрал попечителей, но затем отменил эти громоздкие, беспомощные инстанции и отдал театр вместе с субсидией антрепренеру итальянской оперы Ф. Бергеру, разрешив ему делить сезон на зимний оперный и летний драматический.

Когда через пять лет, в 1872 году, срок контракта с Бергером истек, дума потребовала от него не только держать в будущем драму весь год, а оперу — зимой, но открыть народный театр. Бергер выполнял эти требования вяло, устроив зимой 1872/73 года несколько народных спектаклей под режиссерством Рокотова. Со следующей зимы ему удалось разделить оперную и драматическую антрепризы, так как Рокотов взялся самостоятельно организовать «в свободные от оперы дни» драматические спектакли и согласился снять на лето у Бергера театр для драмы. Он вел короткие летние сезоны безукоризненно, но, как всегда, без оглядки на кассу. И. Я. Сетов, которому летом 1874 года дума передала театр Бергера, по-прежнему сдавал театр на лето Рокотову, а затем вытеснил его и с 1876 года сам держал только оперу зимой и только драму летом. Субсидия, предназначенная драме, уходила на оперную труппу, в репертуаре которой в 1881 году господствовала оперетка. Сетов, как и раньше Бергер, арендуя городской театр, продолжал утверждать, что драма не окупит себя зимой, хотя уже с 1877 года в Киеве существовал частный драматический театр в переоборудованном цирке Бергонье — позже это здание арендовал Н. Н. Савин, а с 1880 года С. С. Иваненко. Но хорошая драматическая труппа укрепится в Киеве лишь спустя еще десятилетие, при появлении Н. Н. Соловцова.

Попытку соединить слабую русскую труппу с итальянской оперой хотела проделать в сезоны 1873/74 и 1874/75 годов и житомирская театральная дирекция. Житомир имел выстроенное дворянством еще в 50-е годы большое театральное здание, столичная роскошь которого породила легенду о том, что оно возникло в результате бюрократической ошибки: якобы, утверждая его проект и смету, в Петербурге спутали Житомир с каким-то иным городом. В середине 60-х годов после запрещения польских спектаклей театральная публика была в Житомире настолько малочисленной, что, как писала «Русская сцена», «и стоны, и смех, и пляски актеров раздавались большей частью в пустыне». Тогда житомирское дворянство передало этот театр городу. Располагая субсидией, дирекция в 1873 году пригласила итальянскую оперу Л. Карозелли и довольно слабую русскую труппу, сборы которой были так малы, что она голодала. В сезоны 1876/77 и 1877/78 годов Н. Н. Савин держал в Житомире небольшую полуопереточную-полудраматическую труппу, затем антрепренерствовал П. М. Надимов, которому избежать дефицита удавалось только тем, что он соединял в один вечер драматические спектакли с выступлениями гимнастов. По свидетельству Гламы-Мещерской, театр оставлял впечатление глубокой провинции¹¹⁵.

Совсем тускло текла театральная жизнь в Каменец-Подольске, где правительственная субсидия почти целиком уходила на содержание театрального здания и его obsługi, состоявшей из четырех капельдинеров, машиниста, декоратора, парикмахера, портного, реквизитора-бутафора, афишера, кассира, сценариста, двенадцати

человек музыкантов и служащего на посылках. Этот штат оплачивался театральным комитетом постоянно, хотя функционировал театр мало. На долю актеров оставались лишь скромные сборы — театр посещали «почти преимущественно лица, состоящие на государственной службе, видевшие в сценических представлениях единственное средство для своего развлечения после служебных занятий». Заметных антрепренеров в городе не бывало, «труппы составлялись, но не надолго» и распадались «вследствие неполучения условленного жалования». Когда 3 марта 1875 года театр сгорел, а антрепренер, получив пособие на устройство временной сцены, скрылся, под театр было приспособлено недостроенное здание Дворянского собрания. Но правильно организованной труппы в нем не было, и лишь с зимы 1877/78 года здесь осела труппа А. Багрянского, в ее исполнении удовлетворительно шли лишь мелкие пьесы¹¹⁶.

В Ковно в 60-е годы под театр был приспособлен зал ратуши, «далеко неудовлетворительный по своей неуместности, отсутствию акустических условий и вентиляции», а труппой руководила «особо назначенная по распоряжению начальства дирекция», во главе которой стоял «человек в высшей степени усердный и неутомимый, но недостаточно знакомый с театральными и литературными условиями», что, по словам журнала «Русская сцена», вредило «правильному выбору пьес и распределению ролей»¹¹⁷. В 70-х годах был оборудован театр в доме врача Гордона, на аренду которого уходила треть субсидии. Труппы появлялись эпизодически, редкая выдерживала целый сезон. Их антрепренеры получали по назначению губернатора «сто рублей ежемесячного вспомоществования». В сезоны 1875/76 и 1876/77 годов в Ковно зимовала слабая труппа Н. И. Иванова, состоявшая из двенадцати человек и получившая в первую зиму шестьсот двенадцать рублей, во вторую — семьсот пятьдесят рублей субсидии.

Гродненский театр, несмотря на правительственную субсидию, обслуживался в 70-х годах лишь все еще сохранявшимися «бродячими», кочующими труппами, стремительно менявшимися в своем составе, рассыпавшимися и возникавшими вновь.

8

Непосредственным организатором театрального дела в провинции 60—70-х годов продолжал в большинстве случаев оставаться антрепренер. Он арендовал на собственные средства здание (реже получал его бесплатно, еще реже с субсидией), нанимал труппу и распоряжался получаемыми сборами. Антрепренер не имел никаких гарантий в том, что сборы окупят его затраты и обеспечат жалование, назначенное нанятой труппе. Каждое театральное дело неизбежно строилось на риске. Поэтому многим современникам казалось, что антрепренерское предприятие «не может быть ведено

начистоту». Злоупотребления и откровенное мошенничество антрепренеров нередко в этот период (особенно в его начале) воспринимались как неизбежное, непредотвратимое следствие самого принципа антрепризы, который оценивался как нечестный, отживший, бесперспективный. «Фальшивое социальное положение всегда порождает подобные возмутительные отношения»¹¹⁸, — писал, в частности, журнал «Музыкальный свет» о причинах, делавших ненормальной жизнь большинства антреприз.

Отчасти это объяснялось тем, что в неустойчивой ситуации первой половины 60-х годов едва ли не господствовавшим был тип антрепренера — кулака и афериста. В антрепренеров-кулаков нередко обращались небольшие актеры. Таким антрепренером и в 70-е годы оставался часто работавший в Николаеве М. А. Максимов, в прошлом артист Александринского театра. По свидетельству Н. Н. Синельникова, Максимов антрепренерствовал, «собирая огарки, выторговывая пятерки и десятки у актера, из которого во время сезона выжимал все соки»¹¹⁹.

Островский, не раз писавший о том, что «поставлять эстетические удовольствия в провинциальных городах берутся большей частью такие люди, которые не могут повести успешно никакого дела», отмечал очень существенную перемену, наметившуюся к началу 80-х годов, когда среди антрепренеров стали выделяться «люди довольно состоятельные, имеющие возможность дорого платить артистам и делать затраты на внешнюю постановку»¹²⁰. К числу подобных надежных предпринимателей могут быть отнесены, в частности, упоминавшиеся выше А. М. Невский, Д. П. Лаухин, Н. С. Куприянов, но определяющим этот тип антрепренера, умеющего вести свой театр ровно, без перепадов, станет позже, в 90-е годы.

И в 60-е годы и позже сохранились кое-где антрепренеры патриархального типа, такие, как Г. И. Григорьев (Апосов), о котором недолго служивший в его труппе писатель В. А. Гиляровский рассказывал: «Сначала он стал во главе бродячей труппы, играл по казачьим станциям на Дону, на ярмарках, в уездных городках Тамбовской и Воронежской губерний, потом снял театр на зиму сначала в Урюпине и Борисоглебске, а затем в губернском Тамбове». Труппа Григорьева жила по семейному: «Около него ютились старые друзья-актеры, приходившие если не послужить, так пожить у старого друга. Летом, вместо того чтобы отдыхать, Григорьев играл по маленьким городишкам и ярмаркам специально для того, чтобы прокормить своих старых друзей, много лет считавших и дом и театр Григорьева своим. «А семья-то? Кто их кормить будет? Ведь двадцать душ кроме тех, что придут!» Это был разговор только о друзьях-актерах, ядре его постоянной труппы, хотя половина их ни в одну труппу не была бы принята... Григорий Иванович относился к ним ласково, как и ко всем своим, которым говорил, кроме самых близких, «вы», да еще прибавлял: «с», особенно когда кого заставлял в подвыпитьи... Контрактов у

Григорьева никаких не полагалось, никаких условий не предлагалось... Один режиссер хотел вывесить печатные правила, которые привез с собой. Григорий Иванович прочитал их и ответил: «Силой мил не будешь! Спрячьте-с!»¹²¹

Выше говорилось о том, что, оседая в Тамбове, труппа Григорьева не встречала сочувствия. Но, как свидетельствует отзыв с покровской ярмарки из станицы Урюпинской, она умела находить свою публику. Ни «бедность декораций и костюмов», ни общее «невежество драматических актеров, исключая некоторых», ни «полное и поразительное незнание ролей» не мешало тому, что в ярмарочные сезоны эта труппа смело «принималась большей частью за великие пьесы» («Ревизор», «Василиса Мелентьева», «Смерть Иоанна Грозного») и неизменно брала битковые сборы. «Что касается игры, дело было из рук вон плохо»¹²², — говорится в том же отзыве.

В большинстве случаев положение антрепренера в собственной труппе — как написано об этом в замечательно откровенных мемуарах Н. И. Богдановского (Мерянского) — было таково, что он «мог надеяться только на себя». Богдановский рассказывает, что, когда в девятнадцать лет он, проскитавшись некоторое время актером по небольшим труппам, вынужден был после развала одной из них начать антрепренерствовать, страх «подлостей со стороны товарищей» заставил его без стеснения овладеть всеми хитростями антрепренерской профессии. И он научился сохранять за собой первенство в труппе, «играть в каждой пьесе первые и лучшие роли», уметь заменить каждого из актеров при первом капризе, заставить всех служить за «мизерное жалование» и т. д. Он вспоминал позже, что встречал людей, советовавших ему «поставить дело на артельных началах, а не на единоличной наживе за счет безвольных людей». «Но, — продолжает он, — я по невежеству и самообольщению скоро пренебрег честным словом и весь отдался наживе в полном убеждении, что на наш век дураков хватит»¹²³.

Автор этих хлестких саморазоблачений говорит о своих недостатках как принадлежащих не столько ему, сколько его делу. Не случайно впоследствии он оказывался то главою дружной, чисто семейной труппы, то организатором товарищества, объединившего молодых, хорошо подготовленных актеров, то руководителем скромных благополучных театриков, то инициатором предприятий, суливших верный доход ему одному. Противоречия, отметившие предпринимательскую деятельность Богдановского, очень характерны для театральной провинции 60—70-х годов. Не менее характерны и противоречия, свойственные его актерской работе: в юности он самозабвенно играл Жадова, в зрелые годы гордился самостоятельной разработкой роли городничего, но одновременно в спектаклях собственного театра мог, не зная текста, передвинуть на глазах зрителей лесной пенёк, чтобы оказаться ближе к суфлеру, или в очередной комедии-новинке лишиться раз, не считаясь с текстом, выйти на сцену, чтобы рассмешить публику какой-либо от-

себятиной, когда ему казалось, что актеры затянули диалог и зритель скучает.

Для этих лет характерно и то, что, будучи не только театральным деятелем, но и журналистом, Богдановский часто прибегал на сцене к той фельетонной интонации, которая позже господствовала в издававшейся им газете и определила литературный стиль его воспоминаний. В пору своей работы в Вятке он ставил в тупик местную администрацию изобретательными проделками, о которых губернатор доносил в Главное управление по делам печати: «При дерзком характере антрепренера ни одна почти пьеса не исполняется точно, и антрепренер Мерянский дозволяет себе иногда и отступления и гримировки весьма неблаговидные. Хотя же за неуклонным исполнением пьес имеется со стороны полиции строгое наблюдение и делаются предупреждения, но при дерзком характере Мерянского словесные предупреждения оказываются бессильными остановить допускаемые при исполнении пьес вольности. Равным образом если бы за все допускаемые Мерянским отклонения от пьес и допускаемые вольности, даже иногда оскорбительные для некоторых лиц, он был бы привлекаем пред мировым судом, то и эта мера не принесет надлежащих последствий, так как в этих неприличных, иногда обидных для других действиях юридические доказательства совершенно неуловимы, а потому мировой судья, пользуясь 119 статьей Устава уголовного судопроизводства, на основании внутреннего убеждения может освободить виновных от всяких взысканий, что еще более ободрило бы актеров делать неприличия»¹²⁴.

Среди антрепренеров существовало немало опытных дельцов, лишенных делового размаха и не знавших художественных увлечений. Каждый из них, не преступая установившихся границ, придерживался сложившегося порядка, не только не используя всех театральных возможностей города, но, по существу, заглушая их.

Таким антрепренером был Ф. К. Смольков, паложивший печать ординарности на жизнь нижегородского театра, в котором он хозяйничал с 1857 по 1877 год, предварительно прослужив двадцать шесть лет по гражданскому ведомству (он был и чиновником особых поручений при губернаторе, и управляющим хозяйственной частью тюремного замка, и попечителем арестантской роты). Смольков, который, по словам современника, был совершенным невеждою, почти случайно втянулся в управление театром и вел его прижимисто и мелочно. У него взимались штрафы «без всяких правил», жалованье платилось «не каждый месяц сполна, а когда и сколько придется», сохранялся мордобой; сопровождаемый в ответственные минуты телохранителями — тремя братьями-плотниками, «преданными ему как псы», Смольков большинству труппы «говорил «ты» и не только не подавал руки, но случалось, даже делал своей рукой отеческое внушение в виде двух-трех пощечин, на которые забытые люди отвечали извинениями». Его труппа жила, по свидетельству Ленского, в состоянии своеобразного пора-

бощения: актеров он поселял в двухэтажной казарме, где семейным «давалась одна, редко две комнаты», а одинокие помещались по двое, по трое; всем полагалось покупать платье в магазине, владелец которого «с каждого рубля горемыки-актера» отдавал Смолькову «чудовищный процент»; каждому члену труппы был открыт кредит в театральном буфете, содержавшемся побочным сыном Смолькова, и все «платились за это жестоко». Актрис он сам сватал на содержание, «торговался за них с покупателями, выторговывал себе куртажные». По словам Медведева, Смольков «выгадывал на всем: на окладах жалованья, на обстановке и служащих», «актерам не доверял», «про авансы слышать не мог», «умел отшучиваться и философски оканчивать все недоразумения с труппой». Характерно, что о всей этой тактике Смолькова Медведев говорит прежде всего как о неделовой и невыгодной¹²⁵.

Труппа у Смолькова, как правило, не блистала талантами, репертуар составлялся с оглядкой на ожидаемого к ярмарке гастролера. Работавший у него в юности Ленский готов был признать, что Смольков по-своему любил театр — читал каждую пьесу, назначал роли, бывал на каждой репетиции, являлся за четверть часа на каждый спектакль и сам командовал началом. Но и в этом сказывался лишь присосавшийся к театру исправный чиновник. Медведев вспоминал, что Смольков однажды отказался тратить на секиру для сцены казни Марии Стюарт, приказав застрелить ее на сцене из пистолета. В антрепризе Смолькова менялись актеры, но не было внутреннего развития. Даже специфические условия нижегородской ярмарки отражались на его театре лишь с худшей стороны — использовать по-настоящему ее оживление он не умел и в конце 70-х годов разорился, не выдержав, в частности, конкуренции с русской оперой Медведева, регулярно посещавшей ярмарку.

В еще большей степени театральные возможности Ярославля и Рыбинска сковывал В. А. Смирнов. Театральный мир помнил, что он как-то нечисто завладел театрами этих городов в 50-е годы, но относился к «Ваське-делехтору» со снисходительной иронией. Его единственным принципом была осмотрительность. Смирнов не обманывал, но жалованья выше тридцати пяти рублей в месяц у него не существовало. Он был полным хозяином в театре, держал режиссера лишь на побегушках. Как и Смольков, он активно вмешивался в работу труппы, но эти вмешательства не имели отношения к искусству. Стрепетова вспоминала: «Он смотрел за порядком, кричал на рабочих, делал выговоры музыкантам, хористам, вообще распоряжался, приказывал, но до исполнения ролей ему не было ни малейшего дела». Нищета, в которой Смирнов держал труппу, окрашивала даже атмосферу спектаклей. «Самое главное, г. Смирнов, обращайтесь больше внимания на материальные средства артистов вашей труппы, не забивайте их лишними штрафами, прибавьте жалованья, дайте им средства порядочно экипироваться... А то, не поверите, как тяжело смотреть на играю-

щих на сцене, когда на их лицах выражается то незавидное положение, в котором они находятся»¹²⁶, — писала местная газета. Считалось, что у Смирнова хорошо работать начинающим — им приходилось нести весь репертуар и они быстро приобретали элементарные навыки. Но их заваливали работой без ясного понимания их возможностей — об этом говорит, в частности, полемика Смирнова с ярославскими рецензентами, писавшими о необходимости серьезного репертуара для юной Стрепетовой, в которой антрепренер видел водевильную актрису.

В том же положении молодые актеры оказывались и в антрепризе Н. И. Иванова, хотя также существовало мнение, что у него хорошо было служить молодым артистам. У Иванова, известного в провинции под кличкой «палач» (это словечко было его постоянным приложением), «никогда не существовало вполне хорошей, организованной труппы», «ансамбля никакого, репетиции из рук вон небрежные», но «каждый актер за сезон переигрывал самые разнохарактерные роли». Иванов не имел, в отличие от Смирнова или Смолькова, своего театра, кочевал из города в город, постепенно оттесняемый во все менее театральные края. В 60—70-е годы жалкая антреприза Иванова представляла собой пережиток уходящей эпохи «бродячих театров». Если в начале 60-х годов Иванов еще снимал такие города, как Самара или Симбирск, то в 70-е годы он должен был отступить в театральную глушь, а в развитых театральных центрах появлялись дельцы, подобные владелице летнего театра в Саратове, хозяйке модного магазина А. Сервье. Свой небольшой, вполне комфортабельный театр она иногда сдавала, но чаще антрепренерствовала в нем сама. В этих случаях на лето у нее обычно составлялась «очень приличная» труппа, репертуар строился на «легком жанре, преимущественно на оперетке», а требования к нанятым артистам предъявлялись самые элементарные: «Ми не антрепренер, ми хозяин, и тут понимай из чего. Я заплятил и нужно исполняй, се равно как актер, как мой мастериц... Что мастериц, что актрис — се равно я платиль и мне работаль»¹²⁷. Подобным театрам, действовавшим лишь кратковременный летний сезон, почти всегда удавалось быть доходными.

К типу антреприз, не использовавших все возможности города и собственной труппы, по существу, относилась и харьковская антреприза Дюковых, хотя она не только резко возвышалась над убогими театрами Смирнова или Смолькова, но и безусловно принадлежала к числу самых крупных явлений театральной провинции.

Харьков считали столицей южной России, его население с 1861 года по 1881 выросло с пятидесяти до ста двадцати восьми тысяч человек, причем на время длившихся в общей сложности почти полгода четырех харьковских ярмарок оно удваивалось. Резервы театральной публики здесь были очень значительны, но до начала антрепризы Дюковых харьковский театр видел лишь быстро исчезающих антрепренеров-неудачников.

После того как замерло оживление, окрасившее жизнь харьковского театра на рубеже 50—60-х годов, театр перешел от И. А. Щербины к Мезенкампфу, который, спуская оклады труппе, «морил публику весьма плохими и дурными русскими актерами», из-за чего «театр пустел со дня на день» и дела шли хуже, чем в пору неудач при Щербине. Сезон 1864/65 года — по мнению газет — «принадлежал к числу самых позорных сезонов харьковской сцены», репертуар «поддельвался ко вкусу ярмарочной публики», из-за чего «развитая часть харьковской публики видимо охладела к русскому театру». Экономия на актерах и постановке, Мезенкампф вызывал общее негодование и в сезон 1866/67 года должен был передать театр В. Серматею, который обещал харьковской дирекции содержать драму и итальянскую оперу. В первые месяцы сезона 1867/68 года Серматею, оттягивая начало оперных спектаклей, обязал ежедневно играть свою небольшую драматическую труппу, сформированную так, что ей по силам были лишь три спектакля в неделю. «Нежелающие могут не служить!» — заявил он актерам. Один из них вспоминал: «Это был какой-то бесконечный тяжелый сон, полный шума, ругни, одних и тех же огней, одних и тех же увертюры и полек». Исполнители «на сцену выходили на авось», пьесы не повторялись — «каждая шлапалась»¹²⁸. Когда стало очевидным, что Серматею оперу не привезет, дирекция среди сезона порвала контракт с ним. Не сумев, несмотря на многочисленные просьбы актеров, положить предел их непосильной работе при Серматею, за которую они так и не получили от него денег, дирекция передала театр другому, не требуя сохранения контрактов с труппой и тем самым ставя актеров в полную зависимость от нового антрепренера.

Одновременно в жизни харьковского театра произошли резкие перемены. Театральное здание в Харькове, когда-то выстроенное Л. Ю. Млотковским, принадлежало в это время его многочисленным наследникам, получавшим за него довольно значительную арендную плату, половину которой вносил город, а половину — антрепренер. Стремясь избавиться от аренды, Серматею настаивал на том, чтобы театр перешел к городу, доказывая, что тогда можно будет вести дело без городской дотации. Благодаря этому дотация была в 1867 году отменена и владельцам театра грозили серьезные убытки; городские газеты много писали о неудобствах, вызванных тем, что театр университетского города все еще принадлежит частному лицу, не заинтересованному в его художественном уровне. Тогда-то одна из наследниц Млотковского, его дочь В. Л. Дюкова, согласилась принять на себя управление театром без всякой субсидии и с выкупом наследственных частей от других сонаследников. Она передала ведение дела мужу — Н. Н. Дюкову, который, как единодушно свидетельствуют современники, взялся за антрепризу лишь потому, что театр перешел в наследство его жене.

Дюковы получили театр, «доведенный до полного неряшества», но в этот сезон ничего не изменили, пригласив лишь в труппу П. А. Никитина. В два следующих сезона по-прежнему ни одна пьеса не повторялась, и нередко на долю каждого из десятка актеров и полудесятка актрис, составивших труппу, приходилось много труда и мало времени, чтобы серьезно заняться своей ролью. Случались спектакли, когда «игры ровню никакой не было, а была какая-то кутерьма, в которой все путались, мешались, сбивались». Но с первого же сезона условия с актерами исполнялись с полнейшей точностью, а к концу третьего было очевидным, что «полнейшее самообладание» антрепренера завоевало харьковскому театру прочную репутацию в театральной провинции¹²⁹.

Четкие принципы Дюкова были чисто деловыми. Н. Н. Спшельников, в качестве хориста участвовавший в опереточных спектаклях Дюкова, вспоминал, что «в начале антрепризы около Дюкова были артисты, опыт которых помогал ему в составлении труппы, репертуара и всем ведении дела», а через несколько лет Дюков действовал уже вполне самостоятельно. По словам Спшельникова, Дюков стремился собрать хорошую труппу, обеспечить ее материально, строго соблюдая бюджет, из которого не выходил: «отношения между ним и труппой корректно официальные», «со стороны актеров — большое уважение и холодок». Это, считал Спшельников, и отличало Дюкова от Медведева, который «все время был около актера», «сбивался с товарищем»¹³⁰.

Уже в сезон 1870/71 года у Дюкова половину спектаклей занимал опереточный репертуар, полностью возобладавший в два следующих сезона, парализовав драматическую труппу. Сезоны середины 70-х годов складывались несколько спокойнее, но в 1876—1877 годах на театре Дюковых сказались общие трудности, охватившие провинциальный театр. Ряд спектаклей был отменен, так как ведущие актеры труппы «отказались играть, пока им не заплатят за три месяца жалованья»¹³¹. В этот сезон дюковская антреприза, отмечавшая свое десятилетие, впервые дала газетам материал для противопоставления интересов собственника-антрепренера интересам труженников-актеров. Летом 1877 года Дюков предлагал артистам составить артель и арендовать у него театр, но эти переговоры не привели к соглашению. Затем он отошел от антрепризы, сдав свой театр сначала Н. Н. Савину, а в 1880 году Медведеву.

В конце 70-х годов Немирович-Данченко видел одно из преимуществ провинции в том, что она сохраняет для крупного актера возможность «свободной деятельности на своем поприще» и предоставляет ему право организовать театр вокруг себя, став антрепренером. Но эта возможность привела к значительным результатам лишь в последующие десятилетия, а в 60-е и 70-е годы антрепризы, создаваемые время от времени крупнейшими провинциальными актерами, большей частью были незначительны в художественном отношении и неустойчивы. При этом премьеров,

стремившихся к антрепризе, нередко окружала атмосфера недоверия, в каждом из них актеры видели «хищника, гущего соващицей в бараний рог»¹³². Такая атмосфера существовала, в частности, вокруг Милославского и Берга.

В 60-е и 70-е годы Милославский от случая к случаю продолжал антрепренерствовать и представлял собой в этот период театрального предпринимателя едва ли не наихудшего типа. Он не признавал никаких обязательств по отношению к актерам, которых приглашал в свои театры, и в своем поведении соединял барское безразличие к служащим с беспощадной холодностью и каботинством премьера. Современники привыкли к тому, что жизнь организуемых Милославским театров складывалась плохо. Пользуясь тем, что его популярность обеспечивала в провинции один-два битковых сбора даже в самое глухое время, он часто затевал летние труппы, но при первых же неудачах легко бросал их участников на произвол судьбы. Часто актеры подобных трупп поднимали бунт против Милославского — настолько несправедливо, порой нечестно вел он дела. Те же особенности окрасили и его одесские антрепризы второй половины 70-х годов. В Одессе он имел немало поклонников, но даже они говорили, что Милославский, который в качестве актера всегда был грозой для всех антрепренеров, в 70-е годы, став антрепренером, превратился в грозу для актеров.

К. Ф. Берг в 50—60-е годы антрепренерствовал несколько раз в Саратове то самостоятельно, то как доверенное лицо спивавшего театр А. Р. Глазепана. Он почти всегда избегал приглашать заметных артистов, составлял слабые труппы, использовал второсортный репертуар, позволял небрежность в декорациях и костюмах. Случалось, что он почти целиком занимал «бродячую» труппу Иванова. Актер крупного дарования, он не мог не тяготиться подобным окружением и — по словам Медведева — «беспрестанно кричал, обращаясь к труппе со словами: «Богадельщина! Я один всю труппу кормлю». Он не только вел себя бесцеремонно, но и «не умел распорядиться силами, ставя себя выше всех, а остальных игнорируя». И хотя много лет спустя в Саратове считали, что Берг, «получая значительные барыши, не приносил на жертву барышам искусства», отзывы, относящиеся к концу его антрепризы, звучали много более сурово: «Не сказать, что Берг в самом деле отличался строгим выбором пьес, когда во время его антрепренерства то и дело ставились пьесы или давно сошедшие в могилу или с так называемой чертовщиной, т. е. с чертями, превращениями, провалами, полетами, бенгальским освещением и прочими ужасами. Берг, безупречный как артист, не отличался должной внимательностью как антрепренер и делал весьма крупные ошибки и в выборе исполнителей и в отношении репертуара»¹³³. В своих антрепризах Берг неизменно скупился на серьезное дело и потому никогда не имел полноценного художественного успеха.

Распущенным и неорганизованным антрепренером-деспотом оказался П. А. Никитин, когда в 1869 году, уже после смерти его жены, известной провинциальной актрисы Е. А. Фабиянской, на пять лет снял саратовский театр, продержавшись в нем едва год. «Это был уже не прежний милый и любезный Паша Никитин, а сама власть и сила... Сразу мы все почувствовали ярмо и прозвали его Пугачевым, — вспоминала А. И. Шуберт. — Дело шло беспорядочно, хозяин пил... Репетиции не всегда бывали, потому что антрепренер проспит; накануне, бывало, не знаем, что завтра играть будем». Именно тогда, судя по рассказу Шуберт, проезжавший через Саратов Милославский, гастролируя у Никитина, вставил в роль старика Моора в «Разбойниках» монолог из «Велизария» — этот случай был одним из самых популярных среди рассказов о курьезах провинциального театра. Крупный актер, Никитин «ничего нового не учил, все ставил для себя пьесы из старого». Более двадцати актеров уехали от него в первые месяцы сезона¹³⁴.

Совершенно иной тип антрепренерствующего актера представлял Никифор Новиков. Он не меркантильничал, не теснил актеров и — один из любимцев провинции — избегал премьерствовать в своих театрах. Выше шла речь о том, как, не скупясь, но и едва сводя концы с концами, он антрепренерствовал в Кишиневе и Таганроге. Затем в Одессе и Харькове он продолжал набирать большие труппы, не умея отказать никому из просившихся к нему актеров, пытался силами драматических актеров исполнять оперетки, а когда нанимал опереточных, то готов был ставить отрывки из опер. Он не умел соразмерить ни сил, ни затрат, и поэтому в летние сезоны в Одессе и Харькове, привыкших видеть в это время года маломощные труппы и легкий репертуар, затевал грандиозные предприятия, а в сезон 1876/77 года устроил в Харькове второй драматический театр параллельно театру Дюкова, хотя было очевидным, что публика может лишь разделить между этими двумя театрами и что оба понесут убытки. Он сохранял со своими актерами товарищеские отношения, но не умел подчинить их дисциплине и, по словам очевидцев, плакал за кулисами и повторял: «За что погубили мое дело», когда пьяный А. К. Любский, играя Макбета, упал на сцене и не мог подняться. Терпя убытки, он аккуратно выплачивал жалованье небольшим актерам и всем служащим, но бывал вынужден выдавать денежные обязательства ведущим актерам, которые продолжал погашать из своего жалованья даже в те годы, когда уже служил в Александринском театре¹³⁵.

Ощущение органического единства хозяйственной и художественной жизни своего театра и смелое использование всех новых возможностей, возникавших на его пути, было присуще Медведеву; оно и сделало его крупнейшим антрепренером 60—70-х годов.

Двадцатилетний актер Медведев, уже десять лет скитавшийся по провинции, взялся самостоятельно за организацию театра почти против своей воли в начале сезона 1861/62 года, когда

из-за пожара саратовского театра антрепренер Е. Н. Аверкович бросил труппу «в отчаянном положении». С пятьюдесятью рублями, полученными под залог подарка, преподнесенного ему в прошлый сезон астраханской публикой, Медведев решил обратиться актерское товарищество, которое позже считал первым из возникших в России. Будущий антрепренер начинал с попытки практически противопоставить мошеннической антрепризе и «антрепренерам-бегунам» актерскую артель, где не было бы ни папашателя, ни нанимаемых, все решалось бы сообща, не было бы даже жалованья и все бы «артельно» жили на общей квартире, имея общий стол и общие расходы, которые выплачивала бы театральная касса из сборов. Для осуществления этого плана он выбрал тихую Пензу, где Горсткин сдал ему за пятую часть сбора пустовавший театр и предоставил «всю прислугу», а откупщик И. А. Кононов ссудил необходимые для начала триста рублей. Далеко не все члены саратовской труппы вошли в товарищество: одни, спасаясь от грозивших голодовок, разъехались из Саратова, другие боялись вступать в артель и «предлагали себя на жалованье». Медведевская труппа в Пензе оказалась почти семейной: в нее вошли Медведев с женой и ее матерью, А. Ф. Гусевой, семья Климовских и еще несколько актеров. В Пензе пришлось, как это делали и другие малочисленные труппы, нанять любителей на выходные роли. Медведев сумел четко наладить быт и работу товарищества, и, по его словам, «общее желание, усиленные занятия, строгая дисциплина на репетициях и спектаклях — репертуар составлялся по силам труппы — делали чудеса». Центр труппы составляла семья Медведевых — актеры комедийные. По существу, это была водевильная труппа, к тому же, как признавался Медведев, «неважная». Артельный принцип не встретил отклика со стороны актеров. Хотя в конце сезона каждый из них «за вычетом издержек по жизни» получил солидный заработок (по шестьсот рублей), но на предложение Медведева продолжать артельно работать летом в Саратове актеры «мялись и отказались», ответив ему: «Петр Михайлович, на жалованье лучше»¹³⁶.

Еще не решаясь антрепренерствовать самостоятельно, Медведев снял летом 1862 года летний театр в Саратове вдвоем с Климовским, но дело вел один; играли снова большей частью русскую комедию и водевиль, хотя в труппу вошли опытные провинциальные актеры А. А. Дубровина, Л. А. Дубровина-Александрова, А. Я. Дреер.

Продолжать товарищество в Пензе было нельзя: на зиму 1862/63 года театр Горстклина снял Н. Е. Вильде, тогда еще любитель, гастролировавший прошлой зимой в спектаклях Медведева и без церемоний перебивший у него театр. Группировавшаяся вокруг Медведева труппа была вынуждена идти на службу к Вильде, который тут же ее бросил и уехал дебютировать в Малый театр, поручив пензенский театр Климовскому. Тот не сумел дотянуть сезон, труппа вновь стояла перед катастрофой, вновь пришлось об-

разовывать артель, Медведева снова выбрали распорядителем, и он сумел поправить дело.

После этого, летом 1863 года, Медведев впервые самостоятельно снял летний театр в Саратове, где его антрепризу уже называли «решительно одной из лучших провинциальных трупп», хотя и отмечали «некоторый диссонанс ансамбля» и посредственное оформление спектаклей («Декорация больно плоха, так и кажется, что перед вашим носом суздальская гравюра») ¹³⁷.

С осени 1863 года Медведев на четыре года снял самарский театр, в котором в предшествующие годы и содержатель и актеры были «самые жалкие», и на их фоне достоинства Медведева были особенно очевидны. Его еще скромная антреприза отличалась не только четким ведением дела и предпринимательской честностью, но и развивалась с такой серьезностью, что было естественно желать для нее более значительного плацдарма, чем тот, который представляла собой Самара середины 60-х годов, еще не затронутая начавшимся несколько позднее лихорадочным оживлением. Поэтому мысль о перенесении антрепризы Медведева в Казань появилась у тех, кто хорошо знал театральную провинцию, раньше, чем сам Медведев решился думать о Казани. Он впервые снял Казань летом 1866 года и предлагал остаться там на зиму, но помешал пожар, уничтоживший зимний театр. Обосноваться в Казани Медведев смог лишь с лета 1867 года, когда ему безвозмездно был сдан на пять лет театр, вновь отстроенный городом по воле губернатора Скарятина.

До появления Медведева театральная жизнь Казани на протяжении 60-х годов была отмечена рядом неудач, начавшихся с того, что в 1860 году сгорел городской театр. Хотя и был сразу выстроен деревянный театр-балаган на Арском поле, но Казань видела в нем лишь случайные труппы и не окупившую себя в сезон 1865/66 года итальянскую оперу. В июне 1866 года сгорел и этот театр, после чего в Казани оставался только летний театр в Александровском саду, и зимой 1866/67 года, накануне переезда Медведева в Казань, город не имел зимней труппы.

Казань середины 60-х годов представляла собой «большой город... с пестрым подразделением общества», и казанские журналисты едва ли преувеличивали, говоря о популярности театра во всех слоях населения «от офицеров до солдат, от барышень до горничных», и о восторженности на театр вкусов каждого из этих слоев ¹³⁸. Выше уже говорилось и о влиянии на театр казанского губернатора Скарятина, и об активной позиции казанского студенчества.

На фоне театральной провинции Казань запомнилась В. Н. Давыдову «городом интеллигентным, сердечным», но он же свидетельствует, что «самой пренеприятной частью театралов, но и самой влиятельной» оставались здесь «саврасы, видевшие в театре возможность флирта». В Казани «было принято ухаживать за богатыми людьми», и поэтому, когда Шуберт не приехала на бал к одному из театралов, предварительно предупреждавшему актрис,

в каких из театральных костюмов им следует являться, в ее очередной бенефис ей отомстили — «все первые ряды, бельэтаж и боуар были пусты»¹³⁹.

Все эти влияния заметно сказались на медведевской антрепризе, первое пятилетие которой в Казани складывалось неспокойно, но тем не менее привело все же к блистательным результатам.

Когда впервые летом 1866 года группа Медведева играла в Казани, ее находили незаурядной. Вернувшись в Казань на следующее лето, Медведев заново отделал театр, обновил труппу, но успех летнего сезона 1867 года был преимущественно успехом А. И. Барышевой, завоевавшей тогда славу лучшей из провинциальных инженок, — инженке нередко оказывались в центре небольших, особенно летних трупп.

Первый зимний сезон Медведева в Казани сопровождался таким повышенным интересом публики, что его отметили даже столичные газеты. Сказалось, что в Казани давно не существовало постоянного театра, но сама медведевская труппа, в центре которой стояли А. А. Ральф и А. А. Немирова-Ральф, оценивалась Казанью как вполне заурядная, а летом 1868 года, когда она гастролировала в Саратове, ее хотя и готовы были предпочесть труппе Берга, но все же советовали ей «играть водевильчики» и не браться «за серьезную драму или за высокую комедию»¹⁴⁰.

Во второй зимний сезон медведевская труппа перестала быть повинок для Казани и ее материальный успех резко упал. Никакие попытки Медведева привлечь публику не удавались. Он сохранял ту ориентацию на Александринский театр, которая и прежде проступала в его деятельности, — в числе других столичных новинок у него прошла и «Смерть Иоанна Грозного». На этот раз Медведев демонстрировал необычные для провинции «богатые приготовления», «щедрость мелочами обстановки», такими, как «появление на сцене боярина на настоящей живой лошади» или эффектно поданный колокольный звон. Вместе с тем в этот сезон Медведев пытался идти за вкусами широкой публики. Центральное место в репертуаре заняла «Прекрасная Елена», сопровождавшаяся «заманчивыми объявлениями о канкане» и оказавшаяся «безобразной до непозволительности». Среди актеров наиболее выдвинулся начинавший М. В. Лентовский, вызывавший резкие нарекания за развязную смелость своих выступлений в дивертисментах. Считая, что в театре «возобладала наклонность к пошлomu», газеты обвиняли Медведева в меркантильности и отмечали, что «лучшая часть публики» отошла от театра, «видя, как балаганное направление и пошлость всякого рода вторгается даже в серьезные пьесы»¹⁴¹. Казань относилась к Медведеву с недоверием, но летом во время очередных гастролей в Саратове в 1869 году его встречали более приветливо — Саратов «уже привык видеть в г. Медведеве не только отличного актера, но и антрепренера, имя которого ручается за выбор исполнителей и свежесть репертуара»¹⁴².

В третий казанский сезон (1869/70) Медведев резко меняет тактику и начинает ориентироваться на «лучшую часть публики», на ее старые, устоявшиеся вкусы и привязанности: он приглашает Н. К. Милославского, которого Казань почитала с 50-х годов. «Давно пора г. Медведеву вместо разных срундистов выписывать порядочных артистов», — откликнулись газеты. «Прекрасная Елена» была исключена из репертуара, пьесы, вызывавшие раздражение публики, не повторялись. Центральным событием сезона стали споры о Милославском. На его спектаклях передко по-прежнему слышались в зале «знакомый гул и восторженные крики», но одновременно росло ощущение, что бывший любимец «устарел», даже «умер» — его не стеснялись называть «хорошей старой клячей». Не подлежало сомнению, что устарел его репертуар, и даже его сторонники желали, чтобы «вместо некоторых французских мелодрам, положительно устарелых, г. Милославский поставил на нашей сцене некоторые из классических произведений»¹⁴³. Милославский был вынужден ограничиться салонным и комедийным репертуаром; его популярность заметно меркла. Путь, на который встал Медведев в этот сезон, исчерпал себя быстро; антрепренеру предстояло искать новые возможности.

В четвертом сезоне (1870/71) у Медведева «многие пьесы шли так, что почти не остается желать ничего лучшего», появились «отличные павильоны и колоннады», в постановке исторических пьес «соблюдалось все, что возможно в Казани для соблюдения исторической правды», шли все столичные новинки. Но театр опять оказался менее популярен, чем прежде, и бывал «полон только по праздникам, а в будни совершенно пуст», несмотря даже на преобладание комедийного репертуара. Газеты, еще недавно нападавшие на Медведева, теперь пытались повернуть общественное мнение, привлечь внимание публики к театру, убеждая, что он «поставлен сравнительно с другими провинциальными театрами весьма высоко и по составу труппы и по обстановке пьес», что «многие пьесы прошли несколько не хуже, если не лучше столических сцен»¹⁴⁴.

Медведев с особым упорством собирал труппу для пятого, последнего сезона казанской антрепризы. Пригласив известных артистов, Н. И. Степапову, Н. П. Новикова-Иванова, А. И. Шуберт, он напряженно ищет новые имена. Приехав в Нижний на ярмарку смотреть В. Е. Лаврову, он вместо нее приглашает начинающую Савину; в Саратове согласился уплатить неустойку за В. Н. Давыдова и А. И. Погонина. В тот сезон Стрелетова не могла служить, но много слышавший о ней Медведев приглашает к себе в труппу ее гражданского мужа М. К. Стрельского (Третьякова) и заручается ее переездом в Казань.

Этот неровный, беспокойный казанский сезон был самым блестящим в четвертьвековой истории медведевской антрепризы и в жизни всего провинциального театра 60—70-х годов. Казань сочувственно встретила открытие сезона. Весь путь медведевской

антрепризы воспринимался теперь как серьезный и достойный уважения. В местных «Ведомостях» кто-то из апологетов Медведева, рассказывая о том, что ему приходилось на протяжении десяти лет видеть труппу Медведева в Пензе, в Саратове, в Самаре и в Казани, рисовал картину ее постепенного развития и доказывал принципиальность ее художественных позиций: «Сам г. Медведев, принадлежавший к небольшому числу редко встречаемых комических талантов, начал, кажется, свое артистическое поприще в то время, когда натуральная школа нашей литературы получила наибольшее выражение в первых комедиях г. Островского. С течением недолгого времени около г. Медведева собралась скромная труппа, и он начал свою антрепренерскую деятельность. Его маленькая труппа, начавшая в Пензе, с самого начала обратила на себя внимание, отличаясь тем редким качеством, которое называется ансамблем и которое редко встречается на провинциальных сценах. Качество это особо необходимо в пьесах современных писателей... Труппа г. Медведева имела большой успех в Самаре и обратила особенное внимание на себя в Казани в первый же год своего прибытия сюда»¹⁴⁵.

Но вскоре после начала сезона Степанова и Новиков-Иванов неожиданно уехали из Казани. Труппа лишилась героини; юной Савиной, прекрасно дебютировавшей в ролях нижнего, пришлось нести драматический репертуар. Интерес публики падал, Медведев приналег на оперетку, газеты подняли поход против него, считая, что его антреприза выродилась, превратилась в грубо коммерческую, что труппе не по силам серьезный репертуар. Они требовали учредить «выборный, а не административный контроль» над антрепренером, создать «род комитета», члены которого защищали бы высокое значение театра, очистили бы репертуар от оперетты и добились бы того, чтобы принадлежащий городу и бесплатно сдаваемый антрепренеру театр стал служить «развитым людям, студентам, рабочим, всем тем, кто, принося в театр долю своего честного заработка, желают отдохнуть и ищут трезвого, разумного развлечения». Провинциальные газеты довольно часто занимали подобную одностороннюю позицию. Восставая против господства той публики, которая «не хочет задумываться», отрицая все дело оперетты и легкую комедию, они не считались ни с тем, что «шутка и смех, — по словам Давыдова, — имеют полное право процветать в театре», ни с тем, что индивидуальности Медведева была близка мажорная стихия комедии (недаром А. Р. Кугелю виделось в его даровании нечто фламандское, «рубенсовское, сочное, крепкое, очень телесное»), ни с тем, что у Медведева «оперетки исполнялись весело, живо». Савина вспоминала, что по всей Волге гремела слава о том, как играли у Медведева оперетку «Чайный цветок»¹⁴⁶.

Но жесткая позиция казанских газет активизировала поиски актрисы для драмы, которые вел Медведев, и в разгар зимы он уговорил Стрепетову дебютировать. После первого же спектакля

печатать и публика заговорили о «возрождении казанского театра». Казанские рецензии о дебютах Стрепетовой были написаны в духе знаменитой статьи Беллинского о Мочалове — Гамлете: «Если вы еще не видали г-жу Стрепетову — идите и смотрите... Вы увидите человека, который целые сотни сидящих перед ним праздных зрителей заставляет сочувствовать, сострадать, удерживать слезы или плакать». Стрепетова всецело завладевала залом. Медведев позже рассказывал: «Играет она «Горькую судьбину». Играет превосходно, прием шумный. Доходит дело до 3 акта. Я чем-то был отвлечен за кулисами, слышу конец акта, занавес опускается, вдруг гробовое молчание! Я в недоумении бегу на сцену. Гляжу: актеры все стоят возбужденные, но неподвижные, как перед фотографом. Посмотрел через дырочку в занавес: публика не шелохнется, все сидят, уставившись глазами на сцену. Так прошло несколько мгновений, и вдруг точно все прорвалось: крик, шум, аплодисменты — одним словом, поднялась такая буря восторга, какая редко бывает в театре... И это случалось не раз». Правда, партер и кресла казанского театра, первоначально захваченные общим энтузиазмом, принимали Стрепетову с оговоркой, находили, что она вульгарна, а через год один из орловских театралов сказал: «Это деревенский хлеб и притом дурно выпеченный»¹⁴⁷.

В целом последние месяцы этого сезона очень высоко подняли репутацию Медведева в театральном мире. Заканчивая сезон, Медведев щедро «выдал всем актерам наградные»; даже столичные газеты сообщили, что за месяц работы он, заплатив Стрепетовой условленные четыреста рублей, «отдал ей за то же время семьсот рублей в виде наградных», что, «несмотря на довольно долгую болезнь г-жи Борисовой, не лишил ее за это время жалованья и бенефиса». Труппа по-своему продемонстрировала верность ему: когда казанская дирекция неожиданно отказала Медведеву в дальнейшей аренде театра, но предложила актерам остаться служить в Казани, они единодушно отправились за Медведевым, причем Стрепетова, ставшая за эти месяцы актрисой первого положения, поехала к нему на тех условиях, на которых не соглашалась остаться в Казани, требуя с дирекции значительной прибавки. «Нас всех пригласили остаться, но мы так полюбили Медведева, что откалзались и собрались с ним в Орел»¹⁴⁸, — вспоминала Шуберт.

Отказ, полученный Медведевым в Казани, был тем более страшен, что к этому времени Медведев не только был «популярнейший человек в городе: его знали и начальство, и купечество, и помещики, и профессора, и учащая молодежь», но и научился находить необходимый тон с губернатором, умея и сориться с ним и обезоруживающе мириться. Медведев уезжал, вернее, был изгнан из Казани, когда его дело достигло расцвета. Оно еще будет разрастаться, преодолевать, казалось бы, непреодолимые препятствия, но масштабы художественных достижений скоро начнут свертываться — отчетливее, чем на мелких театральных явлениях, на театре Медведева скажется то, что в середине 70-х годов «дра-

матический репертуар ослабел» — Медведев датировал этот перелом точно — 1874 годом¹⁴⁹.

Медведев понимал, что барышей Орел не даст. Но он знал, что должен беречь свою репутацию. Сохранив ядро казанской труппы, он выписал из Москвы новые декорации, отремонтировал заброшенный орловский театр. Орел получил труппу, наиболее полно выразившую лучшие черты среднерусского провинциального театра 60—70-х годов. Е. П. Карпов, гимназистом видевший ее в Орле, не раз вспоминал, с какой безусловной художественной убедительностью разворачивались ее спектакли. Две скамьи на авансцене и занавес, изображающий Волгу, «скудно освещенные масляными лампами», составляли фон, на котором возникали энергично очерченные фигуры персонажей «Грозы» — «внушительно властная» Кабаниха — А. Ф. Гусева; «удалая, сильная», «с серыми, шельмовскими глазами» «бесшабашная» Варвара — Н. Н. Кудрина, «бесподобный тип разудалого русского молодца», который давал В. Н. Давыдов в роли Кудряша (Карпов особенно вспоминал лихую пляску Давыдова и Кудриной в овраге под песню «Гуляй, млада, до поры»). И они, и Тихон — Медведев, и вошедший в спектакль в сезон 1873/74 года М. И. Писарев — Дикой, и прежде всего Катерина — Стрепетова — воспринимались как «живые, яркие типы широкого Поволжья»¹⁵⁰.

Неприязнь Стрепетовой и Савиной обнаружилась еще в Казани, но там, «несмотря на это, театр шел великолепно стройно, дружно»; в Орле их столкновение обращалось в войну премьерш, хотя антрепренер «к обеим относился как внимательный и добрый товарищ». Среди сезона Савина с мужем уехали, на второй орловский сезон у Медведева не остался и Давыдов. Центром труппы сделали Стрепетова и Писарев. Если до этого Стрепетова, как и Савина, рвалась играть все, то Писарев «выровнял в ее репертуаре серьезную линию»¹⁵¹.

Но второй медведевский сезон в Орле шел тяжело; театр явно превышал возможности города. Не помогло даже появление оперетты во главе с Е. А. Корбиель («Живая как ртуть, заразительно веселая, привлекательно женственная», она «блестяще владела своим небольшим, но приятным голосом» и «увлекала своей игрой и хор, и оркестр, и артистов»¹⁵²). И хотя Орел был снят Медведевым на три года, но в 1874 году, не выдержав всей тяжести орловской антрепризы, Медведев вернулся в Казань, откуда опять получил приглашение.

Перед этим на лето он обосновался в Астрахани, где снял на три летних сезона сад Пермякова. Он искал еще одну базу для своей антрепризы. Превратив сад Пермякова «в привлекательный уголок», он «выстроил большое и красивое здание вокзала», перестроил, увеличив на два яруса, театр и сформировал три труппы: драму, оперу и оперетту.

Астрахань, как правило, имела слабые зпмние труппы, которые редко дотягивали сезон, хотя в 70-е годы могла прокормить

несколько летних театров. Но их репертуар, по мнению местной газеты, должен быть рассчитан на то, что «летнее время назначено для жуированья и отдохновения». Медведевская антреприза резко превышала запросы астраханской публики, что сразу отметили газеты: «К неожиданному счастью астраханцев, привыкших проливать слезы умиления над чувствительными драмами в исполнении бродячих трупп, вдруг точно с неба представилась роскошная труппа». Давыдов вспоминал, что «торговая зажиточная Астрахань повалила в театр», по астраханцы шли «повеселиться, подурить», и поэтому оперетка имела «бешеный успех», как и старомодный «Велизарий», а Стрепетова и Писарев в серьезном репертуаре «впечатления на публику не производили». О том, как сложился летний сезон в Астрахани, рассказывал Медведев: «Драма — полууспех, оперетка — успех, а оперу я берег на закусочку. Как дал я в первый раз «Жизнь за царя», боже, что это было?! Я видел в театре и на театре татар, армян, персиян, калмыков... Кончили летний сезон с триумфом»¹⁵³. Материальный успех сезона был значителен, несмотря даже на конкуренцию с итальянской оперой Карозелли, работавшей в театре соседнего летнего сада.

М. И. Писарев, судя по его письмам, с раздражением воспринимал тон астраханской антрепризы Медведева, а астраханские корреспонденты саратовских газет, давно знавшие Медведева, на этот раз позволяли себе с провинциальной развязностью писать о низкопробном характере его успехов, подчеркивая, что оперы шли лишь по одному акту («артисты новы и готовятся для Казани»), что «из прочих представлений успехом пользовались те, которые особенно отличались цинизмом», что «все астраханские писатели получали от Медведева гонорарий и бесплатные места» и что сам он удостоился венка «от почитателей его хорошеньких артисток»¹⁵⁴.

Писарев сохранил свое раздражение и при переезде в Казань, но теперь в его письмах к М. Садовскому звучала скорее неудовлетворенность общими условиями работы в провинции, чем неприязнь лично к Медведеву. «Опера скверно играет, народу — не продохнешь, комедия ожели (представляют — лучше требовать нельзя) — шаром покати... Понятия здесь, рассудку этого самого в публике очень мало»¹⁵⁵.

Увлеченный оперой, Медведев в Казани отдал драму в полное распоряжение Писарева и Стрепетовой. В тот сезон было решено поставить на сцене «все, что только написано г. Островским и разрешено к представлению». Давыдов свидетельствует, что Медведев «любил и ценил Островского как писателя», что личные дружеские отношения с драматургом «толкали его к дружеским услугам» и что нередко пьесы Островского (в частности, «Трудовой хлеб», имевший в Казани исключительный успех) шли у Медведева раньше, чем в столицах. Вместе с тем он вспоминал, что пьесы Островского в этот год сборов не делали, когда выручка опускалась рублей до пятидесяти-семидесяти, Медведев «падал духом, сер-

дился на Писарева и Стрепетову». Труппа этого сезона была последней выдающейся драматической труппой Медведева. Оперетка в тот год могла занимать — по условиям контракта — только один день в неделю и вызывала постоянные протесты студенчества. Но с громадным успехом шла опера: па «Жизни за царя» «касса сломали — так рвались за билетами»¹⁵⁶, — вспоминал Медведев. Ему казалось, что он разгадал новые потребности публики, нашел новую дорогу: но неудачи, наступившие драму, в следующие сезоны стали достигать и оперу.

К этому времени Медведев был антрепренером слишком крупного масштаба, чтобы его могли выбить из седла даже такие невзгоды, которые разрушили бы любую из других провинциальных антреприз тех лет. С декабря 1874 года по октябрь 1875 года театры, в которых играли его труппы, горели четыре раза — зимой в Казани, летом в Астрахани и Саратове, осенью опять в Казани. «В отчаянии я чуть было не лишился себя жизни», — признавался Медведев. Но именно эти беды выявили важную особенность медведевских трупп, которую Кугель, комментируя воспоминания Медведева, назвал «общностью сознания у главы дела и его соратников». В частности, после летнего пожара в Астрахани произошел эпизод, о котором Медведев вспоминал так: «Что же делает моя труппа? Являются ко мне все со словами утешения: «Все вздор, все переменится, были бы вы, деньги будут, не надо унывать» и проч. и проч. Смотрю, почти у каждого и каждой узелки, у иных что-то завернутое в бумажках. На мой вопрос: «Что это у вас в руках-то?» — ответ: «А это, Петр Михайлович, для вас деньги, вот возьмите, что для нас пока лишнее». И с какой-то особой радостью развязывают узелки, разворачивают бумажки, а там часы, браслеты, перстни, кольца, серьги, серебро и подобные драгоценности... Я не выдержал, зарыдал... Конечно, я наотрез отказался от их великодушного предложения. Публика узнала об этом случае, и доктор Длужневский сам привез мне взаимобразно три тысячи рублей»¹⁵⁷.

Медведев мог преодолевать непреодолимые хозяйственные затруднения, но не мог противостоять той поверхностной непоследовательности, которая воцарялась в восприятии театра публикой, не мог удовлетворить тому постоянному ожиданию неперменной новизны, которое владело зрителем второй половины 70-х годов. Среди деятелей театра он был наиболее чуток к настроениям зрительного зала, но тем не менее подчас все же терял ощущение его запросов.

Уже сборы второго оперного сезона в Казани (1875/76) уменьшились, и раздался голоса: «Мы это в прошлом году видели». На сезон 1876/77 года Медведев собрал только «драматическую и опереточную труппы», но публика «сетовала, отчего нет оперы», и даже официальный отзыв губернатора констатировал, что Медведев в этот сезон «не проявил себя таким деятельным и хорошим антрепренером, каким привыкла его видеть публика», хотя во гла-

ве его драматической труппы были М. Т. Иванов-Козельский, М. М. Глебова и В. Л. Форкати. Летом 1877 года Медведев в поисках нового зрителя отправился на нижегородскую ярмарку, там его опера была повинкой и дала прекрасные сборы.

Во время Забалканской войны, в труднейший сезон 1877/78 года, когда не только в Ярославле «Васька-делехтор» не набирал труппы, но и Дюков не доплатил артистам, Медведев надеялся вернуть к себе казанскую публику тем, что «вывернул весь свой карман» и, «не обращая внимания на общее отсутствие денег, на дороговизну рынка», расширил театр, осветил его газом, усовершенствовал сцену, впервые в провинции применив на ней электричество (у него по-прежнему «раньше всех появлялось то, что потом становилось общим достоянием и делом обыкновенным»), и продолжал собирать лучших актеров провинции, поднимая их гонорары. Весь прошлый сезон Казань вспоминала об опере, поэтому на этот сезон Медведевым была набрана «дивная» оперная труппа и постановка опер «не уступала столичной». Но Казань теперь почему-то потянулась к драме, и совершенно неожиданно относительно слабая драматическая труппа давала большие сборы, «а в дни оперных спектаклей театр часто пустовал»¹⁵⁸. Сезон закончился убыточно. Летом 1878 года Медведев вновь отправил оперу и драму на нижегородскую ярмарку, но во второй приезд опера имела много меньший успех, чем в первый.

В следующий сезон 1878/79 года Медведев для поправки дел снял театры Перми, Екатеринбург и Ирбита, всегда сдававшиеся вместе, отправив туда драматическую труппу. Она имела блестящий успех, тем более что дело Медведев вел, как всегда, крупно. В Казани он оставлял оперу, снова давшую дефицит.

Интерес к опере везде оказывался непрочным. Летом 1879 года Медведев возил оперу в Саратов («плохие сборы; опять вечно: «Мы это уже видели»), затем на нижегородскую ярмарку, где ее дела заметно ухудшились, хотя она и выдержала там конкуренцию других театров. Только в Самаре, куда он привез оперу в первый раз, она делала сборы, да в сезон 1879/80 года в Пермь и Екатеринбург, где опера была новостью, она, работая параллельно с драмой, себя окупила.

В Казани Медведев составлял драматическую, в основном комедийную труппу, но и она шла плохо, и, чтобы наладить ее дела, он пробовал ставить феерии («Иван-царевич») и даже пригласил на гастроли Чарского с шекспировским репертуаром, хотя строить сезон на гастролерах, как правило, избегал. Весной 1880 года он держал оперу в Казани, затем в Самаре и на нижегородской ярмарке (только на ярмарке ее дела шли относительно успешно), и, наконец, в сезон 1880/81 года взялся организовать оперу и драму для Харькова, сделав громадные затраты на ремонт дюковского театра.

На этом перепутье стоял в начале 80-х годов предприниматель завидной смелости и делового размаха, способный наладить теат-

ральную жизнь чуть ли не трети театральной России, не желавший отступать с раз завоеванных рубежей и пытавшийся постоянно идти вперед, хотя почва под его ногами неизменно оставалась ненадежной.

9

Попытки актеров самостоятельно организовать жизнь театральных групп, выразившиеся в появлении первых актерских товариществ, принадлежат к самым значительным явлениям в истории театра 60—70-х годов. Идея актерской артели (сосьете, как говорили в 70-е годы), укоренившаяся в актерском быту в связи с появлением в провинциальном театре тех «образованных», о наплыве которых упоминает Счастливец в «Лесе» Островского, формировалась органически под влиянием общих перемен, начавшихся в русской жизни после Крымской войны и вызвавших падение крепостного права. Идея сосьете воспринималась ее первыми пропагандистами как призыв к уничтожению крепостного права в театре, к восстанию против антрепренера-кулака.

О необходимости покончить с «рабством актеров» перед лицом антрепренеров с начала 60-х годов неоднократно говорили провинциальные газеты. «Разницы в этом отношении между крестьянином и актером, обреченным на все капризы воли антрепренера, — никакой», — писала в 1861 году харьковская газета, предлагавшая основать «ссудную кассу провинциальных актеров», которая могла хотя бы частично помочь им в периоды безработицы, болезней, в старости. Это было едва ли не первое выступление провинциальной печати, предлагавшее актерам объединить свои усилия для изменения условий их работы ¹⁵⁹.

Но уже в 1864 году журнал «Русская сцена» писал, что созданию подобного общественного учреждения более всего мешает «близорукость, узкость в попятнях, неразвитость и за grubелость провинциальных актеров» ¹⁶⁰. При этом любое общественное начинание зависело от неподготовленной актерской массы, зараженной всеми изъянами психологии вчерашних крепостных и всеми болезнями неустойчивой и импульсивной профессиональной актерской психики.

Отдельные актерские артели и объединения «на паях» в 60-е годы нередко возникали на развалинах прогоревших антреприз, актеров гнала в них безвыходность — примером может служить пензенская артель Медведева. Ближе к 70-м годам на товарищеских началах часто работали летние труппы. Некоторые из них действовали очень удачно — однажды такому товариществу удалось за короткий сезон даже в глухом Симферополе взять более чем двойное жалованье.

В отдельных случаях актерским товариществам удавалось снимать — чаще через посредников — театры и на зимний сезон. Зимой 1875/76 года астраханский театр Углева был арендован городским головой Ключаревым и передан им товариществу под

управлением актера П. Н. Иконникова. И хотя труппа была слабой, ее доходы значительно превышали ожидания.

Несколько сезонов держалась «Община русских актеров», основанная 26 сентября 1877 года и сплывшая первоначально таганрогский театр. Во главе ее стоял М. Ф. Яковлев (Вейман), известный трагик 50-х годов, которого в конце 70-х продолжали считать хорошим актером старой школы. В общину входило двадцать актеров, семеро из них занимали первое положение. О жизни этого товарищества говорит в своих воспоминаниях В. Ф. Рокотов: «Единственную вполне светлую страничку в моей службе как актера представляет из себя сезон 1878/79 года в Таганроге, да и то не у антрепренера, а в обществе под управлением уважаемого М. Ф. Яковлева. К сожалению, это был всего один сезон. Со второго сезона пачались мелкие и грязные интриги, и хороший честный характер общества изменился». Но когда в сезон 1879/80 года, существуя третий год, эта община играла в Вологде, «Суфлер» сообщил, что она «составлена довольно прочно», имеет хорошую библиотеку (что обеспечивало разнообразный репертуар) и «много своего имущества, состоящего из костюмов и декораций»¹⁶¹.

Среди небольших сосыете, умевших сохранить достойную репутацию, выделялся в начале 70-х годов действовавший «на артельном пачале» в Царском Селе, Гатчине и Выборге кружок начинающих артистов, которым управлял Н. И. Богдановский (Мерянский); в кружке господствовал серьезный репертуар.

Но много чаще случалось, что в товарищества объединялись «артистические подоики, которых не удастанвал приглашения ни один профессиональный антрепренер». Атмосфера подобных товариществ оказывалась хуже атмосферы самых плохих антреприз. «Вот вам образчик сосыете. Ругаем антрепренеров эксплуататорамп, претендуем на штрафы, да как тут с этаких скотов не брать штрафа? Вот и антрепренера нет, сами хозяева, а что толку? Палки нет, ну и дрянь дело», — говорит один из сосыетеров в очерке А. П. Морозова «Закулисные тайны». Летом 1877 года в Харькове «собирался было играть постом на артельных пачалах кружок драматических артистов», но из-за несогласий «после нескольких спектаклей деятельность кружка прекратилась». Рассказывая об этом, «Театральная газета» писала: «Вот обыкновенная участь наших театральных артелей: съедутся артисты, перепутаются, поссорятся и разъедутся!»¹⁶²

Многочисленные примеры развалившихся сосыете, участники которых «подошли к делу не просто и доверчиво, а с камнями за пазухой», перессорились из-за сплетен или не поделенных свечных огарков, обильно приведены Л. Н. Самсоновым в его брошюре «Театральное дело в провинции». Иногда благородный порыв выдыхался мгновенно, как в Николаеве, где дело ограничилось тем, что актеры на занавесе написали: «Долой эксплуатацию!» В других случаях организаторы, не желая принимать в товарищество

актеров второго положения, подменяли товарищество «многоголовой антрепризой», где не могло быть ни единодушия, ни доверия, ни надежных обязательств. «Сосьете, как оно проявлялось до сих пор, не дало ничего хорошего. Запрягли мы русскую тройку: авось, небось, да как-нибудь, и только топчем молодые всходы... только озлобляемся на антрепризу и на тех, которые нейдут за нами потому, что не могут идти»¹⁶³, — писал, вспоминая подобные случаи, Самсонов в 1875 году. Этим многочисленным, противоречивым начинаниям он попытался противопоставить свой проект общины русских актеров, который представляет одно из замечательнейших явлений русской театральной мысли, хотя вопросов художественных не касается. Самсонов считал, что целью объединения актеров должно быть не только благополучие участников данной артели или победа над кем-либо из эксплуататоров-антрепренеров. Он мыслил шире и хотел, чтобы разрозненно возникавшие актерские товарищества стали звеньями единой все-русской общины актеров, которая охватила бы весь провинциальный театр, сделав возможным его всестороннее обновление.

Очевидна связь этих утопических идей Самсонова с идеями, высказанными в романе Чернышевского «Что делать?», и с той верой в принцип ассоциации, которая была характерна для демократических кругов русского общества 60—70-х годов. «Все вообще начинания русских людей того времени стремились к этой форме, — вспоминал позже В. В. Стасов. — Она всем казалась самою справедливою, самою настоящею, самою естественною и простою... Оттого у нас тогда возникло повсюду бесконечное множество «артелей» всякого рода, ремесленных, технических, художественных, и все были счастливы и рады, и на всех пунктах заводились поминутно новые. «Товарищество» и «равноправие» были на устах у каждого»¹⁶⁴.

Следуя Чернышевскому, Самсонов изложил свой проект беллетристически. «Мне хотелось, чтобы эту главу обязательно прочли. На рассказ скорее кидается читатель; вот причина, почему я облакаю мои думы в беллетристическую форму», — предупреждал он. В его элементарном по сюжету рассказике обманутой антрепренером молодой актер Федор Негров встречается в театре города Приморска организатора успешно действующей актерской общины актера Львова. Львов рассказывает Негрову об истории, порядках и планах общины, вступлении в которую меняет тягостное существование Негрова.

Все знаменательно в утопической истории этой несуществовавшей общины. Двадцать шесть актеров — и среди них несколько больших, «любимых Россией», — «покаялись друг другу у нотариуса в верности непреодолимой», несколько лет «шныряли, писали, нюхали, искали» и нашли не только «хороший театр с субсидией от думы», но и капитал «у человека, понимающего благие цели общины». Основав общину, они установили для каждого члена ее пай в сто рублей и систему прибавок к паю, назначаемых ре-

шением большинства. Отказавшись от бенефисов «как заведения, недостойного целей искусства и достоинства человека», они решили делить между участниками прибыль, оставшуюся после выплаты паев и после отчислений в созданную ими кассу пенсий и ссуд. Членами этой ассоциации при желании могли стать и зрители в качестве постоянных держателей абонеента.

Был точно намечен рабочий режим: «Режиссер заботится о своевременной и надлежащей монтировке пьес; назначает роли, соблюдая в раздаче их совершенное уничтожение рутинного ампула, немислимого при требованиях современного искусства и репертуара, требует полной игры на последних репетициях, замечает и исправляет ошибки артистов... Во время хода пьесы опоздавшая публика не имеет права войти в зал. Таким образом, овладевший вами божественный жар — а что он у вас есть, это мы знаем — не расплывается в визитах умнейшей публики», — говорит Львов Негрову. Перечисление этих скромных правил свидетельствует о том, что продолжавшее господствовать в провинции беспорядочное ведение репетиций и спектаклей в 70-е годы воспринималось как явно отрицательное явление.

Затем Самсонов излагает захватывающие перспективы: вокруг этой крупной общины, под ее влиянием появляются аналогичные труппы, общим решением этих артелей их президентом выбран «известный писатель, человек, глубоко интересующийся делом родного искусства», который хлопочет о расширении их числа, об аренде новых театров, об увеличении кассы пенсий и ссуд, изыскивает средства для основания Академии сценических работников, собирает во время великого поста съезды выборных от каждой труппы; предполагается слияние общины актеров с Обществом драматических писателей; основан печатный орган, освещающий положение провинциальных театров, в нем печатаются пьесы (получить тексты которых в провинции 60—70-х годов было сложным делом), адреса незанятых артистов и т. д.

В мечтах Самсонова вставала утопическая картина всероссийской общественной организации, охватывающей все разветвления театрального мира. Он надеялся предусмотреть все; даже антрепренерам, «надежным из них», предлагал «места секретарей в труппах общины».

Лишь начальное звено этой цепи. Самсонов не мог предусмотреть и готов был положиться на случай, на чудо: нужен был первоначальный капитал, чтобы жизнь общины пошла серьезным ходом. Самсонов мечтал о том меценате, который снабдит необходимым капиталом образующуюся общину. К портрету такого мецената Львов подводит Негрова в начале их встречи: «Поклонись этому человеку. Его имя никогда не умрет в летописях театра. Он своими деньгами дал возможность осуществить нашу общину». Известно, что в эти же годы в развитии русской живописи очень значительную роль сыграл П. М. Третьяков, его собирательство. Самсонов искал для русского театра своего Третья-

кова. Стремясь к созданию всероссийской актерской общины, Самсонов не пытался обращаться за поддержкой, за необходимыми, как он считал, двадцатью тысячами, к правительству. Он обращался только к актерам, драматургам, публике. Община должна была возникнуть самостийно, как общественное начинание.

Проект Самсонова, трижды им опубликованный, вызвал множество откликов. Самсонов гордился десятками полученных и сочувственных писем от актеров. Проект обсуждался в провинциальных газетах, на его публикации откликнулись и толстые журналы. «Вопрос об организации и составлении всевозможных ассоциаций давно уже занимает умы и у нас и на Западе. На целесообразность таких ассоциаций указал сам опыт,— писала одесская газета.— Некоторые ученые пожелали даже видеть в подобных обществах панацею против всех зол, обуревающих человека. Не входя в рассмотрение вопроса, могут ли такие общины поднять благоденствие народа, мы не можем, однако, не заметить, что для тесного кружка участвующих ассоциации выгодны. Понятно, что выгодны были бы они и в театральном мире, для актеров». В отклике «Биржевых ведомостей» говорилось: «Трудненько ожидать от наших городских дум, чтобы они доверили актерской общине деньги, в которых иной раз не отказывают антрепренерам. Даже самый принцип артели должен, вероятно, со стороны большей части гласных, заседающих в этих думах, встретить недоброжелательство... Всего скорее почина этого дела можно дожидаться провинциальным актерам от основавшегося недавно Общества драматических писателей». Характерно, что отклики на третью публикацию этого проекта в 1880 году были пессимистичнее, чем отклики на первые публикации 1875 года. «Как искусно ни склеивайте вы артель из интеллигентных людей, с нею повторится та же самая история, какая случилась с симферопольским товариществом актеров: то есть достаточно будет одной глупой бабьей сплетни, чтобы все артельщики перессорились, переругались, перепачкались в грязи взаимных пересудов и сплетен, и дело, даже хорошо начавшееся, разлетелось прахом»¹⁶⁵,— писал в 1880 году журнал «Дело».

Не менее выдвинутого Самсоновым проекта показательны для театральной жизни 60—70-х годов и его конкретные попытки создания актерских артелей, составляющие основной смысл его двадцатипятилетней деятельности в провинциальном театре. Самой значительной была его попытка перестроить на артельных началах жизнь одесского театра, одного из крупнейших в России.

Общая динамика развития провинциального театра 60—70-х годов и все присущие ему противоречия наиболее отчетливо обнаружили себя в Одессе. По мере того как после Крымской войны в развитии Одессы происходили заметные перемены и она переставала быть «международной кофейней», «проезжей станцией со всеми признаками колониального, неоседлого, бродячего существования», в ее театральной жизни выявились едва ли не все им-

пульсы, определявшие развитие провинциального театра. В ее экспансивном, переполненном контрастами быту сказались все пороки театра тех лет и рядом с этим заявили о себе самые серьезные тенденции в театральном развитии провинции.

Угасание одесского театра в начале 60-х годов было связано с прекращением поступлений от откупщиков одесского карантинна. Довольно значительная субсидия сохранялась, но разорившиеся антрепренеры Андронов и Зверев оставили двенадцать тысяч рублей долга. Русская труппа успеха, как правило, не имела, и арендовавший театр с 1859 года В. Серматеи утверждал, что неизбежный дефицит драмы в Одессе могут покрыть только сборы итальянской оперы, пользовавшейся стойкой популярностью. Лишь недолгое время, в 1859 году, когда в труппе Серматеи был П. Васильев, «на русские спектакли стала стекаться публика ежели не более, то и не менее, нежели на итальянскую оперу»¹⁶⁶ — сказалось повсеместное усиление интереса к драматическому театру. Затем русская труппа стала незаметной, уровень ее спектаклей повышался лишь в сезоны, когда у Серматеи появлялись П. А. Никитин и Е. А. Фабиянская, но публику собирал только комедийный репертуар.

Значительный численный рост публики и перемена в ее настроениях сказались в Одессе во второй половине 60-х годов, когда русская труппа стала — в отличие от прошлых лет — окупать себя быстрее итальянской, а ее доходы порой могли компенсировать убытки оперы, становившиеся все более заметными. Состав русских трупп, которые набирал И. Фолетти (сменивший в 1865 году антрепренера Серматеи), бывал значительно выше прежнего — ради этого Фолетти порой скупился на оперу, приглашая посредственных певцов; но теперь недостатки русской труппы неизменно вызвали большее неудовольствие, чем несколько лет назад, при Серматеи. В целом русская труппа продолжала оставаться в пренебрежении — на ее спектакли «являлся клочок и без того весьма неполного оркестра», на сцене «фигурировали чаще всего изношенные костюмы и совершенно не пущие к делу декорации», на подготовку ее спектаклей не хватало ни времени, ни места: постоянно изгоняемые со сцены ради генеральных репетиций оперы, русские артисты называли свои отрывочные репетиции унтер-офицерскими. Ведением дел у Фолетти были не удовлетворены и газеты, и зрители, и актеры.

Недовольство тем положением, в котором находилась русская труппа, вызвало в сезон 1869/70 года кратковременную актерскую стачку — едва ли не первую в русском театре. Повод к ней был случаен — она вспыхнула неожиданно после того, как из программы спектакля, который посетила проезжавшая через Одессу императрица, оказалось исключено предполагавшееся выступление русской труппы, в которой в тот сезон состояли Н. К. Милославский, К. Ф. Берг, К. О. Лукашевич, М. Г. Ленская, Л. Н. Самсонов и еще несколько заметных актеров. Возмущение одних

питалось неоправдавшимися надеждами на царские подарки, которыми обычно бывали отмечены такие спектакли, другие видели в этой отмене пренебрежение антрепренера русским искусством, третьи — очередное проявление антрепренерского произвола и т. д. Труппа вспыхнула, ненадолго сплотилась, послала Фолетти коллективный отказ от службы; Милославский предложил основать товарищество и уехать в пустующий театр соседнего города; Берг готов был отдать товариществу костюмы и библиотеку, оставшиеся у него от саратовской антрепризы; Самсонов, воспринявший эту вспышку скептически, все-таки надеялся, что она может способствовать зарождению крупного сосыете. В городе распространились рукописные памфлеты против антрепренерского гнета, был составлен проект общины. Градоначальник не смог успокоить актеров: на второй день бунта они были приглашены к военному генерал-губернатору, отправились к нему в предвкушении победы, но он объявил им, что не видит оправдания их недисциплинированности и что Фолетти будет прав, если по суду взыщет с них за нарушение контрактов. Бунт растаял; премьеры забыли о предполагавшейся общине; Милославский вспомнил, что имеет приглашение в другой театр, Берг счел невозможным начинать новое дело: «Как же без Милославского», — сказал он; все рассорились и вернулись к антрепренеру.

Вялым течением дел у Фолетти была недовольна и публика, энергично заявлявшая свою волю и даже требовавшая для себя права непосредственно вмешиваться в жизнь театра — для решения спорных вопросов предлагалось установить в театре урну, в которую зрители могли бы бросать белые и черные шары для выбора актеров. Поддерживавшие общее недовольство газеты требовали, чтобы дума отменила ограничения, мешавшие возникновению в Одессе новых театров (городской театр там пользовался монопольным правом на театральные зрелища), и утверждали, что, не будь Фолетти монополистом, он имел бы убытки.

Общее недовольство антрепренером заставило городскую думу в 1870 году уничтожить эту своеобразную монополию, и уже к следующему году в Одессе было больше театров, чем в любом городе России, кроме Петербурга.

Первым возник театр для местной аристократии: каменное здание цирка, принадлежавшее купцу Гитису, было обращено в театр, названный Мариинским, арендовано купцами Абрамсоном, Гольдштейном, Циммерманом и Гаазом и передано ими французской опереточной труппе с Эмилией Келлер во главе.

А следующей зимой 1871/72 года в Одессе кроме итальянской оперы и русской драмы, продолжавших действовать в городском театре, французской оперетки в Мариинском и длительных гастролей А. Ристори с ее собственной труппой возник народный театр графов И. А. и Д. А. Морковых и Н. П. Чернышева, просуществовавший с 3 ноября 1871 по 27 февраля 1872 года. Хотя официально именоваться народным ему разрешено не было, но

публика и пресса большей частью называли его этим неутвержденным названием.

Его появление свидетельствовало о том, что «на юге и особенно в Одессе население вступило в тот период развития, в который вопрос искусства и его влияния на публику, а также и влияния публики на ход и направление живущего среди него искусства становится вопросом жизненным». Теперь в Одессе «всякий вкус находил себе пищу, даже самый невзыскательный»; низкие цены привлекали в этот театр «массу, стоящую у нас на самой низкой ступени развития, безграмотную и ограничивавшуюся до сей поры развлечениями, не идущими далее орания песен по питейным заведениям и бессмысленного глаzenia самых грубых балаганных представлений». Публика французской труппы Марпинского театра представляла собой антипод публики народного театра — «здесь преобладают иностранцы, лица высшего общества»¹⁶⁷.

В этой изменившейся ситуации дела театра Фолетти пошли много хуже. В сезон 1871/72 года его русская труппа имела более сильный состав, чем труппа Морковых и Чернышева (в ней были Милославский, Берг, О. Козловская), но «занималась вытаскиванием на свет разной давно провалившейся на всех сценах дребдеди», и на ее представлениях театр был пуст.

Рядом с вялым существованием театра Фолетти короткая жизнь народного театра разворачивалась бурно и беспокойно. Первые его спектакли прошли триумфально. Им предшествовало не только стремительное переоборудование под театр цирка В. Сура, арендованного Морковыми, но и редко возникавшая в провинциальных театрах атмосфера творческого напряжения. «Доставали книги, рисунки, чтобы друг друга убедить. Кипело подобие жизни», — вспоминал Самсонов, приглашенный в этот театр в качестве актера и режиссера. Театр открылся «Грозой», собрав более тысячи зрителей. «Необозримая масса туго набила кругом амфитеатр», преобладали «подмастерья, служащие в лавках, приказчики и т. д.», «множество народа, простояв у кассы, должно было ретироваться домой». Зрители сначала не могли решить, надо ли снимать шляпы — «считать народный театр балаганом или театром», затем «все сняли шляпы»¹⁶⁸.

Дешевые цены ограничивали бюджет театра, в его труппе не было звезд. В нее вошли Г. А. Выходцев, М. А. Максимов, Вознесенские, О. Н. Вороница, начинающий Г. М. Ковров и М. Л. Кропивницкий, который вскоре занял в ней очень видное место. Это была первая профессиональная труппа, в которой служил Кропивницкий. Газеты считали, что он и его репертуар вносят «сильный и здоровый воспитательный элемент в народное театральное дело», что «пьесы на малороссийском языке весьма помогут развитию чувства самоуважения в туземном населении». Постановка западной классики и «обстановочных» пьес, сторонником которых был Чернышев, утверждавший в печати, что «Гамлет» необходим

в репертуаре народного театра, встречала возражения газет отчасти, видимо, потому, что Чернышеву не удавались ни их постановка, которую он брал на себя, ни исполнение в них главных ролей¹⁶⁹.

Деловая сторона жизни народного театра оказалась слабой; хозяйственную часть вел увлекавшийся энтузиаст Чернышев («выдачу жалованья не записывал, надеясь на свою память», «пошли недоразумения», «сплетня, клевета приудалили всю»). Через два месяца после открытия театра Чернышев скоропостижно умер; с ним, считал Самсонов, «отлетела душа задуманного дела». Морковы, которых «не грабили только те, кто не хотел», настояли на включении в репертуар оперетты, надеясь вернуть хотя бы часть своих огромных затрат. Тон этих спектаклей задавала Ю. Медведева, впоследствии обратившаяся в опереточную гастролершу, разъезжавшую со своей труппой по глухим городам юга. Появление оперетты в репертуаре и развязный стиль ее исполнения изменили облик театра. Но он уже имел свою публику. «Бедный люд по привычке продолжал ходить. По пивным, по мелким трактирам, по базарам, я сам слышал, говорили: наш театр», — вспоминал позже Самсонов. «Масса считает театр в цирке своим, — отмечал фельетонист «Одесского вестника». — Чего ты хлопаешь, спрашивал Н. у жителя райка народного театра, — неужто уж так хорошо играют? — Как чаво? — отвечал житель райка. — Ведь это театр наш, для нашей потехи; ну а коли актеры нас потешили, так нельзя, братец, надо и их потешить»¹⁷⁰.

На следующий сезон В. Сур, учтя опыт успехов и неудач народного театра, отказался сдать свой театр-цирк Морковым. У него появилось новое сооружение (оно было названо Эрмитажем, но вмещало до трех тысяч человек, газеты звали его Колизеем), и в нем Сур решил сам держать драматическую труппу. Ее формирование он поручил Милославскому, который, по сведениям газет, «более всего хлопотал об оперетке» и пригласил на лето 1872 года Корбиль, Лентовского и в качестве опереточного комика Медведева. В зимний сезон в очень сильную труппу этого театра вошли, в частности, Рыбаков, Кропивницкий, Выходцев. Случилось так, что с середины сезона 1872/73 года этот театр на некоторое время остался единственным русским театром Одессы, так как городской театр сгорел 2 января 1873 года — его здание, сооруженное еще в 1804—1809 годах, весной 1872 года решено было перестроить, при перестройке увеличили фойе для публики и неудачно провели газовое освещение, из-за чего и произошел пожар.

Рекламируя свое намерение продолжать дело народного театра Морковых и Чернышева, Сур обещал дважды в неделю давать дешевые спектакли для народа, но назначенные им цены были выше прежних и «оказались не по карману рабочего люда»; спектакли в театре Сура, по свидетельству «Одесского вестника», «наполнялись большей частью средним классом Одессы, мелкими чинов-

никами, мещанамп, ремесленниками, разночинцами». К тому же цены у Сура не были постоянными — когда выздоровела долго болевшая в разгар сезона Корбиель, уже успешная завоевать симпатии Одессы, цены на ее спектакли были удвоены, и «дешевый театр Сура, как оборотень в сказках, сделался вдруг дорогим театром»¹⁷¹.

Первоначально некоторые спектакли (особенно «Орфей в аду» с замысловато движущимися облаками и с огненной рекой) удивляли публику щедрой постановочной изобретательностью. Но дела резко изменились, когда служивший у Сура режиссером К. Ф. Берг уехал в Москву и режиссером стал премьер оперетты Лентовский, который позволял себе «ублажать райские души кривляниями», а в исполнении оперетт решался на «крайности каскадно-го либерализма»¹⁷².

В следующий сезон 1873/74 года русский театр Сура, продолжая оставаться единственным русским театром интенсивно развивавшейся Одессы и по-прежнему работая «в сарае, где часто вместо полу ступаешь прямо на землю, где носится какой-то пар, свойственный конюшне, где так дурно раздаются голоса и все враждебно успеху артистов», дал тем не менее сто тысяч валового сбора и превзошел сборы всех когда-либо существовавших в Одессе театров¹⁷³. Это было выразительным свидетельством все более возрастающих театральных потребностей города.

В октябре 1874 года кончался срок аренды на городскую землю, на которой был выстроен театр Сура. Сур более не собирался антрепренерствовать и сдал на эти месяцы свой театр Милославскому. Одновременно Милославский снял на четыре года строившийся театр А. С. Великанова, в который труппа должна была перейти после окончания его постройки.

Как обычно, Милославский начинал антрепризу широко и необдуманно. Он набрал огромную труппу, которая имела по несколько актеров на одни амплуа и совсем не имела на другие, тратил театральную выручку на приобретение бутафорских украшений («покупая для сцены дорогие статуэтки, часы, стоящие несколько сотен, пятидесятирублевые столики, двухсотрублевые вазы»), но отказался заплатить труппе и служащим за те дни, когда спектакли приостановились из-за того, что Эрмитаж уже начали спусить, а театр Великанова еще не был готов. К ноябрю 1874 года оказалось, что долги Милославского артистам, хору, оркестру, управляющему конторой и т. д. достигают двенадцати тысяч рублей.

Актеры восстали против Милославского. Он бросил антрепризу, предоставив труппе самой распорядиться кассой и репертуаром, но, пользуясь своей безусловной популярностью у одесской публики, остался в театре в качестве актера. С будущего сезона театр переходит к Галахову, а сезон 1874/75 года предстояло закончить выборным труппы, которых возглавлял Самсонов. Он был инициатором свержения Милославского и, вырвав у антрепренера

один из крупнейших театров России для организации съезде, предложил труппе ясный план дальнейших действий. Он успел в сезон 1874/75 года осуществить начало этого плана и, видимо, связывал далеко идущие надежды с антрепризой Галахова, который был «известен публике как меценат» и брался за антрепризу «не в коммерческих или посторонних искусству видах, а с целью чисто артистическою»¹⁷⁴.

Основанное Самсоновым товарищество решило уплатить из поступающих сборов весь долг Милославского театральным служащим и гарантировать им полностью жалование до конца сезона, а артистам пришлось отказаться от того, что они недополучили при Милославском, и работать остальную часть сезона на паях. Публикуя это решение в одесских газетах, товарищество сопровождало его сообщением о том, что если труппе удастся получить свое жалование полностью, то весь остальной доход будет передан в пользу Милославского как бывшего антрепренера. Продолжавший работать на гарантированном жаловании Милославский не раз раздраженно и бездоказательно обвинял товарищество в «нечистоте намерений». После одного из его писем в «Новороссийском телеграфе» появился ответ, подписанный всей труппой, в котором, в частности, говорилось: «Вы, отказывая нам в рубле, день за днем толкали нас в безысходную нужду»¹⁷⁵. Товарищество не скрывало, что оно насильно вырвало театр у Милославского. К концу сезона жалование труппе за время самоуправления было выплачено полностью.

Поправляя финансовую сторону дела, товарищество, по мнению газет, «руководствуясь инстинктами массы», ставило на сцену «ужасный репертуарный хлам». Судя по тому, как формировал Самсонов несколькими годами раньше репертуар народного театра Морковых и Чернышева, можно считать, что и в этом случае он шел навстречу вкусам публики, отвергая узко понятые эстетические или просветительские критерии.

Эта позиция Самсонова оказывалась тем существеннее, что по устремленности своего дарования он был едва ли не наиболее демократически настроенным актером в русском театре 60—70-х годов. «Слушайте по улицам и базарам, по трактирам и по углам горе бедняков... Откройте тяжелые ставни, скрывающие жизнь бедняка!» — писал он в одной из своих статей, обращаясь к прессе и к театру. Отчетливее, чем кто-либо из русских актеров его поколения, Самсонов видел «укоряющие угрюмые лица» людей, попавших в «водоворот городской грязи, вони, холода и голода», сбившихся «по лачугам, углам, подвалам». На материале вполне объективно составленных трудов Одесского статистического комитета и хроники местных газет он опубликовал в 1870 году памфлет «Золотой город», строившийся на противопоставлении Одессы процветающей Одессе нищей. В городе «прекрасных квартир, блестящих магазинов, широких красивых улиц» он видит «крошечные, грязные, проеденные пылью и клопами квартиры», где царит

«самая страшная, ужасающая бедность, самая отвратительная неопрятность», где «домохозяева во время сна жильцов-неплательщиков уносят их вещи»¹⁷⁶.

В его обширном — как у всех актеров провинции — репертуаре выделялись роли людей, перемалываемых жизнью. Рецензенты не раз отмечали, как в пятом акте «Грозы» смятый совершившимися событиями кричал и бился его Тихон. В свои бенефисы он часто играл Кузовкина в «Нахлебнице» и Кисельникова в «Пучице». «Когда играл я бедняка Кузовкина,— писал он,— мне казалось, что не даром я взял деньги у зрителя, что вызвал его на любовь и сострадание к этому забитому шуту»¹⁷⁷. История гибели Кисельникова и настигавшая его нищета раскрывались Самсоновым с полной мерой сочувствия и беспощадности. Беспомощные рыдания уничтоженного человека в финале третьего акта («когда тещь и его приятель совсем обирают Кисельникова») и «слишком грязные и жалкие лохмотья», в которые был одет Кисельников в четвертом акте,— таковы детали его исполнения, зафиксированные критикой. Одной из последних ролей этого плана у Самсонова была роль каретника Парфенова в пьесе Чернышева и Жулева «Беленькие и черненькие», говорившей о «продаже женской красоты и женской чести». Самсонов играл роль «скромного честного ремесленника, теряющего, а затем вновь находящего свою любовь». Не соглашавшийся с его исполнением критик писал, что в финале пьесы в переполненном счастьем сердце Парфенова «не могло оставаться места злобе», а Самсонов, уже переодетый из «рабочего платья» в «щегольской жениховский костюм», с непримиримым, нескрываемым озлоблением кричал в этой сцене своему врагу: «Вы — беленькие, а мы — черненькие, сторонитесь же с дороги!» Этот финальный штрих, внутренне менявший примирительное завершение событий, шел из самой сути таланта и мировоззрения Самсонова: еще в ранней своей статье он сокрушенно иронизировал над водевильными благополучными финалами репертуарных пьес: «Как будто в жизни есть конец горю!»¹⁷⁸

Самсонов принадлежал к числу тех комедийных актеров провинции, которые с начала 60-х годов вырабатывали новую технику игры. По методу работы ему, очевидно, ближе всего был С. В. Шумский, но еще более увлекала его традиция Мартынова (на вопрос, как он играет ту или иную роль, он в молодости отвечал: «Как молодой актер, наглядывшийся Мартынова»). «Он не старается смешить публику, а она смеется, смеется не пошлым выходкам, а реально изображенным человеческим глупостям и заблуждениям», — писали свидетели последних лет его работы, прибегавшие к высшим оценкам. — «Он высокий комик, за видимым смехом которого скрываются невидимые слезы». Такова была художественная позиция Самсонова, но при этом он не преувеличивал реальных возможностей театра в современных условиях жизни и придерживался взглядов, которые после статьи Н. К. Михайловского «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» поддерживали и неко-

торые провинциальные газеты: «Театр должен быть прежде всего занимателен для народа, а воспитывать его уже будет само время»¹⁷⁹.

В сезон 1875/76 года Самсонов вел дела огромной труппы Галахова (в нее входили А. П. Ленский, И. П. Киселевский, М. М. Глебова, Е. А. Яблочкина, М. Г. Ленская, В. Л. Форкати и другие) — театр работал «усердно и добросовестно». На следующий сезон (1876/77) Галахов остался антрепренером, но жизнь труппы Самсонов убедил его организовать «на началах ассоциации». Было решено, что все артисты будут участвовать «одинаково в прибылях и убытках» и что «каждый член общины получит известной пай, величина которого обуславливается степенью талантности пайщика и занимаемым им амплуа»¹⁸⁰. Община избрала комитет, распределивший пай, и выбрала распорядителем Самсонова. Такое проявление экономической самостоятельности среди артистов было очень сочувственно встречено прессой и публикой.

Начиная сезон, труппа «сразу заявила себя с хорошей стороны»; поддерживая безукоризненный уровень спектаклей, режиссер «сразу двинул лучшие пьесы русского репертуара, обставляя их лучшими силами». Но затем в связи с начавшейся Забалканской войной положение Одессы, прифронтового города, которому угрожал с моря прямой обстрел бомбами с военных кораблей, стало тяжелым и ненадежным. «Театр военных действий занял все наше внимание — никто не смотрит на драму. Театральный зал пустует, — писал «Новороссийский телеграф», из статьи в статью отмечавший, что «теперь публику калачами не заманишь в театр». Спектакли шли в «квази-пустом театре, где галерка — единственный судья и ценитель искусства в настоящее время — дурачилась до стога, до изнеможения, вызывая наличных, отсутствующих, несуществующих актеров», — все свидетельствовало, что публика «опустилась, отупела и растерялась»¹⁸¹.

Дума в эти дни несколько раз отклоняла вопрос о субсидии театру, что вызывало негодование газет: «Субсидия должна продолжаться и в бедственное время для города — во время бомбардировки, сильнейшей эпидемии, чумы; было бы негуманно, несоциально сказать в такое общепобедное время людям, доставляющим нам удовольствие и пользу: проваливайте», — писал «Новороссийский телеграф». К концу сезона положение актеров было критическим; мировой суд был завален их исками — труппа «крестовым походом выступала против своего антрепренера»; Галахов мог заплатить лишь по десять копеек за каждый причитающийся рубль¹⁸². Из шестидесяти исков самым большим оказался последний — иск Самсонова, несшего обязанности артиста и главного режиссера и недополучившего вдвое больше, чем ведущие актеры. Так завершилась попытка Самсонова с помощью мецената Галахова организовать актерскую общину в одесском театре.

Конец сезона Самсонов был болен, а затем вместе с небольшой группой артистов, на артельных началах пытавшейся играть в

Одессе, отправился в Кишинев, где была ставка главнокомандующего и куда стягивались шедшие на Балканы войска. В товариществе соглашался участвовать так и не явившийся Иванов-Козельский, на лето приглашали Федотову. Казалось, что «в то время как Одесса остается без всяких развлечений, Кишинев будет иметь прекрасную труппу», хотя это мероприятие вызывало сомнения одесских газет: «В состоянии ли будет апатичный Кишинев поддерживать драматическую труппу? Сколько мы помним, все артистические попытки встречали в Кишиневе весьма неблагоприятную почву»¹⁸³.

Положение Кишинева с каждым месяцем осложнялось: «Местное население боится и ждет турок, аренда на землю подизилась, многие боятся засеять поля», «съестные припасы дорожают», начался «небывалый застой во всей промышленности». Дела кишиневского сосыете шли непоправимо плохо: «Уже с третьего спектакля обозначилось, что наше дело — табак... То смотри, то встречи войск, то только дневка, во время которой каждый офицер заботится о новых сапогах или бане. На улицах народу масса. А наш театр стоит да стоит спротивушкой... Актеры ходят все такие мрачные, толкуют по углам: «Не такой репертуар. Надо поставить бы вот это, да вот это». За малым исключением все шипело и кусало, грызлось, ругалось — ругалось и в театре, и дома, и решило прикончить»¹⁸⁴.

19 июня 1877 года Самсонов вернулся в Одессу, намечалось новое сосыете, но на три дня раньше одесский театр (к тому времени от А. С. Великанова перешедший к Ф. Рафаловичу) был снят на зиму Милославским. Начало этой антрепризы — одна из изобретательнейших проделок Милославского, о которой не раз было подробно рассказано мемуаристами, близко знавшими театральные дела Одессы. «Арендовал он этот театр, приехав в Одессу из Харькова с сорока рублями в кармане. Еще не имея контракта, Милославский пустил слух, что театр им снят, и сейчас же занялся отдачей арендных статей. Задатками, полученными от контрагентов, Милославский внес аванс, подписал контракт и стал собирать труппу... Мало того, что Милославский с сорока рублями взял в аренду театр, ему везло и дальше: так, например, костюмы, стоившие больше двадцати тысяч рублей и заложенные Раппопортом и Мельшиковой после неудачной их антрепризы в Одессе, были приобретены Милославским с торгов чуть ли не за три тысячи». Сезон 1877/78 года в Одессе по своему оживлению резко отличался от того, как жили в это время театры других городов России. «Время было благоприятное: проходившие через Одессу по случаю войны войска дали громадный наплыв посетителей, сборы были постоянно полные, и Милославский заработал значительную сумму»¹⁸⁵.

Самсонову предстояло искать другой театр. 22 июня 1877 года в Одессе он организовал небольшую труппу для Новочеркасска, где первоначально она была намерена дать несколько спектаклей.

В результате этой поездки театр в Новочеркасске был снят на три сезона — без антрепренеров и посредников — товариществом актеров с Самсоновым во главе. Четыре (а не три) сезона новочеркасского съезе составили одну из замечательных страниц истории русского театра, в своем существе — глубоко трагическую.

В Новочеркасске съезе Самсонова оказалось в своеобразном, быстро замкнувшемся капкане. Выше говорилось о том, как противоречива была театральная жизнь Новочеркасска, принадлежавшего к разряду уродливейших «чиновничьих» городов, и как трудно и неудачно складывались в нем судьбы многих театральных начинаний.

Новочеркассские газеты дружно приветствовали «артель свободных труженников сцены» и возглавлявшего ее Самсонова, «актера, который первым заявил печатно во всеуслышание о низвержении антрепризы, так или иначе, но всегда служащей эксплуатации не только бедных труженников сцены, но и самого искусства»¹⁸⁶.

В съезе вошли девять человек, из которых в Новочеркасск приехали семеро. Вместо неявившихся пришлось «приглашать новых, но на обеспеченное жалованье и бенефисы, а не на гадальный доход», что сразу отяжелило бюджет. Труппа была сильной, кроме прочих в нее входили такие крупные актеры, как М. Т. Иванов-Козельский, К. О. Лукашевич, М. Г. Лепская. Газеты отмечали, что «артистический кружок был более или менее солидарен», «трудился он, что называется, не покладая рук» и «заслуживая полного уважения относительно выбора пьес»; в каждом спектакле критика выделяла «прекрасно обработанные, а зачастую и художественно созданные главные роли». На многих спектаклях «в театре ясно можно было заметить признаки фурора». Но материальный успех был слаб: «Публика хвалит, даже восторгается, а театр все-таки мало посещает»¹⁸⁷.

Весной, расплатившись со служившими на жалованье, члены съезе могли получить трехмесячный заработок за семимесячный сезон. Новочеркассские газеты, подробно писавшие о жизни труппы, утверждали, что сам Самсонов получил в этот сезон по десять копеек за каждый причитавшийся ему рубль.

Перед началом второго сезона четверо членов товарищества заявили, что «выбывают из компании по личному соображению». В съезе остались Самсонов, В. А. Сахаров, А. А. Гулевич. Самсонов считал невозможным бросить начатое предприятие: «Войдя в обязательство с городом и артистами, приглашенными на условенное жалованье и бенефисы, я вынужден был, чтобы не остановить дело и не лишать куска хлеба десятки людей, пригласить других артистов уже на обеспеченное жалованье», — писал он позже. Среди сезона из-за болезни О. Ф. Козловской пришлось искать другую премьершу. Долги товарищества росли, и в конце сезона, расплатившись с труппой и служащими, съезетеры получили свое жалованье только за два месяца. Сложилась ситуация трагикомическая, возникла антреприза на выворот: «Остается только при-

зрак сосьете, — писала «Донская газета», — в сущности же, это антреприза, в которой антрепренеры получают то, что остается от удовлетворения последнего театрального сторожа»¹⁸⁸.

В начале третьего сезона А. А. Гулевич, популярный в провинции рассказчик собственных комических монологов, умевший завоевать публику, просил «уволить его из компании для приобретения надежного куска хлеба». В середине сезона сборы упали из-за необычных для Новочеркасска морозов. Актеров-неплательщиков начали выселять домохозяева. Сосетеры — Самсонов и Сахаров, — расплатившись в конце сезона (3 марта 1880 года) с труппой, вошли в много большие долги. «Что нам оставалось делать?.. Бежать? — писал Самсонов о конце третьего сезона позже, когда выпады местных «Ведомостей» в его адрес стали бестактными. — Я и Сахаров предпочли другое: просить дирекцию сдать нам театр на четвертый сезон, чтобы спасти свое имя от разных нареканий. Дирекция была настолько любезна — согласилась»¹⁸⁹.

На летний сезон Сахаров уехал на заработки в Воронеж, к осени тяжело заболел. Извещая об этом, «Донской голос» писал, что Самсонов «как единственный представитель распавшейся компании» не может «до окончательного итога уделить на излечение г. Сахарова часть сборов нового сезона, которые по праву целиком принадлежат новым силам, работающим в настоящую минуту», и просил читателей присылать пожертвования в редакцию. Под этой заметкой была напечатана врезка: «Статья о печальном состоянии артиста В. А. Сахарова была уже набрана, когда г. Самсонов доставил нам следующую телеграмму от воронежского антрепренера г. Коврова: «Мой сезон окончился вчера в 12 часов ночи, в это время окончил жизнь Сахаров, помолитесь. Может, кто из товарищей пожелает принять участие, отдать последний долг, отвечайте. Ковров. 4 сентября 1880 года». Фигура Сахарова и его история характерны. «Он имел когда-то средства, увлекся кем-то из театрального мира, промотался и поступил на сцену». Это был актер незаурядного, необработанного таланта. В одном из последних отзывов о его игре говорилось: «Сахаров — актер с большими сценическими средствами, с прекрасной дикцией, крепким сложением, высоким ростом, но вместе с тем актер самый беззаботный и нерадивый по отношению к своему делу... А между тем в некоторых местах своих ролей, когда ореолом высокого вдохновения озаряется его беззаботная голова, он бывает великим художником».

После смерти Сахарова Самсонов (как он сам это сознавал), «проповедовавший в печати и на деле артель артистов, а не антрепризу, попал в невольного антрепренера, т. е. конторщика за прилавком, который дрожит за копейку и считает огарки».

На четвертый сезон он уже в качестве антрепренера собрал сильную труппу во главе с Ивановым-Козельским (который вскоре, недовольный неудачей бенефисов и «пользуясь правами силь-

ного по отношению к г. Самсонову», бросил Новочеркасск и уехал «пожинать лавры и капитал в Одессу, Киев и другие города») и Аграмовым, который вел дела, так как Самсонов был болен. Даже сочувствовавшая ему газета писала: «Умирающий Самсонов, точно последним конвульсивным движением, составил прекрасный апажмент». В Новочеркасске пашлись люди, поддержавшие Самсонова и открывшие его артели кредит, но было очевидно, что этот кредит «равняется холодной могиле, в которую сели добровольно компаньоны». Самсонов понимал, что попал в положение человека, «к которому скоро начнут терять доверие». В одной из газет ему было брошено: «Не разоряйтесь для нас! Нам обидно, что вы впадаете в долги вследствие нашего равнодушия к театру!»

Раздавались голоса, объяснявшие гибель самсоновского товарищества тем, что публика не приняла серьезный театр, что «для поддержания в публике на известной высоте нервного возбуждения необходимо угощать ее такими пикантными картинками и представлениями, которые действовали бы на низменные инстинкты зрителей» и без чего «состояние театральной кассы всегда будет представлять печальную картину». Но программа деятельности самсоновского товарищества оставалась широкой, хотя в репертуаре его не было оперетки. Самсонов причиной своего краха считал «несдержанное слово компаньонов, искусившихся получить верный, а не гадательный доход»¹⁹⁰.

Последние сезоны в Новочеркасске были для Самсонова временем тяжелого личного кризиса. Он был болен, перестал играть и лишь летом 1882 года был выпущен — больной — участвовать в спектаклях киевского Летнего сада. Положение его было безнадежным, и некоторые петербургские и провинциальные газеты преждевременно сообщали о его смерти. Он умер в октябре 1882 года.

В 70-е годы вопрос о создании актерских товариществ оставался, как писал в 1875 году А. А. Соколов, «еще далек от полной разработки». Правда, в конце 70-х — начале 80-х годов газеты не раз вспоминали о нем в связи с попытками антрепренеров ограничить непрерывно возраставшие актерские гонорары. В 1877 году «Театральная газета» писала: «Толкуют о каком-то фантастическом конгрессе провинциальных антрепренеров в Москве, на котором якобы будет обсуждаться вопрос о понижении жалованья актерам... Ввиду подобного гешефта певольно вспомнишь об артистической артели, которая кое-где, например в Козлове, применяется не без успеха. Если бы за это благое дело взялись не театральные подопки (как это в большинстве случаев до сих пор), а интеллигентные люди сцены, до сих пор толкующие об этом только на словах, — тогда успех был бы еще несомненнее». Характерно, что конкретный опыт работы актерских товариществ позволил Немировичу-Данченко в 1882 году писать: «Положительно замечено, что ансамбль встречается гораздо чаще там, где дело ведется на артельных началах»¹⁹¹.

Но в ближайшем будущем, в 80—90-е годы, принципу актерских объединений предстояли коренные изменения. Вместо демократических актерских артелей, о которых мечтал Самсонов, возникли товарищества, внутренние сросшиеся с антрепризой, обратившиеся в «антрепризу без риска», утруждая которые антрепренер обязывался платить актерам в зависимости от сборов.

10

В отличие от ограниченного числа столичных актеров, составлявших труппы двух казенных драматических театров, провинциальное актерство уже в начале 60-х годов представляло необозримую, интенсивно пополнявшуюся массу. В конце же 70-х годов А. А. Соколов насчитывал в провинции около четырех тысяч актеров, а А. И. Пальм, повторяя эту цифру, констатировал, что «все наше актерское сословие состоит из элементов случайных, беспрестанно меняющихся». Социальный, бытовой, творческий облик русской провинциальной богемы был неоднороден и противоречив. Провинциальные труппы, не предъявляя своим членам ни образовательного, ни профессионального ценза, часто включали актерский и человеческий материал самого низкого качества. «Провинциальных актеров развелось огромное количество, но между ними артистов, сколько-нибудь годных для сцены, весьма малый, почти ничтожный процент, остальные — сброд всякого праздного народа всех сословий и всевозможных общественных положений», — писал Островский, называвший провинциальную сцену «раем для лентяев и тунеядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но и еще жуировать и занимать заметное положение в обществе»¹⁹². Существовал слух, что в 60-е годы по югу России странствовала труппа, состоявшая из беглых арестантов Аккерманского тюремного замка.

В большинстве рядовых провинциальных трупп были и свои актеры-аристократы, видевшие счастье «в квартире с коврами, в возможности пить своего лакея, в шикарном обеде»; и актеры-интриганы, рвавшиеся к театральной власти, — «таланту в этом тине ни на грош, но смелости и театральной рутине — бездна»; и смирившиеся, сломленные актеры, «вечно понурые, вечно печальные, вечно на вторых ролях, несмотря на талант», и, наконец, маленькие актеры, «робкие, унылые, злобные, которым не отвечают на поклон». Положение последних было оскорбительно тяжким: «По-нашему, по-русски, — рассказывала Шуберт, — второклассный и так называемый маленький актер уж как будто не человек; да и сам он не считает себя помощником в общем деле, а так, есть, мол, нечего, так надо куда-нибудь деваться»¹⁹³.

В 60-е годы заметно усиливается прилив в провинциальный театр новых сил из интеллигентных слоев общества. «Поддержки этой молодежи нигде не было, ни от прессы, ни от публики, ни от товарищей, ни даже от близких», — свидетельствует один из числа этих дебютантов. Правда, провинциальные газеты, как пра-

вило, сочувственно откликались на их дебюты и часто писали о том, что «актерская должность не ниже учительской или профессорской», призывая считать «добросовестную деятельность актера столь же почтенною и благородною, как деятельность писателя, музыканта, ваятеля и живописца». Но уважение к актерской профессии формировалось медленно. Правда, если в 60-е годы провинциальное общество нередко не допускало актеров в свою среду и — по словам Пальма — «советницы разных рангов кричали: Оррёр! Оррёр! — увидя актрису на бале дворянского клуба», то к концу 70-х годов это положение изменилось и провинциальная публика сама уже искала знакомства с актерами, окружая их шумным поклонением¹⁹⁴.

В своей массе провинциальное актерство в 60—70-е годы продолжало существовать оторванно от духовной жизни эпохи, составляя «отдельный, замкнутый кружок, живущий только в своем собственном мире интриг и личных мелочей». Завещанные уходящим романтизмом предрассудки продолжали жить в психологии провинциальных актеров. «Они создали себе... какое-то свое особое искусство, призрачные интересы которого стоят, по их мнению, выше обыденных интересов так называемой ими толпы — да еще и гордятся своею отчужденностью от жизни и ее требований», — писал «Одесский вестник». Он же отмечал, что большинство провинциальных актеров «теряет нить правильного отношения к своей жизненной роли», что «редкого из наших артистов мы можем назвать деятелем общественным, редкие из них сами смотрят на свое дело с этой точки зрения». Говоря о самосознании подавляющего числа актеров, скитавшихся по провинции, «Виленский вестник» заметил: «Если из столичного актера выходит часто чиновник драматического департамента, получающий поощрения, за выслугу лет пенсия и т. д., то провинциальный бывает иногда просто поденщиком, переезжающим с одного места на другое на заработки»¹⁹⁵.

Потенциальные силы провинциального актерства не получали органического развития. Очевидцы неоднократно с острой горечью писали о том, что в кочующих провинциальных труппах таятся замечательные таланты, что их силы исчезают безвременно и бесследно, быстро изнашиваются в условиях темной и глухой жизни, где «среди сплетен, карт, интриг, попок незаметно подходит дряхлость, упадок сил физических и душевных», где «в сорок лет актер глядит старцем»¹⁹⁶.

Для провинциального дебюта почти не существовало возможности получить специальную подготовку, и ему приходилось учиться непосредственно перед публикой. Органическому развитию провинциальных актеров равно мешало и непомерно развитое самолюбие («У нас в провинции что ни актер, то, помилуй бог, талант; не преклоняться же ему, в самом деле, перед каким-нибудь Шумским», — вспоминал В. Ф. Рокотов) и механическое копирование приемов того или иного крупного актера. «В провинции силь-

но развито попугайство. В каждой труппе найдете вы любовника, корчащего покойного Максимова, комика, копирующего глухой голос Мартынова», — писала в 1865 году «Русская сцена», отметив, что начинавшие актеры нередко копировали местных премьеров, «и ведь непременно схватят не хорошую сторону артиста, а дурную»¹⁹⁷.

Условия провинциальной работы воспитывали в актере прежде всего — по словам Островского — «рутину и беззастенчивость». Они ставили актера либо перед необходимостью «играть по вдохновению, наскоро, под впечатлением минуты», либо приучали к ремесленной сноровке, которая «равно исключает и резкие несообразности в игре и художественное выполнение характеров». Выработывалась безличная актерская техника, которая вызвала у одного из критиков сравнение с теми общими для всех слуг Плюшкина сапогами, в которые они были обязаны сунуть ноги при входе в барский дом. Эта сноровка позволяла не вносить в игру «ни поты собственного чувства» и играть, по выражению Щедрина, «кожею, а не внутренностями»¹⁹⁸.

Владея штампами своего амплуа, актер мог выйти на сцену, не читая пьесы. В своем большинстве провинциальные актеры не учили текст не только из-за спешности своей работы, но и потому, что чувствовали себя свободнее, когда, подчиняясь маске своего амплуа, слегка прислушиваясь к суфлеру, заменяли текст бессвязной полуимпровизацией. Островский не раз с горечью писал о том, что провинциальные актеры «без малейшего стыда говорят вместо роли всякую чушь, какая им в голову придет», произносят «не то, что написал автор, а что-то другое, как итальянцы в своей старой *commedia dell'arte*», с той разницей, что «итальянцы говорили со смыслом, а наши без смысла». В тех же случаях, когда актер уходил от привычного штампа и предлагал неожиданные краски, его исполнение, по словам Давыдова, могло поставить в тупик публику и закончиться провалом. Объясняя сдержанный прием, который встретила гастролировавшая в Саратове в 1869 году Г. Н. Федотова, местная газета писала, что публике «нужны вопли, визг, мелодраматические позы и всякие из ряда вон выходящие пассажи», и потому игра Федотовой «не может производить впечатления на эту массу»¹⁹⁹.

Участившиеся в 70-е годы выступления провинциальных актеров в Москве и Петербурге обнаруживали наличие незаурядных дарований в их среде и вызывали сожаления о том, что эти актеры остаются вне столичных театров. Провинциального актера всегда манила столица, которая, в 60—70-е годы особенно, нуждалась в притоке сил со стороны. Но многие замечательные артисты провинции с трудом входили в ансамбль казенных трупп. Переход провинциальных премьеров в столицу нередко обесцвечивал, обесценивал их или понижал уровень казенных театров. Островский считал, что провинциальные актеры принесли столицам «не много пользы»²⁰⁰.

Вместе с тем ряд больших актеров, выдвигнувшихся в провинции, так и не вместились в рамки казенных театров. Порядок жизни Александринского театра, считал Амфитеатров, в 70—80-е годы «убил Свободина, разбил жизнь и карьеру Стрелетовой, растоптал и выбросил за ненадобностью Горева... обессмыслил Писарева»²⁰¹. Тенденции, наметившиеся на ранних этапах провинциальной работы этих актеров, не смогли получить полного развития ни в театрах провинции, ни в театрах столиц.

Потенциальная мощь актерского искусства провинции заявила о себе в спектаклях Народного театра на Политехнической выставке. Критика единогласно признавала, что приглашенные в труппу этого театра провинциальные актеры не только обладают незаурядными дарованиями и демонстрируют безукоризненную технику («речь провинциальных актеров ясна и чиста», «они обращают внимание на верность тона и интонации»), но и «замечательно строго и умело выдерживают свои роли», заставляя забыть «общее предубеждение против провинциальной сцены»²⁰². Но в отзывах о предшествующей работе этих же актеров почти неизменно указывалось на свойственную им утрировку и подчеркнутость приемов. Подобные упреки, как правило, возобновляются и в связи с их последующей работой как в провинции, так и в казенных театрах. Когда после сезона в Народном театре Берг вернулся в Одессу, критика сразу же отметила смягчение его манеры, освобождение от заскорузлости, но, работая в дальнейшем в Малом театре и гастролируя в провинции, Берг будет постоянно выслушивать упреки в чрезмерности красок. Те же нарекания будут обращены к М. Ф. Яковлеву и Е. Д. Липовской. Даже в игре Н. Х. Рыбакова, восхитившего в 1872 году тонкостью своего исполнения критику, произойдет возвращение к более грубой манере.

В условиях Театра на Политехнической выставке состоялся своеобразный, глубоко принципиальный эксперимент, в результате которого творчество ряда больших провинциальных актеров на недолгое время было поставлено в совершенно особые условия. Они оказались свободны и от диктата публики и от собственных привычек, попав под властный всесторонний режиссерский контроль, которого не знал тогда ни один из театров России — ни казенных, ни частных. Руководивший театром А. Ф. Федотов добился того, что «в комедии никакие фарсы, никакие подчеркивания не допускались, в драме настоятельно преследовалась всякая папыщенность, аффектация и ходульность»²⁰³. Точность режиссерских требований Федотова заставила провинциальных премьеров работать так, как они не работали прежде и как не смогли работать впоследствии, вновь предоставленные самим себе. Этот эпизод отчетливо продемонстрировал, что для подлинного раскрытия потенциальных возможностей провинциального актерства нужен был не простой переход того или иного актера в Малый или Александринский театры, а изменение условий творчества, формирование новых художественных критериев.

Повторяя общую эволюцию русской актерской школы, творчество провинциальных актеров во многом вульгаризировало совершавшиеся в ее жизни процессы, по нередко формировало самобытные явления, обозначавшие важные ступени в развитии русского искусства. Это со всей очевидностью сказалось уже в том, как сложилась в 60-е и 70-е годы деятельность Н. Х. Рыбакова и Н. К. Милославского, занимавших лидирующее положение в театре предшествующих десятилетий и сохранивших за собой почетное место в театре пореформенной провинции. Как несхож был их предыдущий опыт, так различно прожили они эти десятилетия.

Николай Хрисанфович Рыбаков (1811—1876) продолжал играть на сцене до 1876 года. Уже к 60-м годам плотно окруженный громкой молвой, он оставался популярнейшей фигурой в актерском мире и жил, по словам Антропова, «рядом с преданиями о себе». Сложившаяся вокруг Рыбакова легенда была одним из ярчайших проявлений ушедшего в прошлое театрального романтизма и не могла не вызывать предубеждения в критике начала 60-х годов, считавшей, что Рыбакову предстоит в новых условиях сделаться «из ярмарочного актера истинным артистом»²⁰⁴.

Отзывы современников позволяют проследить постепенный процесс преобразования этого огромного художника, развернувшийся в 60-е годы, — стареющий Рыбаков освобождался от привычных навыков и, овладевая новым репертуаром, вырабатывал новую манеру игры и новое восприятие театра. Эти годы выявили, что Рыбаков никогда не был в подчинении у своей техники — она послушно изменилась, когда перед артистом встали новые художественные задачи. В 60-е годы со всей очевидностью обнаружилось, что прежнюю славу Рыбакова и его власть над зрителем обеспечивала ему не внешняя приподнятость игры, а заразительность могучего, беспощадно растрачиваемого темперамента, позволявшего актеру всегда, в любую минуту захватить публику.

Гамлет, знаменитейшая из его ролей, десятилетиями владел вниманием провинции не только потому, что Рыбаков «своими криками и отчаянной жестикующей умен наводил небывалый ужас на зрителей, падал и умирал очень эффектно, и, наконец, дрался (с Лээртом) как истинный гладиатор», но более всего благодаря покорявшей зрителя силе и правде переживания. Один из молодых партнеров Рыбакова, отдававший свои симпатии мартиновскому реализму, вспомнил позже о встрече с Рыбаковым в начале 60-х годов: «Играл он при мне уже лет пятидесяти Гамлета; но когда сказал Розенкранцу и Гильденстерну: «Как же вы хотите играть на моей душе», — весь театр заплакал. Да, действительно, весь театр плакал, и я, играя с ним Розенкранца, тоже плакал»²⁰⁵.

В 60-е годы Рыбаков искал новые пути к шекспировскому репертуару. В 1864 году после гастролей Олдриджа он готовил роль

Отелло; в сезон 1867/68 года в Харькове сыграл Лира в ином стилевом ключе, чем прежде играл Гамлета, избегая приемов, которые в изменившейся художественной атмосфере выглядели бы смешными.

Отзывы рубежа 50—60-х годов констатируют знаменательное противоречие в творчестве Рыбакова: его игра в ролях старого репертуара воспринималась зрителем этих лет как полная смысла и чуждая театральным эффектам, а в пьесах Островского он выглядел «каким-то Велизарием или Ляпуновым». К середине же 60-х годов критика единодушно признает «обдуманность и удивительную простоту» Рыбакова и в давней роли Ляпунова, и в ролях самодуров Островского (Тит Титыч, Дикой), и в роли Вырина в инсценировке «Станционного смотрителя». Автор одной из рецензий находил, что «современность» его игры особенно проявилась в роли Курчаева из «Испорченной жизни». Играя Вырина и Курчаева, Рыбаков достигал эмоциональной силы, не уступавшей его работам прошлых лет, но обнаруживал в них недоступную ему ранее бытовую естественность. Саратовская газета писала о той «простоте и истинности», с которыми Рыбаков в роли Вырина передавал «болезненный бред и тихий смех умирающего». Теми же самыми словами говорится об этом и в мемуарах Давыдова, добавляющего, что актерам, которые «привыкли рычать, как тигры», были недоступны приемы, примененные в этой роли Рыбаковым: «Болезненный бред в третьем акте и тихий смех умирающего являлись созданием художника нашего времени и хватали за сердце потрясающей правдой»²⁰⁶.

Все большее место в эти годы в репертуаре Рыбакова занимали характерные и комические роли. Он отыскивал выпуклый и выразительный рисунок для роли «кровного русского аристократа, прошедшего притом блестящую военную карьеру», в «Современной барышне» Дьяченко. Зарудного в «Смерти Ляпунова» он играл, «придавши своей речи и жестам малорусский оттенок». Среди его ярких удач в комических ролях называли Алупкина в «Завтраке у предводителя»²⁰⁷.

Еще в 50-е годы критика хвалила исполнение Рыбаковым Земляники в «Ревизоре». Окончательно оформившаяся в 1872 году под наблюдением А. Ф. Федотова в Театре на Политехнической выставке, эта роль, наполненная «замечательным комическим глубокомыслием», отличалась ясностью внешнего рисунка и внутренней целостностью. Рыбаков делал Землянику «несколько мрачным подлецом». Роль была «соткана из мелочей», отбор которых постепенно уточнялся. Если в 60-е годы во время разговора городничего с почтмейстером в первом акте Земляника — Рыбаков с комическим усердием рассматривал бутылки с настойками на окнах, то позже он в этой сцене «вставал, точно чтобы поразмять ноги, но подслушивая их тайный разговор и... молча соображая, нельзя ли из подслушанного извлечь чего такого, что насолило бы городничему»²⁰⁸.

Эти новые черты в творчестве Рыбакова полно выявил репертуар Островского. Совпадения с индивидуальностью актера не произошло, быть может, лишь в роли Любима Торцова: здесь «чувствовалось присутствие каких-то совершенно ненужных трагических порывов», Торцов Рыбакова выглядел угрожающим, наглым, вымогающим себе поддержку. Казалась случайной и найденная актером характерность: «Он одет с каким-то полувоенным шиком, выступает точно будто марширует, плечи поднимает вверх, как бы встряхивает эполетами, и причесан даже, как прежде причесывались армейские офицеры, с выдвинутыми наперед висками». Творческая самостоятельность Рыбакова обнаружилась в его понимании самодуrow Островского. Драматург, по свидетельству Давыдова, восторженно одобрил исполнение Рыбаковым ролей Дикого («Гроза») и Тит Титыча («Тяжелые дни»), а в роли Ахова («Не все коту масленица») ставил его выше П. М. Садовского. Рыбаков сохранял масштабность характеристики самодуrow, делая ее основой мрачную, неколебимую суровость. Роль Русакова («Не в свои сани не садись») он окрашивал жесткостью, которая отсутствовала в исполнении П. Садовского; но в отличие от других провинциальных актеров, Рыбаков не прибегал и к прямолинейным разоблачениям самодуrowства: там, где другие демонстрировали утрированное «дикое упрямство», он «просто высказывал свой взгляд на вещи», раскрывая неподвижность заскорузлых убеждений²⁰⁹.

Сопоставляя Рыбакова и Виноградова в роли Тит Титыча, один из рецензентов писал, что Рыбаков идет за ощущением жизненной правды, а не за театральным приемом, как Виноградов, который строил роль прямолинейно и пользовался грубыми красками, превращал Тит Титыча в подобие «пузатого самовара красной меди», играл «буяна из тех, что по трактирам посуду бьют». Виноградову приходилось «кричать и кулаками размахивать, потому что он смешон, а не страшен». В отличие от него Рыбаков играл Тит Титыча «чуть сгорбленным стариком», которому «незачем так из себя выходить, потому что под простым его взглядом все трепещет». В нем ощущалось «такое самодуrowное влияние на окружающих, что сразу понимаешь и положение семьи Брускова и разгул его необузданного своеволия». Рыбаков раскрывал внутреннюю сущность самодуrowства и умел «дать зрителю понятие об этом взгляде, заставить их трепетать за сына, за жену... быть смешным и вместе ужасным». При этом он достигал такой внутренней правдивости, при которой его «внезапные взрывы гнева были чрезвычайно естественны»²¹⁰.

Рыбаков не подчинял себя застывшей маске, не замыкался в бытовых наблюдениях, а приходил к самостоятельному внутреннему овладению сложными реалистическими характерами. Не знавший профессиональной школы и, собственно, лишенный благоприятной творческой среды, актер чутко следовал общей эволюции театрального искусства, органически преломляя через свою индивидуальность новые художественные веяния. В неблагоприятных

условиях провинции его могучий талант сохранял подвижность, в его искусстве продолжали открываться новые возможности, новые грани.

Но внешний успех его становился меньше и тише. Жизнь Рыбакова в театре 60—70-х годов была лишена той победоносности, с которой он прожил предшествовавшие годы. Его место в провинциальных труппах уже не было центральным, как прежде, порой он оказывался в тени. В 1870 году он жаловался режиссеру харьковского театра: «В продолжение моей трехмесячной службы я сыграл только три свои роли». Сравнивая его прошлое с настоящим, Самсонов писал: «Теперь он тих, угрюм, вслушивается в новые песни, глаза загораются; но стоит подойти антрепренеру, и старый боец насупливает брови, спина сгибается, глаза тухнут». Рыбаков не антрепренерствовал и никогда не бывал хозяином в театрах. Его отношение к актерскому миру и в старости было полно широты и благородства. «Скольким он помогал рублем и советом... Десятки провинциальных актеров, придя на могилу этой колоссальной личности, могут одно только сказать: «Спасибо, дядя!» — писал после его смерти Самсонов. Творческий облик Рыбакова Островский запечатлел в «Лесе», для Рыбакова и во многом с Рыбакова написав роль Несчастливцева. Играя ее, Рыбаков не отделял текст Несчастливцева от тех обширных патетических цитат из Шиллера, которые Островский включил в эту роль и которые актер говорил «как бы от себя», «не разграничивая их с действительной жизнью»²¹¹.

Николай Карлович Милославский (1811—1882) безусловно уступал в эти годы Рыбакову в весомости художественных достижений, но удерживал за собой едва ли не более прочное место в театре 60—70-х годов, не отступая перед антрепренерами, воюя с критикой и в равной мере презирая ту публику, которая определяла его успех, и ту, которая не принимала его искусства. По масштабу дарования он оставался одним из крупнейших русских актеров, но демонстративнее, чем прежде, пренебрегал какими бы то ни было художественными и этическими принципами.

Все грани его деятельности были отмечены глубокими противоречиями. Было очевидно, что по сравнению с массой провинциального актерства «на его стороне более выработанное и отчетливое исполнение ролей» — это признавали даже критики, считавшие, что Милославский мешает упрочению «современных элементов сценического искусства». Но он бывал и вызывающе недисциплинирован на сцене, «позволял себе, не зная роли, придумывать собственные слова, делать вставки, говорить вслух замечания суфлеру, неумелому актеру, отвечать находчиво, но дерзко нетерпеливому слушателю с галерки и т. д.». В театральном быту он стоял то за товарищей-актеров, то за хозяев-антрепренеров, и ни те, ни другие не решались положиться на него, зная, что будут преданы. В 60-е годы появление Милославского в любой труппе вызывало перемены, которые критика оценивала как регресс.

«Одесский вестник» в 1866 году утверждал, что с приездом Милославского приходится жалеть о воцарении давно забытого репертуара, об исчезновении с афиши Островского, об изменении общего стиля игры, о том, что ведущие актеры, не желая уступить первенство Милославскому и отойти в тень, «начинают фарсить напрапалую». Вместе с тем виртуозное мастерство Милославского оказывало несомненное положительное влияние на его партнеров, преимущественно молодых²¹².

Техника Милославского была сформирована мелодрамой. На рубеже 50—60-х годов во время его недолгой службы в столицах критика упрекала его за приверженность к рутине и загроможденные ролей излишней старомодной отделкой. Наиболее резок в оценках был Баженов, полемизируя с которым, Милославский признавал, что стиль его игры выработан сознательно, поскольку «сцена — картина, на которой все должно быть изящно». Это заявление заставило Баженова подробно анализировать актерские приемы Милославского и доказывать, что они выглядят карикатурными. Чуть позже в полемике с киевским критиком Ф. Э. Ромером Милославский, повторяя свои аргументы, заявлял, что у актера в трагических ролях «все может быть ненатурально, но вместе с этим все должно быть эстетично, изящно, картинно». Негативные оценки Баженова явно повлияли на восприятие Милославского провинциальной критикой начала 60-х годов, считавшей его представителем уходящей школы, искаженным талантом. В прессе Харькова, Одессы, Киева, Казани в эти годы оживленный интерес к его появлению в труппе сменялся быстрым охлаждением. В Харькове его не стеснялись называть «древней развалиной, превосходно отделанной мшурой», в Казани — «хорошей старой ключей». Этому дружному неприятию противоречит чуть ли не единственный для 60-х годов голос саратовской газеты, откликнувшейся на краткие гастроли Милославского в спектаклях слабой летней труппы. Саратовского рецензента привело в восхищение то, как в одной из самых старых ролей Милославского, в мелодраме «Графиня Клара д'Обервиль» (вызвавшей жестокое насмешки Баженова), был передан актером «весь процесс органического страдания, медленного отравления, все симптомы развивающейся с возрастающей силой болезни, наконец, самый акт смерти»²¹³.

При скептически-враждебном отношении критики популярность Милославского у публики 60-х годов была неизменной, и воцарявшаяся вокруг него разноголосица мнений свидетельствовала о сбитости критериев, свойственной восприятию театра провинциальным обществом. «Толки о нем до невероятности разнообразны, — свидетельствует харьковский фельетонист, — одни отзываются о нем как о первоклассном артисте, другие, напротив, отрицают в нем всякое достоинство, находя его игру искусственной и фальшивой»²¹⁴. На рубеже 60—70-х годов казанская публика, хорошо помнившая былые успехи Милославского, быстро охладела к его обычному репертуару, состоявшему из переводной мелодра-

мы, вынудив его ограничиться комедийными ролями. В 70-е годы Милославский действовал главным образом в Одессе, где сумел использовать двойственность, существовавшую в психологии одесской публики, и все недостатки ее отношения к театру.

В Одессе Милославский до конца 70-х годов играл множество «раздирательных» драм, порой вызывал хор несдержанных похвал, запоздалый восторженный тон которых звучал как пародия: «Никто уже после него в провинции не сумеет издать этих потрясающих воздух звуков, этого фатального шепота и зловещих вставных пауз, навевающих трепет на нервных слушателей и поднимающих у них волосы». Наряду с этим он до глубокой старости сохранял способность «отрешаться от самого себя и применяться к новым требованиям искусства», мог сыграть «самую современную роль современного репертуара с мастерством, недостижимым для современных артистов». Своим приверженцам он казался всемогущим, но на деле был всеяден и безразличен к каким-либо художественным исканиям. Критикам не удавалось уловить закономерность, заставлявшую Милославского одну и ту же роль играть внешне и небрежно или сосредоточенно и тщательно. Когда в 1874 году Милославский выступил в Лире, рецензент «Одесского вестника» заметил, что «величественный, могущественный, блестящий до самозабвения король Лир был выдержан г. Милославским со свойственным ему мастерством», но в исполнении отсутствовала «тонкая психологическая рисовка», а в сцене сумасшествия актер пользовался «суздальскими красками, густыми и грубыми». Когда же через год Милославский вновь сыграл Лира, та же газета писала, что теперь он «рельефно очертил психологическую часть» роли, «мастерски провел и сцены неистовства, и быстрые сцены душевных волнений — раздражения, грусти, нежности, бреда, галлюцинации», и не испугался даже того, что имел много меньший успех, чем в прошлом сезоне. Но эти изменения не были принципиальными, актер произвольно облегчал или усложнял свои задачи²¹⁵.

Милославский не был трагическим актером, и, по словам А. Де Рибаса, ему «больше всего подходили роли людей властвующих, роли царей и повелителей», удавались сцены, где «надо было властностью голоса, сарказмом речи или царственным движением положить конец ропоту толпы, козням врагов». Трагедию Лира он видел в том, что «неблагодарность дочерей и подданных отняла у него высшее его достояние — его королевское величие, превратив его из короля в несчастнейшего человека». Поэтому одесские театралы, привыкшие к торжественному появлению Лира — Милославского в начале пьесы, были разочарованы тем, что гастролировавший в Одессе Э. Росси в этом эпизоде выбегал на сцену, стуча палкой и сердито озираясь. Вне трагического ощущения образа играл Милославский Грозного в пьесе А. Толстого. Стремясь не отстать от новейших веяний в актерском искусстве, он прибегал на этот раз к натуралистическим приемам и «слишком пересолит его физические душевные немощи»²¹⁶.

Попытки овладеть в современном репертуаре бытовой характерностью редко приводили Милославского к успеху. Актер обычно ограничивался сочетанием поверхностных бытовых наблюдений с мелодраматическим выражением переживаний. Один из критиков писал, что в «Гражданском браке» в сцене смерти дочери Милославский, игравший роль отца, «сначала помолчал (этим он, по-ложим, выразил избыток чувств, волнующих сердце), потом почесал в затылке (этим он выразил привычку русского человека при всякой жизненной дилемме лезть в затылок. Надо отдать справедливость — это очень характеристично, и г. Милославский знает хорошо русского человека) и потом уже сказал это знаменательное слово: «Умерла», и сказал плаксиво, ложно. Однако последнее слово: «Людмила моя!» — вырвалось естественно, с болью, с воплем». Воспитанные мелодрамой привычки сказывались у него и в роли Кречинского, где, по словам критиков, Милославский то «какие-то гримасы делал, желая объяснить зрителям, что вы, дескать, не смотрите, что я одет прилично, ведь я мошенник», то прибегал к трагическому шепоту, становился «чересчур торжествен, даже напоминал собою Кина». Играя Вырина в инсценировке «Станционного зрителя», он в финале «приподнимался с кровати очень картинно и умирал чрезвычайно эффектно»²¹⁷.

Милославский был неточен в восприятии психологии персонажей Островского. В «Бедной невесте» он играл Мерича «чисто трактирным Дон Жуаном», «объяснялся с Марьей Андреевной почти тем же тоном и с тою же развязностью, какую позволяют себе разные господа, встречаясь вечером на улице с какой-нибудь запоздавшей девушкой». В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» он «напирал на элемент фатовства в характере Городулина, и оттого в его игре был мало заметен другой элемент — фразерство, составляющее суть этого новоиспеченного типа», в последнем акте его Городулин казался «простоком либералом, искренне восхищенным выходками Глумова»²¹⁸.

Более удалась Милославскому роль Вышневого в «Доходном месте», хотя он играл ее в том же тоне, что и роли многочисленных генералов в пьесах Дьяченко, заслоняя внутреннюю суть образа светским лоском. В кругу подобных ролей возник и наиболее весомый успех Милославского в 70-е годы — роль Опольева в «Старом барине» Пальма. Некоторые из одесских газет, впрочем, находили, что для этой роли Милославскому не хватило энергии, а по свидетельству Ярона, актер в Опольеве был освистан кем-то из зрителей. Но отзыв «Одесского вестника» убеждает в принципиальном значении этой работы актера и в серьезности восприятия ее публикой: «По тому вниманию, почти благоговению, с которым публика прислушивалась к каждому слову артиста, видно было, что она инстинктивно чувствовала тот глубокий смысл, который Милославский, может быть, также только вследствие художественной интуиции умел придать Опольеву... Смысл этот: внутреннее родство в порядке исторической преемственности, идеализ-

ма сороковых годов и реализма шестидесятых. Когда Опольев обнимал молодого наборщика, нам казалось, что Рудин подает руку Базарову, что Беллинский обнимает Сеченова»²¹⁹. Характерно, что этот единственный отклик прессы 70-х годов, отметивший переключку искусства Милославского с передовыми настроениями времени, позволяет считать подобную трактовку роли интуитивной.

12

В 1872 году Аверкиев в одной из своих рецензий сделал вывод, что «трагики старинной школы обычно являются весьма недурными, а порой даже прекрасными исполнителями ролей холодных и полукOMICеских», но эта закономерность распространяется лишь на тех из них, кто привык «внимательно относиться к своим ролям»²²⁰.

Среди этих трагиков-ветеранов даже Ф. Г. Бабакин, над трагическими замашками и громopodobным басом которого посмеивались еще в 40-е годы, убедительно играл Русакова в «Не в свои сани не садись». Та же тенденция определила и творчество М. Ф. Яковлева, всегда отличавшегося строгой профессиональной добросовестностью и не только по-своему тщательно разрабатывавшего роли, но и в день спектакля неизменно повторявшего даже те из них, которые он исполнял много лет. Свой старый репертуар он и в 70-е годы продолжал играть «на голосе, на чередовании повышений и понижений», «на переходе от громового, гремящего тона к тихой, почти шепотливой речи», оставаясь в нем запоздалым, старательным и рассудочным эпигоном Каратыгина, скорее актером на героические роли, чем трагиком. Его Ляпунов даже в сцене смерти «силу и мощь являл диковинную» и вызывал у рецензентов сравнения с московским памятником Минину. Каждый сезон в любом городе Яковлев играл главные роли в основных трагедиях Шекспира, по от них у него «не оставалось ничего, кроме шума и крика». Его первые обращения к реалистическому репертуару в начале 60-х годов были неудачны — он «сделал из Фамусова какого-то Уголио, кричал, размахивал руками, свирепо поворачивал глаза», а его Оброшенов («Шутники») казался героем переводной мелодрамы. Но в 70-е годы он нередко «решался оставить свой обычный классицизм» и умел «быть вполне живым и типичным» в таких ролях, как Ляпкин-Тяпкин в «Ревизоре», Князев в «Расточителе», дядюшка в «Гувернере» и даже Грозный в «Князе Серебряном», где во внешнем рисунке «дал верную и удачную копию известных портретов» и смог избежать однообразной испушенности²²¹.

Многие из актеров, появившихся в 50-е годы, начинали как последователи старых трагиков, но со временем переходили на характерные роли. Так развивалось творчество М. П. Васильева-Гладкова, которого до середины 60-х годов и критика и публика относили к эпигонам Рыбакова, хотя он уже тогда в бытовых ро-

лях «был живой человек, играл с толком и пониманием дела». В 70-е годы Васильев-Гладков пользовался репутацией серьезного характерного актера и одним из первых, по свидетельству Н. Н. Синельникова, добровольно взял на себя в условиях провинциальной практики не только организационные, но и творческие функции режиссера²²².

Павел Александрович Никитин (1835—1880) был одним из самых знаменитых актеров провинции 60-х годов, преимущественно их первой половины. Его известность во многом была связана с выступлениями в качестве чтеца и исполнителя популярных куплетов. Полнее, чем кто-либо в провинции, он ответил тому увлечению «тенденциозной» обличительной литературой, которое испытывал зритель пореформенных лет. В театральных дивертисментах, завершавших почти каждый спектакль или заполнявших длительные антракты, Никитин читал Некрасова, Беранже, Курочкина, Слепцова, Н. Успенского.

Чуткость к настроениям публики и свойства дарования, обеспечившие ему успех на эстраде, мало раскрылись в его непосредственной театральной работе — он не имел для этого соответствующего репертуара. В первые годы театральной службы Никитин славился в ролях водевильных любовников, позже имел заметный успех в роли Хлестакова, но его комедийное дарование так и осталось неиспользованным, — актер не придавал ему значения. Стремление играть все центральные роли, с неизбежностью возникавшее у каждого провинциального премьера, лишь выявило ограниченность возможностей Никитина. Старый романтический репертуар остался недоступен ему, как и новый, бытовой. В трагических ролях, не имея открытого темперамента, он подчинялся худшим шаблонам мелодрамы, рисунок роли становился грубым внутренне и вычурным внешне. «Слабее других выходят у г. Никитина те места каждой роли, где прорывается искреннее и притом горячее чувство; тут его артистическое чутье изменяет ему, он начинает фальшивить и впадает в ложный пафос... Наружное увлечение чувством, выражаемое криками, жестикуляцией, кривлянием рта и т. п., ослабляет и даже оскорбляет истинное чувство», — отмечала критика. В репертуаре Никитина долго сохранялась старая мелодрама «Тридцать лет, или Жизнь игрока», по Гамлет, которого он пробовал играть в 1862 году, стал очевидной неудачей. Никитин не владел и бытовой характерностью. После его выступления в роли Подхалюзина («Свои люди — сочтемся!») киевская газета констатировала, что ему остаются чужды и язык, и внешний облик, и характер подобных персонажей. Позже в «Самоуправцах» Писемского Никитин, играя Имштина, также не находит убедительных бытовых красок, «утрировал старческую походку и вдавался в совершенно неестественную интонацию». Для Краснова («Грех да беда на кого не живет») и Апанция Яковлева («Горькая судьбина») ему недоставало ни внутренней, ни внешней убедительности. «Русская сцена» писала: «Эти роли положи-

тельно не удаются г. Никитину. Неужели у простого человека только и есть, что крик да ломанье? Ни одной страстной, нежной ноты...» Его удачами были Чацкий, в котором он видел «глубокого и глубоко любящего человека, обстоятельствами поставленного в трагическое положение», и — в еще большей мере — Жадов, которого, по свидетельству харьковской газеты, он играл не трагическим героем, как А. И. Данилович, и не «совершенно слабохарактерным человеком», как А. И. Погонин, а «обыкновенным образованным юношей». «С особым шиком и апломбом» Никитин проводил роль Кречинского, оказав своим исполнением значительное влияние на разработку этой же роли Далматовым²²³.

Безоговорочное признание публики, которое сопутствовало выступлениям Никитина в 60-е годы, было вызвано тем, что центральное место в репертуаре, принадлежавшее прежде трагикам, начинало переходить к актерам, занимавшим амплу первых любовников. Никитин был едва ли не самым первым среди этих новых любимцев провинциального зрителя. Лишь самые строгие из театралов решались утверждать, что он «не трогает и не потрясает игрой» и является «актером на холодные роли», а театральная толпа устраняла ему овации «даже тогда, когда ни сама роль по своей незначительности, подчас ничтожности, ни исполнение роли не стоят вызовов и аплодисментов». И. И. Гольц-Миллер в «Одесском вестнике» писал: «Публике, по-видимому, все равно, играет ли г. Никитин в «Доходном месте» или в «Друзьях-приятелях», в «Заколдованном принце» или в «Свадьбе Кречинского», в «Горькой судьбине» или в «Разрыве», хотя в «Друзьях-приятелях» он попросту-таки ломается, в «Разрыве» — не дает себе даже труда выучить роль, а в «Заколдованном принце» и вся-то роль его короче воробьиного носа, но это несколько не уменьшает ни силы аплодисментов, ни количества вызовов»²²⁴.

К концу 60-х годов триумфы Никитина несколько угасли — именно тогда, когда актер оказался в подчинении у вкусов публики, в его работе обнаружили признаки деградации. «Плохо приходится талантливому и честному актеру на провинциальной сцене! Гнетущие обстоятельства заставляют его волей-неволей угадывать грубому вкусу публики, и он кончает тем, что теряет уважение к искусству, брезгует мнением разумного меньшинства, балаганит, фарсит в угоду райку, который не скупится на аплодисменты. В конце концов талант мельчает, актер окончательно пошлеет и не вызывает ничего, кроме горького сожаления. Так печально кончил Никитин», — писала в 1869 году кишиневская газета. В начале 70-х годов его игру сравнивали с поверхностной драматургией Дьяченко: «Как дьяченковские пьесы, будучи эффектные и сценичны, производят на зрителя только моментальное впечатление, так и игра г. Никитина действует на зрителя только в момент игры». Но его выступления в Петербурге в 1872 году обнаружили, что среди столичных зрителей у него «нет недостатка в почитателях и даже поклонниках», а столичные газеты соглашались

«признать за ним дарование, даже довольно значительное, испорченное только провинциальными привычками, от которых оно, к сожалению, сильно заржавело»²²⁵.

Фигура трагика-«оралы», необузданного анархиста на сцене и в быту, оставалась довольно живучей в провинции и еще долго сохраняла притягательность.

Среди незаурядных актеров, уже в 70-е годы подчинивших свою индивидуальность понятию по старинке амплу трагика, выделялся Анатолий Клавдиевич Любский (Ингасаров). Он появился в 1864 году в ростовской труппе «на амплу простаков и певучих любовников в тогдашних оперетках»; в конце 60-х годов он занял видное место в Харькове, где считался «новичком в деле сценического искусства, еще не вполне определившим свое амплу», и брался «за возможные и невозможные для него роли» — среди них были Орфей («Орфей в аду»), Миловидов («На бойком месте»), Дорси («Гувернер»), Арбенин, Гамлет. Харьковская критика утверждала, что даже молодой Лентовский в опереточном репертуаре обладал меньшей долей «неподдельной веселости, комизма и развязности», чем Любский. В эти годы в одних ролях он «был лучше и вернее всех загримирован и одет, да и не ломался в сильных сценах, не кричал, а вел игру с тактом», в других — «фарсил не совсем искренне». Тихона («Гроза») он играл в чисто характерном плане «неглупым, хитрым малым»; заменив Виноградова в Расплюеве («Свадьба Кречинского»), вел роль «неровно, постоянно впадая в крайности, то драматизировал не в меру, то был слишком комичен». Для некоторых ролей Любский находил тогда краски, удивлявшие критику простотой: в «Испорченной жизни» он «вполне естественно и правдиво передал личность скромного и сговорчивого Курчаева», «в его игре не было никакой аффектации, и даже сцена, в которой Курчаев хочет зарезаться бритвой, прошла у г. Любского без малейшей патяжки». Через несколько сезонов ту же роль он играл в Саратове, также «ни на минуту не уклоняясь от естественности и неподдельного душевного чувства»²²⁶.

В 1870 году в Харькове Любский «не был смешон в Гамлете», потому что «не так усердно, как другие, старался во что бы то ни стало быть трагиком»; но уже тогда часть сцен он вел «просто, без заученных жестов», был в них «жалким, загнанным судьбой», а в других «был слишком восторжен» или «приходил в такое неистовство, которое было в пору любому Квазимодо»²²⁷.

Со временем в его игре нарастала «излишняя преувеличенность, в некоторых моментах напряженность и порывистость», «шумность». В 1870 году центральные сцены Франца Моора «проходили у него совершенно естественно», а в 1880 году в той же роли Любский стремился «произвести впечатление криком, чересчур сильною гримировкой, фарсом вроде наклеенного клюва и стучанья головою об пол». Та же преувеличенность приемов проникала в бытовой репертуар: играя в Одессе Любима Торцова, Люб-

ский «ломался, чуть не плясал и силлился изобразить пьяного, а в патетических местах выкрикивал и бушевал». Он долго сохранял перастраченным свой огромный темперамент, по порой «чувство старался заменить внешними признаками его, сильным возвышением голоса и стремительными порывами, из-за которых ясно сквозила холодность и безучастность»²²⁸. С середины 70-х годов Любский упрямо воскрешал весь арсенал сценических средств, когда разработанный провинциальными трагиками-«оралами», и столь же упорно культивировал их бытовые традиции. Почти каждый его спектакль сопровождался скандальными историями, он вел себя как капризный и балованный любимец толпы, пренебрегающий всеми условностями и не боящийся никаких трудностей. Став актером-гастролером, он в вызывающе экстравагантном костюме пешком путешествовал из театра в театр. В конце 70-х годов началась деградация его таланта, развернувшаяся уже в 80-е годы.

О том, насколько живучи и заразительны оставались в 70-е годы исполнительские традиции патетической мелодрамы, которые в предшествующие десятилетия культивировал Милославский, свидетельствуют первые этапы творческой эволюции Ивана Платоновича Киселевского (1839—1898). Киселевский появился на сцене без какой-либо подготовки, почти неожиданно для самого себя. Окончив Морской кадетский корпус и недолго прослужив во флоте, он оказался затем старшим нотариусом в Курске, где в бенефисе одной из актрис вызвался сыграть Подколесна, имел большой успех и в 1871 году стал профессиональным актером.

В первые же сезоны обнаружилось богатство его возможностей, хотя он выглядел на сцене «человеком с природным дарованием, но без умения и навыка», играл «произвольно и нецелесообразно», «всюду рубил с плеча, хватал топором, клал суздальские краски». Говоря о его дилетантизме и небрежности, одесская газета в 1875 году писала: «Крепко и на диво стаченный образ представляет собою г. Киселевский. Это драматическая глыба, из которой, если бы ее обтесать, может быть, и вышло бы что-нибудь». Обладая эффектной фигурой и могучим баритоном, Киселевский в 70-е годы готов был стать преемником Милославского, огрубляя его приемы. Во время его службы в Одессе к нему переходили многие роли старшего Милославского, и он перенимал у него «гордую поступь, величавую осанку, рычащий голос, фатальные взгляды и пр.». В «Человеке, который смеется» он выбирал преувеличенно уродливый грим и огромный рыжий парик, а в сцене смерти «поражал слушателей необычного силою голоса и падал очень эффектно, гремя цепями». В роли Карла Моора («Разбойники») он драпировался в «громадный красный плащ, в котором как угорелый метался по сцене, изрыгая из себя оглушительные звуки и походя на разъяренного слона, на раненого тигра». В подобных ролях Киселевского «неистово вызывали театральные верхи». «Толпу артист этот вполне удовлетворяет, толпе нужны блеск и треск, ей нужна яркость красок», — писал один из одесских критиков, пола-

гавший, что Киселевский «не имеет ресурсов для толковой психологической отделки пзображаемого лица». Ярон свидетельствует, что Киселевский тогда же неудачно пробовал играть шекспировские роли (Отелло). Но уже в 1873 году он имел успех в роли Скалозуба, одной из тех, которая два десятилетия определяла его славу. Он играл Скалозуба, «не впадая в шарж», хотя не избегал водевильной суеты и парушал стих («Да-а-а! Дистанция огромного размера!»). Новизна его исполнения состояла в том, что, «не забывая фрунтовика» в Скалозубе, он «изобразил его изящным членом высшего общества». Позже он начал играть Кречинского и имел постоянный успех в ролях стариков аристократов в текущем современном репертуаре, в частности в «Просветителях», где «тип взбалмошного, погрязшего во всевозможных пороках, но тем не менее элегантногo барина был выдержан им с подобающей оригинальностью». Так, освобождаясь от внешне воспринятой мелодраматической традиции, он становился характерным актером²²⁹.

К середине 70-х годов в провинциальном театре окрепли новые тенденции в исполнении трагического репертуара, появились трагики новой формации, имевшие значительный успех у публики. Центральное место среди них заняли М. Т. Иванов-Козельский и В. В. Чарский.

Владимир Васильевич Чарский (Чистяков, 1834—1910), пришедший на сцену после окончания Новороссийского университета, методом своей работы резко отличался (по мнению Немировича-Данченко) от обычного типа провинциальных актеров, полагавшихся лишь на эффектную передачу основных моментов роли. Он строил образ методично, последовательно выверяя сцену за сценой. Его исполнительская мапера начала складываться в работе над центральными молодыми ролями в тенденциозных пьесах 60-х годов. Резонерский стиль этой драматургии он стремился преодолеть простотой внешних выразительных средств и точной разработкой психологии современного человека. На фоне этих однообразных ролей выделялась его серьезная удача в «Доходном месте», где он последовательно раскрывал внутренний кризис Жадова. Чарский умел избегать преувеличений даже в остро мелодраматических ситуациях — сцену смерти Ареева в «Забубенной головушке» он проводил «с патологической верностью, без аффектации, и умирая, как бы заснул: так умирает большинство чахоточных»²³⁰.

Особенности его темперамента (Чарского называли «хладнокровным трагиком») и рационалистический склад дарования определили его подход к исполнению трагических ролей. Став в 70-е годы популярным в провинции трагиком-гастролером, он отвергал пережитки романтических представлений о героях Шекспира и Шиллера. Критика отмечала, что он «хочет играть Гамлета человеком» и в стремлении к простоте находит «тонкие штрихи, очень разумные оттенки», но его Гамлет оказывается «чересчур мягким», «тон его становится даже слащавым». При этом в сценах, требующих непосредственного темперамента, он «пускал в ход слишком

много слез и хохота». Полемизируя с традиционным романтическим восприятием трагических ролей, он воспринимал их рационалистически и сентиментально, смягчая прежние приемы исполнения там, где не мог последовательно обновить их. Чарский слабо владел мастерством бытовой характеристики и, найдя для Онольева («Старый барин») убедительный общий тон, не совладал с внешней стороной роли, требовавшей живописной разработки. Но в своих трагических ролях он обычно выдерживал строгий и точный внешний и внутренний рисунок. «По гримировке, движениям, звукам голоса и последовательности в отделке сцен это очень хорошая игра, хоть на любой западный театр», — писал в 1880 году Боборыкин о Чарском в роли Франца Моора («Разбойники») ²³¹.

Те же тенденции провинциальная критика отмечала и в творчестве Михаила Васильевича Аграмова, записавшего более скромное положение. В ролях трагического репертуара Аграмов воспринимался ею «не как фигляр, лезущий в герои, не завывающий трагик, а обыкновенный смертный». Одесские газеты писали, что он свел Гамлета «с ходуль пьедестала и приблизил к понятиям и привычкам современного человека» и что «декламация его также выигрывает тем, что по возможности приближается к обыкновенной речи, скрадывая форму стихов». Среди наиболее популярных ролей Аграмова были Арбенин, Курчаев, Франц Моор ²³².

Митрофан Трофимович Иванов-Козельский (1850—1898) дебютировал в 1872 году, и тогда же киевские газеты признали «талант этого артиста и его в высшей степени серьезное, добросовестное отношение к делу, а также поразительные результаты, достигнутые им в изображении многих ролей его грандиозного репертуара». Попав затем в Харьков, он в сезон 1873/74 года быстро выдвинулся там, пользуясь успехом в современных драмах и комедиях. В 1874 году по совету Н. Х. Рыбакова Иванов-Козельский уезжает в Общедоступный театр Танеева и Урусова, затем снова возвращается в провинцию и к концу 70-х годов переходит на положение гастролера. «У него был симпатичный, теплый русский талант, и ему надлежало главным образом работать в русской драме», — писал о нем Давыдов. Наиболее прославленными ролями Иванова-Козельского в бытовом репертуаре были Андрей в «Женитьбе Белугина» и Васильков в «Бешеных деньгах», где артист «прекрасно выдерживал тип и с внешней и с внутренней стороны», тонко пользуясь безошибочно взятой характерностью. Немирович-Данченко, в 1881 году видевший Иванова-Козельского в роли Василькова, писал: «Он, например, придает своей речи легкий акцент на ó (по ремарке автора), и вы почти не слышите этого акцента в то время, когда Васильков говорит спокойно, но чем сильнее он волнуется, тем сильнее проявляется и этот акцент. Это тем более трудно для г. Иванова-Козельского, что он играет нервно». С комедийной легкостью Иванов-Козельский исполнял роль Хлестакова. «Сцена ожидания обеда в трактире, сцена вранья и постепенного при этом опьянения, сцена целования наперерыв то матушку, то дочечку

при прощании — были неподражаемо хороши»²³³, — писала новочеркасская газета.

Черты, украсившие позже исполнение Ивановым-Козельским трагических ролей, проявились в том, что в «Горе от ума» он «слишком выделял образ Чацкого-страдальца». Критика считала, что требованиями этой роли противоречат «излишне страдальческая мимика» и «частые монологи сквозь слезы» («Даже о фраке не может без слез говорить: «Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем»), но признавала, что Чацкий Иванова-Козельского «гораздо симпатичнее, например, чем Чацкий Чарского».

Отзыв киевской газеты, относящийся к 1880 году, утверждал, что в этой роли артист хорош только там, «где душевные муки Чацкого настолько сильны, что он не в силах их скрывать и от постороннего взгляда». В отличие от «холодного трагика» Чарского Иванов-Козельский «приводил публику в восторг от верхних до нижних слоев... в тех ролях, которые им, так сказать, выстраданы и глубоко прочувствованы от начала до конца»²³⁴.

Но при бросавшемся в глаза различии артистических индивидуальностей Иванова-Козельского и Чарского они были близки друг другу в своем подходе к трагическим ролям и в их истолковании. Оба они сознательно и последовательно опрощали Гамлета и воспринимали логику роли рационалистически, рассудочно. О Иванове-Козельском в роли Гамлета Немирович-Данченко писал, что «в продолжение всей трагедии актер является человеком, а не героем» и что даже «в самых патетических местах он удивительно прост». Отмечая «оригинальность и смелость оттенков», Немирович-Данченко находил у Иванова-Козельского «гораздо больше внимания к каждой мелочи исполнения, чем к общей целостности изображения». Последовательно преодолевая восприятие Гамлета, выработанное романтиками, Иванов-Козельский искал недвусмысленно ясную, точную трактовку каждой сцены и каждой реплики. Поэтому он самостоятельно смонтировал текст роли по разным переводам, выбирая варпапты, которые считал наиболее внятно раскрывающими логику тех или иных моментов пьесы. Нередко он выбирал наглядные, иллюстративные решения. В сцене «Мышеловки» он «быстро вскакивал и произносил с необыкновенной силой: «Оленя ранили стрелой», указывая вслед удаляющемуся королю; произнося следующие слова, он указывал на актера, потом на себя и тем указывал зрителю, кого ранили, кто плачет, кто смеется...» Совершенно конкретное локальное место в развитии роли актер отводил теме сумасшествия Гамлета, делая Гамлета только в сцене после встречи с Тенью отца «совсем больным, который всего на один шаг отстоит от действительно сумасшедшего: нервы возбуждены в нем до максимума; в эту минуту становятся совершенно понятными и его бессвязные слова и бессмысленный лепет...»²³⁵. И Гамлет и остальные гастрольные роли Иванова-Козельского окончательно сложатся в 80-е годы, во время его работы в Москве и последующих триумфов в провинции.

Традиции романтической мелодрамы продолжали сказываться в творчестве ряда крупнейших актрис провинции, дебютировавших в прошлом десятилетии и сохранявших ведущее положение в театре 60-х годов. Для настроений, окружавших театр пореформенной провинции, показательно, что творчество таких разных по дарованию актрис, как А. И. Стрелкова и Е. А. Фабиянская, пользовалось прочной популярностью у публики, но в большинстве случаев не удовлетворяло театральную критику.

Скептически воспринимая творчество Александры Ивановны Стрелковой (около 1833—1902), газеты нередко с пренебрежительной иронией писали о том, что она «ни одной роли не может сыграть так, чтобы не поставить зрителя в самое целовкое положение». Актриса незаурядной стихийной одаренности и редкого трудолюбия, Стрелкова не могла преодолеть господствовавшую в провинциальном театре спутанность художественных критериев. Шуберт, признававшаяся, что на своем долгом веку видела лишь двух актрис-самородков: Стрепетову и Стрелкову, рассказывала, что Стрелкова, скрывая свою малограмотность, избегала общих сбиток, но появлялась всегда на первой репетиции с готовой ролью. Лишенная творческой среды, предоставленная самой себе, она не умела выработать творческой самостоятельности. Поэтому, играя — как все провинциальные премьерши — все, от трагедии до водевиля, Стрелкова старательно усваивала внешние приемы, диктуемые привычными нормами того или другого амплуа, либо заимствовала чужие трактовки, копируя общий рисунок роли кого-либо из современных знаменитостей. Она долго продолжала играть многочисленные роли водевильных простушек, механически повторяя, несмотря на возраст и полноту, приемы, которыми все инженерно изображали резвость и наивность. В лучших ролях современной драмы (Лизавета в «Горькой судьбине», Катерина в «Грозе») она заставляла публику «совершенно забывать в ней актрису», но не находила «истинного внутреннего единства с воспроизводимым типом», продолжала воспринимать этих героинь вне бытовой конкретности, отвлеченно²³⁶.

Центральное место в ее репертуаре занимала классическая трагедия. Здесь у нее порой прорывалась преувеличенная выпуклость рисунка, которую критика называла ярмарочной. Стрелкова имела в этих пьесах — прежде всего в «Марии Стюарт» — неизменный успех, определявшийся заразной самоотдачей, покорявшей публику и актеров. Шуберт, игравшая с ней однажды Елизавету в «Марии Стюарт», вспоминала: «Когда мне надо было говорить после ее слов на коленях: «Глубоко павшей помогите встать» — я должна была проглотить слезы, чтобы не выдать себя. Во время самой сильной сцены, когда она меня отчитывала, я загляделась на нее». Стрелкова сохраняла старые традиции романтического театра, но в известном отношении ее творчество предвляло тенденции,

с неизмеримо большей силой и актуальностью вспыхнувшие в 70—80-е годы в творчестве Ермоловой. Задолго до Ермоловой Стрелкова играла и «Орлеанскую деву», хотя не с тем успехом, который имела в «Марии Стюарт». В 70-е годы Стрелкова обратилась к характерным ролям; в частности, в Театре на Политехнической выставке она играла Пошлепкину в «Ревизоре», делая ее «не в меру мужиковатой», «вздорной, крикливой и злой бой-бабой». Значительных побед на этом пути она не имела²³⁷.

Елену Адальбертовну Фабиянскую (умерла в 1869 году) критика начала 60-х годов воспринимала как актрису патетической мелодрамы, склонную к «слишком большой нервности» и не «соизмеряющую своего чувства с требованиями художественного выполнения». Когда она играла Лизавету в «Горькой судьбине», автор одной из рецензий признавал, что рядом с актерами бытового направления ее игра производит комическое впечатление; истерические выкрики сменялись у нее сентиментальной декламацией, она «бегала и бесновалась с распущенными волосами», выбрала неточный в бытовом отношении костюм—с отложными нарукавниками и воротничком, обшитым в два ряда шнуровкой. Но со временем Фабиянская отказалась от мелодраматических излишеств и стала мастером сложного психологического рисунка. В конце 60-х годов харьковская газета писала о ней как об одной из тех редких актрис, «которые без строгой обдуманности не произносят на сцене ни одного слова, которых игра переходит в действительность, которые на сцене страдают так же, как бы страдали в действительности, и плачут непритворными слезами». Критика этих лет нередко противопоставляла игру Фабиянской в современном репертуаре ее игре в старой мелодраме. «Мы считаем г-жу Фабиянскую по таланту замечательной артисткой не потому, что мы видели ее в «Простолудинке», в «Адриенне» и в «Нищей», где в игре ее столько сценических фейерверков, а потому, что видели ее в «Испорченной жизни», где она живет жизнью Лизаветы Павловны Курчаевой». Критика подчеркивала и то, что литературная слабость пьес, подобных «Испорченной жизни», ограничивала развитие искусства Фабиянской²³⁸.

Матрена Герасимовна Ленская (1822—1897) в эти годы в известной мере повторила творческую эволюцию, проделанную в столичных театрах Н. М. Медведевой или Е. Н. Жулевой. «Позы и декламация — вот вся сила ее игры», — писали о ней в начале 60-х годов, когда она занимала амплу драматической героини. В те годы в ее игре присутствовала своеобразная рассудочная выверенность. «Можно было безошибочно сказать, в каком месте какой жест она сделает, с какой интонацией произнесет известную фразу и в каком месте разразится фейерверком», — вспоминал Ярон. Перейдя в конце 60-х годов на пожилые роли, она, хотя и прибегала порой к фарсу в комедии, но умела «в своем неистощимом и неподдельном комизме весь вечер смешить публику до слез», а «в ролях драматических была вполне реальна и нередко производила сильное впечатление».

чатление», «приковывала к себе внимание зрителя даже в те минуты, когда молчала и только слушала»²³⁹.

Подобный путь проделала и Мария Ивановна Зверева (умерла в 1917 году), продолжавшая в начале 60-х годов рассудочно и холодно играть основные драматические роли. Тогда Самсонов писал о ней: «Взбалмошная, сумасшедшая актриса. У нее всегда найдешь последнюю хорошую книгу; это первая встреченная мною «читающая» актриса. Она первая до истерики, синее от ладана и похоронного звона. Живая человеческая душа видна в ней, страждущая и наболевшая от бесконечного боя с возмутительным безобразием «ценителей и судей». Но на сцене я ее не люблю: только чеканка фраз и аффектация»²⁴⁰. С переменной амплуа Зверева, очень долго остававшаяся на сцене, уже в 70-е годы стала не только наблюдательной, виртуозной мастерницей, но и актрисой глубокого драматического темперамента.

Пережитки мелодрамы долго сохранялись в игре Екатерины Борисовны Пиуновой-Шмитгоф (1843—1909), в 1853 году появившейся на сцене и довольно быстро оказавшейся «любимницей публики больше всего вследствие привлекательной наружности, но не по таланту». В силу господствовавших в театральной среде обычаев Пиунова-Шмитгоф стремилась стать премьершей, «вполне подходящей под мерку требований антрепренеров — играть, что угодно». Критика 60-х годов считала, что в драме она «несносна» и что ее призвание — водевиль. Но и в водевильных ролях она производила впечатление актрисы «немного изломанной от долговременной провинциальной практики», и газеты ей нередко советовали «не субретничать». Лишь много позже она выработала убедительную манеру исполнения комедийных ролей. В драме ее игра в 70-е годы оставалась «развязной, но бессвязной», «слишком искусственной и напряженной, состоящей из сплетения вздохов, стонаний, визгов и тому подобных голосовых эффектов». Давыдов, работавший с ней в 1871 году в Саратове, вспоминал, что в ее исполнении «много было грубо театрального, рутинного, хотя и чистенько подано». Еще более сурово звучит отзыв «Саратовского справочного листка», относящийся к 1874 году: «Будучи воспитанницей старой рутинной школы, г-жа Шмитгоф не имеет той простоты и естественности в игре, какая теперь, к счастью, приобретает все большее и большее право гражданственности на сцене. Г-жа Шмитгоф, что называется, переигрывает; она видимо старается бить на эффект, а потому утрирует довольно часто и прибегает к шаржу, буффонству»²⁴¹.

Дебютировавшая в середине 60-х годов Каролина Осиповна Лукашевич начинала как ученица и последовательница Фабиянской. В том, как в свои первые сезоны она играла в мелодрамах, критика отмечала «заученность и позировку», вычурность интонаций, переусложненный внешний рисунок роли. Вместе с тем она приобрела значительный успех в легких комедиях и оказалась хорошей драматической инженту, самостоятельно разрабатывавшей даже та-

кие сложные роли, как Полина в «Доходном месте». Сохраняя точность сценического рисунка, она научилась безошибочно использовать свой заразительный темперамент и, концентрируя внимание на кульминационных сценах роли, по словам «Одесского вестника», этими уверенно приготовленными вспышками «так же побеждала публику, как высокими нотами оперная певица». Соединяя «огромный запас внутренней силы» и «последовательность в развитии страсти», она неизменно демонстрировала «тщательную обработку внешней, технической стороны роли». Внутренней убедительности ее игры отвечала корректная четкость формы. Ярон пишет, что на сцене у Лукашевич не бывало «ни одного жеста, который казался бы лишним, желания бить на эффект», и что в Одессе «в то время как перворядники увлекались О. Ф. Козловской, галерея и купоны, посещавшиеся почти исключительно студентами, души не чаяли в Лукашевич». Критика 70-х годов полагала, что актриса в наибольшей мере может «развернуть ресурсы своего таланта» в характерных ролях, таких, как роль любовницы Бурмейстера в «Ваале» Писемского, которые она играла «энергичски, рельефно, с отсутствием грубых приемов». Встретивший ее в конце 70-х годов в ставропольской труппе Н. Н. Спиельников вспомнил: «Она была артисткою первоклассной и очень разнообразной. Сегодня она играла трагедию: Марию Стюарт, королеву в «Сумасшествии от любви», завтра появлялась в образе беспутного прожигателя жизни принца Ореста в «Прекрасной Елене». Модная мужская шляпа, монокль, перчатки, галстук, крахмальный воротничок, модный пиджак, а под ним греческая рубашка; очаровательная пожка, одетая вместо сандалии в лакированный сапожок. Дурачество, веселье, а в следующем спектакле в мелодраме «Две сиротки» — тетка Фошар, отвратительная старуха. А вот водевиль «Все мы жаждем любви»... Переодевшись в мужской костюм, дурачась, она была полна бесшабашного веселья». В эти годы, по свидетельству Синельникова, она нередко оказывалась фактическим руководителем художественной жизни тех трупп, в которых служила²⁴².

Среди драматических героинь, пользовавшихся популярностью в провинции 70-х годов, выделялись А. А. Немирова-Ральф, О. Ф. Козловская, М. М. Глебова, позже Е. Н. Горева, известность которой особенно возросла уже в 80-е годы. Все они занимали очень заметное положение, были окружены рекламой и легендами, получали высшие оклады, возили за собой «сундуки умопомрачительных туалетов». Но даже те из них, кто обладал незаурядным дарованием, оказывались в плену у своих эффектных внешних данных. Их высокую репутацию обычно поддерживали газеты, но отношение критики к ним было достаточно объективным и часто противоречило бурным увлечениям публики.

Анастасию Антоновну Немирову-Ральф (1849—1929) провинциальная критика 70-х годов относил к небольшому числу актрис, которые «стоят одиноко среди беспорядочной и невежественной

массы» и чья упорная работа «невольно заставляет задумываться о том, чем они могли бы быть при другой обстановке». В самом начале 70-х годов ее сравнивали со Стрепетовой «по простоте, может быть, даже излишней, задушевности, некоторой монотонности», хотя было очевидно, что, в отличие от Стрепетовой, Немирова-Ральф «бедна энергией в драме». Ей были по силам лишь роли, где можно было ограничиться «задушевной мыслью и горем, не требующим силы». На протяжении 70-х годов Немирова-Ральф несла весь основной драматический репертуар, тщательно разрабатывала свои роли, перегружая их сильными театральными эффектами и пытаясь скрыть недостаток темперамента за певучей растянутостью речи. Она работала ровно и уверенно, но сохранялось впечатление, что не все ее возможности реализованы. Еще в 1873 году саратовская критика советовала ей «обратить талант свой на роли в высокой комедии». Но комедийная сторона ее дарования оставалась почти не использованной, хотя, когда она появилась в Москве в 1880 году, Немрович-Данченко писал: «Какая хорошая актриса для комедии... Все в ней было правдиво, без шаблона, без рутинности». Тогда же Боборыкин отметил, что Немирова-Ральф в каждой роли «создает лицо», но не может «освободиться от какой-то рисовки в более спокойных местах и от некоторой певучести в выговаривании стиха — два подарка провинции»²⁴³.

В еще большем порабощении у своих данных оказалась Ольга Федоровна Козловская, дарование которой осталось неразвитым, а техника бедной и однообразной. Свои первые успехи она одержала в «водевилях с переодеванием», и долгие годы одной из самых популярных в ее репертуаре была роль в водевиле «Чудо нашего столетия», где ей приходилось танцевать в гусарском мундире. «Г-же Козловской стоит только выйти на сцену в мужском костюме, пропеть кое-как какие-нибудь куплеты или протанцевать мазурку — и театр уже гремит рукоплесканиями», — писал в 1871 году «Одесский вестник». О. Козловская не прибегала к театральным эффектам и тем выгодно отличалась от Немировой-Ральф и особенно от М. М. Глебовой, но и не имела ни профессиональной точности, ни сценического темперамента. Внутренний рисунок всех ролей О. Козловской был один и тот же — «женщина, страдающая, однако же, не поддается и протестует». В комедиях Островского роли Вышневецкой («Доходное место»), Лидии («Бешеные деньги»), Аннушки («На бойком месте») она играла «довольно ordinarily», не пытаясь искать бытовую характерность или внутренне индивидуализировать их. «Нет искусства гримировки, нет игры физиономии и голоса, нет разнообразия в дикции, нет типичности образов — все одна и та же интересная светская женщина», — констатировали газеты. Ярон утверждал, что она «никогда в роли не вникала, относилась к ним спустя рукава, подчас даже и ролей не знала»²⁴⁴.

Мария Михайловна Глебова (1840-е гг. — 1919), покинув Александринский театр, в провинции некоторое время сохраняла свой

прежний круг ролей и даже выступала в оперетках. В сезон 1872/73 года она «решила выйти из репертуара Островского и Дьяченко» и «обратилась в актрису на сильные драматические роли». Играла Марию Стюарт и Лукрецию Борджиа, она то «в патетических местах доводила публику до сильного энтузиазма», то «тянула несколько часов первическую ноту, прерывая ее всхлипываниями и немymi картинами в самом тривиальном, вульгарном жанре». Из роли в роль она повторяла «все то же слишком ясно выраженное волнение, все то же постоянное беганье зрачков, все то же порывистое дыхание в сильных местах, неестественное ломание рук и т. д.». У нее всегда сказывался «излишек душевных сил», она играла «с необыкновенной энергией», но в ее исполнении «не было видно серьезной работы», «тонкого анализа роли», и нередко из ее игры «пельзя было заключить, как понимает она этот тип». Поэтому даже в Марьице из «Каширской старины» она выглядела разъяренной Медеей. Ее энергичная и примитивная техника наиболее отвечала драматургии Дьяченко. «Органическая конструкция г-жи Глебовой как бы создана для дяченковского репертуара», — отмечала саратовская газета. Но даже когда она играла в подобных пьесах, критика говорила о том, что «настоящее горе гораздо проще и не требует раздирательных аксессуаров». Одесские газеты сравнивали Глебову с итальянскими примадоннами, «закаленными на вердиевской музыке». Комедийное дарование Глебовой в 70-е годы почти не получило развития. «Наша провинция считает г-жу Глебову преимущественно исполнительницей сильных драматических ролей; сама г-жа Глебова предпочитает являться перед публикой в таких ролях — это ошибка», — писал «Суфлер», отмечая, что «сфера, в которой г-же Глебовой дышится легко, — комедия». С комедией была связана и единственная удача Глебовой в драматургии Островского — Глафира в «Волках и овцах»; в остальном Островский не оказал на нее влияния²⁴⁵.

Елизавета Николаевна Горева (1859—1917), дебютировавшая в 1874 году, быстро приобрела популярность, которую обеспечивала ей ее редкая, классическая красота. Но отзывы партнеров и критики о ее исполнении были суровы. «Игра г-жи Горовой от начала до конца одно ломанье», — писал «Суфлер». Давыдов, работавший в 1879 году с ней в Одессе, вспоминал: «Юная Горева бралась за все, но ни в чем не успевала. Везде она старалась прежде всего декламировать»²⁴⁶.

Тем запросам публики, которые определяли успех Глебовой или Горовой, наиболее полно ответило творчество Евлалии Павловны Кадминой (1853—1881), игравшей на драматической сцене лишь последний год своей жизни. Ее незаурядный актерский талант был очевиден еще тогда, когда она училась в Московской консерватории (у А. Д. Александровой-Кочетовой и в драматическом классе И. В. Самарина). С учетом ее сценических и вокальных возможностей Чайковский написал песни Леля к сказке Островского «Снегурочка». Исполнение этой роли было дебютом Кадминой

на драматической сцене. Затем она пела в Москве и Петербурге, совершенствовалась в Италии, в 1878 году приняла приглашение И. Я. Сетова в киевскую оперу, выступала в оперных театрах других городов провинции. В сезон 1880/81 года она участвовала в нескольких драматических спектаклях в Харькове, а на следующий сезон перешла в харьковскую драматическую труппу П. М. Медведева, предварительно летом 1881 года сыграв в одесском театре В. Л. Форкати главные роли в «Грозе», «Бесприданнице», «Угрожении строитивой». Репертуар, который она успела сыграть за первые месяцы харьковского сезона, был огромен. 4 ноября 1881 года во время повторения ее бенефиса Кадмина, игравшая Василису Мелентьеву, приняла в антракте яд, не смогла закончить спектакль и 10 ноября скончалась. Ее самоубийство, в котором многие, в частности К. А. Скальковский, видели лишь «случайную вспышку истерического темперамента», вызвало в литературе такие разные отклики, как повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)», рассказ А. И. Куприна «Последний дебют», пьесы А. С. Суворина («Татьяна Репина») и Н. Н. Соловцова («Евфаллия Рамина») и пьесу-шутку «Татьяна Репина» А. П. Чехова, представляющую ироническое продолжение пьесы Суворина.

Еще до перехода Кадминой на драматическую сцену критика была единодушна в том, что, в отличие от обычной скованности оперных певиц, она «держит себя на сцене бойко, смело и развязно», непринужденно пользуется деталями, «делающими честь изобретательности и находчивости актрисы», и «даже тогда, когда сама активного участия в ходе пьесы не принимает, все-таки продолжает играть». Говоря о той «легкости и развязности, с какой молодая артистка справлялась со своим делом», Антропов в 1874 году спрашивал: «Что это: признак ли богатых сил или самодовольство посредственности, сразу давшей все, что от нее можно ожидать, и не имеющей будущности?» Причину «ненужного обилия и густоты красок», нередко возникавших в ее исполнении, он объяснял тем, что Кадминой было тесно в обиходном репертуаре, оставлявшем силы ее неиспользованными. Когда же материал пьесы позволял актрисе развернуть мощь своего темперамента, ее творчество приобретало одновременно покоряющую внутреннюю правдивость и завершенное благородство сценической формы, стремление к которому было лишено психологического оправдания в игре Горовой или Глебовой. «Поражало в г-же Кадминой, что каждый жест, шаг, каждый поворот головы или движение руки оставались вполне натуральными, были картинно красивы; каждой фразе было найдено продуманное, прочувствованное и оригинальное выражение»²⁴⁷, — писал критик.

Особое место среди актрис провинции 60—70-х годов занимала Фанни Федоровна Козловская (1850—1878), младшая сестра О. Ф. Козловской. Убедительную простоту внутреннего рисунка роли она сочетала с общим поэтическим ее истолкованием и неожиданной, непредумышленной выразительностью сценической фор-

мы. Современники неоднократно повторяли, что ее искусство «соединяет задушевность и простоту» и переносит зрителя «из будничной жизни в высоту нравственную и духовную». Ф. Козловская начинала как «прелестнейшая пинженю», но уже в 1875 году ее называли «замечательной драматической артисткой, считающейся первой в провинции». Служивший с ней во Владимире А. П. Ленский утверждал, что она «была чем-то феноменальным по дарованию»: «Что-то необъяснимое приковывало к ней внимание зрителей. Была какая-то неотразимая сила в этом слабеньком голоске, в этом небольшом личике, в этих мягких грациозных движениях». О том, что «уйти из-под ее обаяния было невозможно», вспоминал и Давыдов. Притягательность ее творчества определялась тем, что театральная традиция и общераспространенные трафареты как бы не имели над ней власти. «Нам дороги те особенности вашего таланта, которыми вы выделяетесь из большинства современных сценических деятелей и которым вы никогда не изменяете ради призрачного успеха и дешевой славы: вы свободны от излишних преувеличений, приводящих артиста к напыщенности в драматическом или к карикатуре в комическом», — говорилось в приветственном адресе, полученном ею в 1877 году от зрителей харьковского театра. Ф. Козловская сохраняла органическую свободу даже от норм собственного амплуа и пользовалась приемами, которые обычно считались ненадежными и слабыми («Она никогда не смеялась полным голосом, ее тихие слезы на сцене заставляли рыдать театр», — свидетельствует Давыдов). Ее техника была индивидуальна и рождалась произвольно. Это сказывалось даже в том, как она играла классические комедийные роли — тонкость ее исполнения роли Агнесы в «Школе женщин» вызвала восхищение С. В. Шумского²⁴⁸.

Если многие молодые актрисы 60—70-х годов, занятые в современном репертуаре, подчиняли себя штампу «незрелых пропагандисток в духе Дьяченко» и в их устах обесмысливались, теряли конкретность любые упоминания о современных проблемах и настроениях, то Ф. Козловская — даже вопреки слабости литературного материала — находила для подобных ролей психологическую убедительность и наполняла их остро современными ассоциациями. Центральную сцену в одной из наиболее прославивших ее ролей (Сонечка в «Перемелется — мука будет») она вела «с таким театральным чувством», «с искренним желанием отрезвить, заставить работать», что один из критиков писал: «Можно было подумать, что г-жа Козловская на самом деле пережила это трудное переходное время и сама была жертвою этого ужасного времени». В 1877 году Ф. Козловская выбрала для своего бенефиса инсценировку романа Тургенева «Накануне»; центром ее исполнения становились слова Елены: «Ведь я люблю тебя», — которыми Елена отвечает на рассказ Инсарова о предстоящих ему испытаниях.

Сторонники бытового театра говорили об ограниченности дарования Ф. Козловской. Давыдов считал, что она, переиграв весь

неизбежный для молодой актрисы круг ролей (в их числе Катерину в «Грозе», Нину в «Маскараде»), «ни в одной из них не создала законченного художественного образа». Среди восторженных отзывов о ее игре есть замечания о том, что «купеческие роли — не ее амплуа», что Любовь Гордеевна («Бедность не порок») в ее исполнении стала «какой-то ходячей фигурой, вечно со слезами в глазах, вечно всхлипывающей да охающей». Е. П. Карпов вспоминал, что гимназистом в Орле, будучи убежденным поклонником Стрешевой, шикал Ф. Козловской, игравшей Катерину. Тем существеннее, что в уже цитированном адресе харьковской публики говорилось: «Воспроизводя с одинаковым успехом как натуры высокие, героинь, одаренных глубокою душою, кипучею страстью или могучим характером (Луиза Миллер, Джульетта, Корделия, Марьяца), так и типы, взятые из обыденной жизни (комедии Островского, «Злоба дня» Потехина, «Перемелется — мука будет» Самарина), и воспроизводя последние реально и в то же время художественно... вы соблюдаете меру, гармонизируя чувствуемое с выражением, соединяя правду с изяществом, идеализируя искусство»²⁴⁹.

14

Среди провинциальных актеров 60—70-х годов, творчество которых отразило ранний этап в развитии русской бытовой актерской школы, центральное положение занимали В. И. Виноградов и К. Ф. Берг, имевшие к началу 60-х годов богатый театральный опыт.

Метод Василия Ивановича Виноградова (1824—1877), сложившийся еще в 50-е годы, не претерпел впоследствии заметных изменений. До перехода в Петербург в 1870 году Виноградов, работая в крупнейших театрах провинции, оставался актером броских элементарных решений. Нередкие похвалы простоте его исполнительской манеры не заслоняют ощущавшуюся современниками ограниченность его достижений. Внутреннее существо роли он обычно подменял выпуклой, удобочитаемой характерностью, тяготение к которой заметно окрепло в его творчестве под влиянием бытового репертуара. На фоне безотчетной игры большинства провинциальных актеров он выделялся тем, что мог, «если захочет, исполнять роль совершенно сознательно» и демонстрировать «изучение самых мелочных подробностей». Но его не интересовало внутреннее движение образа, и он строил роль либо на отдельных взрывах темперамента, либо на нескольких подчеркнутых разработанных фарсовых эпизодах. «Постоянного напряжения, целого развития страсти он не выдержит, но вспышки, порывы энергической натуры у него выходят великолепно, искренне и сильно», — писал киевский театральный критик Ф. Ромер, считавший, что в таланте Виноградова «нет поэзии, нет увлекающего драматизма» и что актер лишен «того поэтического чутья, которое дает артисту возможность разглядеть внутренний смысл серьезной роли»²⁵⁰.

Удачами Виноградова становились роли, не сопротивлявшиеся однозначным толкованиям. Продолжая давнюю традицию сатирического изображения чиновников на сцене, он играл городничего и Юсова. За исполнение последней роли его называли «тонким наблюдателем человеческой природы», превзошедшим автора, хотя в основных сценах он не мог отказаться от фарсовых трюков. «На помолвке ему не следовало плакать, ибо это фарс», — писал критик. В той сцене, где «возмущенный мальчишкам Юсов старается показать ничтожность их, думув перед собою», Виноградов, превращавший любой бытовой штрих в самостоятельный комический эпизод, «подходил к зрителям и усиленно дул им прямо в лицо, за что получал аплодисменты»²⁵¹.

Подобная несложная характерность становилась недостаточной не только для Тихона («Гроза») или Краснова («Грех да беда на кого не живет»), которого Виноградов играл «рыцарем с большой дороги», но даже для Тит Титыча Брускова: не заметив ни психических, ни социальных корней самодурства, Виноградов превращал Брускова в «самовар красной меди». Любима Торцова он то пытался обратить в «сильное трагическое лицо», делая его «малоподвижным, слишком бодрым и серьезным», то играл его сниженно и грубо, «оборванным пьяницею»²⁵².

Типичный провинциальный премьер, Виноградов стремился в любой пьесе заслонить партнера и, всей своей практикой отрицая законы ансамбля, «никогда не жертвовал своею ролью для других». «Ему горя мало, удобно или неудобно играет он для остальных артистов, лишь бы у него эффектно выходило», — писал в 1866 году «Киевлянин». Он умел перебить, «переиграть» даже знаменитый финальный возглас Кречинского «Сорвалось!», насмешливо бросив вслед уходящему Кречинскому: «Наполеон!»²⁵³

Те же особенности были заметны и в творчестве Константина Федоровича Берга (1824—1881), также сформировавшегося в предыдущее десятилетие. Как и Виноградов, Берг обращал «чересчур много внимания на внешние черты роли» и «выставлял их на первый план настолько, что застил ими другой, внутренний образ». Бытовой облик его персонажей был легко узнаваем и запоминался так, «словно вы видели их в жизни» — «та же фигура, тот же костюм; тот же известный, тысячу раз виданный картуз, даже левая щeka раздута знакомым образом»²⁵⁴, — говорилось в саратовской газете об одной из его водевильных ролей.

Берг с комедиийной легкостью играл в водевилях, и его даже в начале 60-х годов иногда готовы были считать чисто водевильным комиком, который «истинно хорош в ролях не глубокого характера, а просто в смешных». Он умел наполнять роли юмором и горячим сентиментальным чувством; когда Берг сыграл Оброшенова («Шутники»), критика писала: «Роли глубоко любящих, добрых старичков ему особенно удаются». Но он не находил органического соединения внешней характерности с разработкой психологической линии роли, с анализом внутренних связей человека с

бытом и средой. Играя Любима Торцова, Берг натуралистически резко воспроизводил облик «горчайшего пропойцы» («опухшее лицо, красные от холода руки, их дрожь, судорожное подергивание тела и прочие физиологические признаки»), не боялся «тривиальных жестов, почесывания, утирания пальцами носа», по во внутреннем рисунке роли ограничивался однообразным «теплым задушевным чувством»²⁵⁵. В роли Бессудного («На бойком месте») Берг механически соединял грубо комедийные натуралистические детали и настойчиво воспроизведенный бытовой говор с шаблонными порывами театрального злодея.

В кульминационных сценах Берг обычно прибегал к мелодраматической преувеличенности темперамента и давал «слишком сильное, неумеренно яркое выражение исполняемому». Его городничий в конце пятого акта «захлебывался, задыхался, слова вылетали какими-то толчками, глухо хрипло»; Боярышников («Не в деньгах счастье») в течение долгой сцены находился в таком физическом напряжении, которого «не в силах так долго вынести самая крепкая патура»; Краснов («Грех да беда на кого не живет») после убийства жены походил на Макбета, каким его играл Олдридж в сцене после убийства Дункана²⁵⁶.

Берг ни разу не поднялся к самостоятельным художественным решениям. Он копировал то Щепкина, то Самарина, то других исполнителей, и разночтения с оригиналами в его копиях были лишь невольным упрощением творческих задач. Это сказалось в том, что, в отличие от щепкинского, его городничий стал добродушен, а не лукав. Работая в Театре на Политехнической выставке, Берг более своих сотоварищей отказался от привычной чрезмерности красок, но она скоро вернулась к нему в последующей работе.

В творчестве Берга и Виноградова выявились тенденции, свойственные ранней ступени формирования бытовой актерской школы. Под своим броским бытовым обликом персонажи Виноградова нередко оставались традиционными комиками-шутами, так же как за натуралистическими деталями игры Берга скрывалась отвлеченная сентиментальность или мелодраматически преувеличенная напряженность чувств. Им не удавалось проникнуть во внутреннее противоречия быта, раскрыть живую нерасторжимость трагического и комического.

Аналогичные противоречия выразились и в творчестве Елены Дмитриевны Линовской (умерла в 1898 году), популярность которой в 60-е годы более всего связывалась с исполнением роли Дуни в «Ночном» М. А. Стаховича. В 60-х годах в провинции считалось, что она «создала тип Дуньки в «Ночном» с таким совершенством, далее которого пойти невозможно», — как писала одна из провинциальных газет, утверждавшая, что «наша драматическая литература поразительно бедна типами крестьянских девушек» и потому «замечательному таланту г-жи Линовской придется размениваться на роли, часто ей не свойственные»²⁵⁷.

Ограниченность ее достижений подробно проанализировал Баженов после ее московских дебютов 1866 года. Он признавал ее «умение брать материал для своей игры прямо из жизни», «выставить на сцене житейскую правду во всей ее неприкосновенности, наголо». «Г-жа Липовская, — писал он, — совершенно усвоила себе манеры, или лучше сказать, ухватки крестьянской девушки, все свойства и особенности простонародного говора, пения и даже интонации, но в передаче всего этого перешла меру... Плач ее, при обилии диких нот, заставлял смеяться, а песня отзывалась крикливым голосованием или даже просто воем, от чего делалась нестерпимой и колола ухо». Недостаток ее исполнения он видел и в том, что у Липовской вышла «Дуня-дурочка, Дуня-идиотка, которая не умеет по-человечески, хотя бы и по-крестьянски, выражать самые человеческие чувства». Позже А. А. Стахович также отмечал, что Липовская «фигурой, голосом, манерами фотографически верно изображала тип крестьянской бабы», но что «не было в ее исполнении поэтического облика Дуни»²⁵⁸.

Когда Липовская в 1872 году играла эту роль в Театре на Политехнической выставке, у нее возникли существенные перемены: если прежде у нее «выходила фотография, довольно грубо размалеванная», то теперь актриса стала «сдержаннее в своих движениях, в ней меньше передразнивания и больше выступает внутренняя сторона роли, характер плутоватой и любящей Дуни»²⁵⁹. Эти изменения должны быть объяснены влиянием А. Ф. Федотова.

Присущая Липовской натуралистическая подчеркнутость сказывалась в том, как она играла темную, смятую горем Лизавету в «Горькой судьбине». Безучастная, неподвижная в первом акте, ее Лизавета, слушая, как пьяный мужик намекает мужу о ее грехе, «с трудом удерживает рыдания», «ее подергивают судороги»; затем на допросе, разбитая горем, она «не может стоять, ее поддерживают, она не в силах ясно отвечать на предлагаемые ей вопросы», а увидев мужа в кандалах, «начинает рыдать и силится ползти к нему»²⁶⁰.

Внутреннее своеобразие бытовых ролей не давалось Липовской, и потому, играя Авдотью Максимовну («Не в свои сани не садись»), она в сценах с Вихоревым прибегала к «приторной щеголеватости», «неприятному наивничанию и манерности самого дурного и ложного тона», а в сценах с отцом «вскидывала и ломала руки», «отчаянно качала головой», бросалась то на грудь к нему, то к его ногам и, как в старой мелодраме, «не задумалась даже употребить в дело и растрепывание волос... отчего слишком уж повеяло стариной и плесенью», но не умела выделить основные переломные моменты роли. Критика не раз обращала внимание на то, что Липовской следует играть комедию, а не драму; но, перейдя в конце 70-х годов на амплу комических старух, она осталась «актрисой старого закала», тяготевавшей к несложному шаржу²⁶¹.

Внешнее восприятие быта, свойственное Виноградову, Бергу, Линовской, было преодолено в творчестве актеров, сложившихся в провинции на рубеже 50—60-х годов. Среди них выделялись Н. И. Новиков, его сестра Н. И. Степанова, И. В. Колобакин, И. Н. Александровский и другие, органически ощущавшие единство бытовых и психологических элементов образа. Каждый из них стремился использовать все возможности современного театра, испытывая свои силы в различном репертуаре. Но в драматургии Островского национальная сущность их дарований раскрылась с той достоверностью и непреднамеренностью, которых не мог знать театр предшествующих десятилетий. Сказалось единство духовных корней, питавших драматургию Островского и творчество актеров этого поколения. Под влиянием Островского и передовой критики, прежде всего Добролюбова, у них формировалась, вытесняя господствовавшее прежде однозначное деление персонажей на злодеев и добродетельных, новые представления о противоречивых взаимосвязях человека со средой, о деформирующем воздействии среды на душу человека. Слова А. И. Пальма о том, что бытовые роли в провинциальных театрах исполняются убедительнее, чем в столицах, имели реальное основание²⁶².

Более чем к кому-либо они могли быть отнесены к Никифору Ивановичу Новикову (1837—1890). Современники называли его «всеобъемлющим жанристом», соединяющим полноту внешнего перевоплощения со способностью передавать «внутренний характер» роли. «Разнообразие его доходит до роскоши, до безумной расточительности, — отзывалась о Новикове киевская газета, — он является совершенно новым человеком не только во всякой серьезной роли, но даже в каждом глупейшем водевиле». В приторной пьеске «Ямщики» он с заразной правдивостью вел свою небольшую роль, приводя в восторг критику: «Жалеем, что ни целование пьяного начальства, ни его сокрушенное моление, ни лихая припляска его, ни его завывающее пение, ни... словом, ничего передать нельзя тому, кто сам не видел». Персонажей Островского Новиков воспринимал в органической целостности их бытового облика и внутренней духовной сущности. В роли Бородинки («Не в свои сани не садись») он, будучи «купчиком с головы до ног», оказывался «глубоко чувствующим и нравственно высоким человеком». Его Брусов («Тяжелые дни») был «от темени до пяток и физически и нравственно... тот русский купец, каким выработала его наша русская жизнь». Играя Тихона («Гроза»), Новиков, в отличие от Виноградова, комедийно начинавшего роль и бесцветно ее завершавшего, демонстрировал «огромное понимание драмы и много теплоты, вследствие чего лицо Кабанова производило грустное, а не комическое впечатление»²⁶³.

Свидетели провинциальной работы Новикова были единодушны в том, что он «производил одинаково сильное впечатление как

в сильно драматических, так и в комических ролях». В отклике на его выступление в Москве в 1874 году Антропов утверждал, что Новиков обладает дарованием, диапазон которого распространяется от водевильного фарса до трагедии, и могучим темпераментом, позволяющим ему «сильнейшую драму, взяв сразу в очень приподнятом тоне, довести до конца без всякой заметной усталости». Антропов рассказывает, что Новиков играл Франца («Разбойники»), полностью отбросив злодейский шаблон и достигал «душу, а не нервы потрясающих впечатлений». При некоторой «заметности техники» игра Новикова была «полна хорошо продуманных и рассчитанных эффектов, наружность — выразительна, много увлечения, огня». Но колоссальное дарование Новикова было растрчено в провинциальных скитаниях, не позволивших ему выработать внутреннюю творческую дисциплину. Новиков работал неровно; он много, по словам Ромера, «шалит на сцене», легко преодолевал сложные преграды и бывал небрежен в мелочах; «достанется ему легкая роль — он ее и подпортит, фарсет некстати или сыграет, не потрудившись даже обдумать пьесу. А там, где многие другие ногу бы сломали, там именно он вдруг оказывается необыкновенно хорош». Публика привыкала к тому, что «художником он бывает по большей части только в нескольких сценах». В отличие от Берга и Виноградова Новиков не сумел стать средним актером столичного театра и после недолгой службы на Александринской сцене вернулся в провинцию. По свидетельству современников, в 80-е годы он «из большого актера постепенно превращался в рядового»²⁶⁴.

Наталья Ивановна Степанова (около 1840—1913), дебютировав на рубеже 50—60-х годов, быстро заняла заметное положение на провинциальной сцене. Уже в 1864 году было ясно, что она «принадлежит к первоклассным артистам», в 1867 году петербургский журнал «Литературная библиотека» называл ее «первой русской актрисой»²⁶⁵.

В астраханской антрепризе своего отца И. Е. Новикова она начинала с водевилей, которые играла «натурально и неподдельно», имела успех в ролях с переодеванием. Когда Степанова пыталась овладеть приемами, которые диктовал мелодраматический репертуар, «ее голос превращался в нечеловеческое взвизгивание, с глазами делались какие-то конвульсии, все тело передергивалось гальваническими судорогами». Это заставило ее отказаться от выступлений в мелодраме, и уже к 1864 году она приобрела редкую репутацию актрисы, которая «играет только женские типы Островского и других русских писателей, самым серьезным образом изучая каждую роль и строго удерживаясь от всяких пьес иностранных репертуаров». Киевские зрители в середине 60-х годов называли Степанову «первой русской актрисой в национальных ролях». В бытовой драматургии Степанова демонстрировала редкую легкость перевоплощения и умела свободно подчинять образу свои внешние и внутренние данные. «Составить себе ка-

кой-нибудь определенный образ г-жи Степановой очень трудно; а если бы у вас и составилась такой образ по известной роли, то вы очень ошиблись бы, вздумав вложить его в других ролях... Г-жа Степанова сегодня является наивной институткой благородного сословия, завтра извращенною барышнею купеческого круга, послезавтра многострадальной женой в самодурной семье и т. д. И всегда одинаково натурально», — писал в 1864 году киевский рецензент. Критика начала 60-х годов находила, что в игре Степановой «обдуманность» порой «входит в ущерб вдохновению» и это делает Степанову исключением среди русских актрис, которые «в неразвитости своей отличаются, скорее, излишком непосредственного чувства». Степанова умела последовательно строить роль («каждое слово произносится именно в ту минуту, когда вас уже приготовила к нему актриса») и в то же время воспринимала человеческий характер целостно, без отвлеченной однозначности, завершенной мелодрамой, «исполняла хорошо не только всякое чувство порознь и отдельные положения, но создавала полные характеры»²⁶⁶.

Усвоив давнюю традицию сатирического театра, Степанова первоначально как бы со стороны воспринимала воспроизводимые ею комические типы. Законченно, отстраненно и уничтожающе, как явление исключительное или «вполне дурную женщину» играла она Липочку («Свои люди — сочтемся!»), и эта позиция актрисы заставляла критику видеть в ней представительницу «старой школы». «Сделавши себе совершенно чужой Липочку, несколько не сочувствуя ее положению среди невежественной семьи, г-жа Степанова как бы изо всех сил старалась представить Липочку антипатическою от начала до конца, в чем и успела совершенно», — писал критик, считавший, что актриса «увлеклась сценическим поучением и нарушила полноту натуры», что «такую выдержанность новая школа считает односторонностью» и что «художник нашего времени... не позабудет и про хорошие стороны характера Липочки, только каждую черту, дурную и хорошую, выразит именно в характере Липочки». Автор этой статьи предлагал актрисе встать на путь «оправдательного создания роли». Такой подход к раскрытию образа актриса обнаруживала, играя Полину в «Доходном месте» или Краснову в «Грех да беда на кого не живет». Вспоминая, как «глупенькая Полина с такой неподражаемой наивностью говорит о том, что человек создан для общества», Ромер писал: «Неужели вы не видите собственными глазами, лучше сказать, не понимаете сердцем, как Жадов мог без ума полюбить это простенькое создание и не разочароваться в нем». Он утверждал, что «никаким опытом, никаким умом, никаким изучением роли нельзя дойти до подобных результатов» и что актриса «далеко оставляет за собою холодные расчеты ума, посрамляя его ясновидением своей поэтической натуры». Краснову Степанова играла «не развратной и пошлой женщиной, а увлекающейся по неизбежности увлечься» и, оправдывая ее обстоя-

тельствами, достигала того, что «симпатии зрителей обратились именно на нее, а не на Краснова, ярость которого имела субъективно справедливое основание»²⁶⁷.

Роль Катерины, центральная в творчестве Степановой, казалась критике разработанной менее детально. В ее рисунке отмечали «искусственно сдерживаемый шепот, чередуемый с аффектированными восклицаниями», «отчетливо замедленные и резко величественные движения». Даже из более поздних рецензий следует, что в этой роли Степанова «иногда эффектирует и отзывается барыней». Но рядом с этими замечаниями неизменно повторялись признания, что актриса оставляет в ней «больше простора лиризму» и что «самые трудные, самые невозможные для других сцены достаются ей всего легче, исполняются ею всего лучше; там, где другому артисту пришлось бы прибегнуть к эффекту, к внешним средствам, к подделке, там у г-жи Степановой зазвучат две-три такие ноты, такие из души вырванные звуки, что жутко становится зрителю», и из-за этих моментов в зале «пожилые мужчины плачут, а нервные дамы уезжают, не досмотрев конца». Актриса сосредоточивала внимание на охватившей Катерину внутренней борьбе, на тех моментах, где «страсть, чувство пробивалось наружу, где оно было в сильном напряжении, не имея исхода, и потому, задышавшееся в себе, производило этим страшные потрясения во всем организме»²⁶⁸.

По мере того как искусство Степановой приобретало зрелость, в актрисе крепла способность целостного воссоздания национального характера, росло умение «воспроизводить возможно точнее данный тип и выставить в нем рельефно те именно черты, которые составляют индивидуальную особенность этого типа со всеми его оттенками». В начале 70-х годов ее творческий метод воспринимался как строгий и законченный. Ей были присущи не только «лишенная рутинных приемов старой школы простота игры», «всесторонний анализ и основанная на нем отделка каждой сцены», но и умение создавать «до полноты законченные натуры» — эти оценки появились в 1872 году в «Камско-волжской газете» в дни, когда театральная Казань была уже покорена дебютировавшей Стрепетовой. На рубеже 60—70-х годов Н. И. Степанова пыталась овладеть опереточным репертуаром — но это было напрасным компромиссом, вынужденной уступкой кассовым затруднениям труппы. Во второй половине 70-х годов она перешла на амплу старух и с замечательным техническим совершенством играла роли «купчих, старосветских помещиц и приживалок». Среди ее ролей были Атуева в «Свадьбе Кречинского» и Простакова в «Недоросле»²⁶⁹.

Иван Владимирович Коллюбакин (1830—1865), по мнению современников, в бытовых ролях уступал лишь П. Садовскому и П. Васильеву. «Богатство внутренних сил поразительно, — писала о нем «Русская сцена», — игра до того проста и естественна, до того чужда заученности, что он не умеет ни плакать, ни смеяться поактерски». Актер достигал бытовой точности даже в таких чисто

водевильных ролях, как денщик в «Картинках с натуры». «Это был как кот, отъевшийся на спокойной жизни, жирный депшик, с рекрутства не знавший фронта, из солдат преобразовавшийся в военного Савельича». Присутствие «ума и художественного такта» отличало его исполнение основных ролей русского репертуара — городничего, Осипа, Кочкарева, Любима Торцова, Бородинки, Тихона, Дикого, Юсова, Подхалюзина, Брускова и других. Точные бытовые детали (его Юсов часто механически поправлял гребешком волосы), свободное использование яркой речевой характеристики («народным языком владеет Колюбакин в совершенстве») соединялись у него с непринужденной полнотой перевоплощения. Те же свойства проявлялись в его устных рассказах, которые высоко ценили Островский и П. Садовский. «Все рассказы Колюбакин представлял в лицах: стоило ему, например, накинуть платок на голову, и лицо его преображалось в лицо толстой старухи купчихи. Несмотря на свою громадную фигуру, Колюбакин увлекал публику, когда являлся на сцену в курточке с откидным воротничком, представляя школьника, долбящего букварь», — вспоминал А. Стахович²⁷⁰.

Колюбакин происходил из обедневших дворян, был студентом Московского университета, затем капитаном волжского пароходства, а, став актером, последние годы жизни работал в Воронеже. «Характер честный, благородный, эпергичный, а потому подчас вспыльчивый и увлекающийся, прекрасное дитя в жизни», он в 1865 году «оставил воронежскую сцену вследствие неприятностей, им же самим возбужденных между артистами», отправился в качестве странствующего актера на урюпинскую ярмарку и по дороге в Балашове был убит pistolетным выстрелом в случайной ссоре²⁷¹.

Одной из крупнейших представительниц бытовой школы в этот период оставалась Александра Антиповна Дубровина (1814—1890), дебютировавшая еще в конце 30-х годов. По масштабу дарования ее в 60—70-е годы обычно сравнивали с Линской, причем Медведев считал, что она «более знала Россию и потому была рельефнее и вернее». Боборыкин, ставя Дубровину рядом с Н. М. Медведевой, в 1881 году писал: «На петербургской сцене я не знаю такой старухи. После покойной Линской там совершенно утрачилась у актрис на пожилое амплуа способность создавать живые лица. Я помню Линскую и в «Омуте»: в ней было больше виртуозности, темперамента, она была веселее и моложе, но у г-жи Дубровиной дореформенная помещица, до жалости тупая и вместе с тем вздорная старуха, выходит еще вернее и своеобразнее». Широта дарования Дубровиной проявлялась в том, что ей были «одинаково доступны и типы старых крестьянских баб, и мелких чиновниц, и помещиц, и барынь высшего круга»; актриса легко изменяла «походку, манеры, движения и голос сообразно с представляемыми ею лицами» и с равной убедительностью играла Матрену в «Горькой судьбине» и старую княжну Ишимову в «Самоуправцах». В коми-

ческих сценах она находила «милую манеру вызывать в слушателе юмористическое чувство», а «в сценах сильных и драматических обнаруживала и силу чувств». Театральная молва утверждала, что Дубровина, до глубокой старости сохранявшая «полнейшее художественное самообладание», была неграмотной, и роли ей читывала ее дочь актриса Л. А. Александрова²⁷².

Мощное художественное и идейное углубление бытовой актерской школы провинциального театра на рубеже 60—70-х годов было связано с творчеством П. А. Стрепетовой, В. Н. Андреева-Бурлака и М. И. Писарева, сложившихся за годы провинциальной работы в выдающихся мастерах общероссийского масштаба. «И в репертуаре и в приемах исполнения этих людей звучал яркий народнический протест семидесятых годов, что правилось очень и заставляло уважать театр как очаг политического огонька», — писал Амфитеатров, считавший, что их искусство даже в сравнении с Малым театром имело «еще более подчеркнутое демократическое направление»²⁷³.

Модест Иванович Писарев (1844—1905)²⁷⁴ появился на провинциальной сцене после окончания Московского университета и длительного участия в лучших столичных любительских кружках: он играл в домашнем театре Н. И. Давыдова, в Красноворотском и Секретаревском театрах. Писарев принес с собой на провинциальную сцену точное понимание специфики современной драмы и техповых требований, которые она предъявляет к актерскому искусству. Именно поэтому он и оказал столь существенное влияние сначала на Стрепетову, а затем на Андреева-Бурлака.

В первые же годы театральной работы Писарева критика отмечала, что он не только не эксплуатирует свои великолепные данные («необыкновенно красивая наружность, высокий рост, прекрасное сложение»), но и не ограничивается навыками характерного актера, которыми свободно владел, умея «видоизменяться до мельчайших подробностей в походке, голосе, манерах, не говоря уже о гримировке». Строго отобранные бытовые краски он подчинял стремлению раскрыть человеческий характер, воспринимая его как органическое порождение национальной жизни, ее социальных и духовных противоречий. Говоря о его лучших работах, критика постоянно подчеркивала, что для него «на первом плане стоит не страсть, не бытовой тип, а характер», что он раскрывает «внутренний сокровенный облик действующего лица»²⁷⁵. В пьесах Островского и Писемского он, показывая власть внешних обстоятельств и уродующую силу среды, неизменно раскрывал внутренние возможности человеческой природы, остающиеся неразвитыми, гибнущие. В бытовых фигурах Краснова («Грех да беда на кого не живет»), Петра («Не так живи, как хочется») и более всего Анания Яковлева («Горькая судьбина») Писарев, сохраняя психологическую и социальную достоверность, обнаруживал внутренний масштаб, делающий их трагическими героями.

Играя Петра, он «наглядно, хотя и без тривиальности» поль-

зовался бытовыми красками, но «главные усилия артиста были обращены на изображение кипучей и неуправляемой натуры Петра». В ясно прочерченной внутренней линии роли «отдельные штрихи, некоторые взмахи кисти (выражаясь языком живописи) поражали своей смелостью, силой, твердостью», и благодаря этому «удальство Петра, его тоска и бред (в третьем акте), страстность его натуры, переходящая порою в дикость, были выражены мастерски»²⁷⁶.

Аверкиев о Писареве — Краснове писал: «Раньше всего артиста, по-видимому, заботило уяснить себе, каков Лев Краснов как человек, уяснить себе его внутреннюю физиономию... Бытовые краски есть у г. Писарева, но они на втором плане, составляют только аксессуар роли». О том, как артист распределял оттенки в этой роли, рассказано Немировичем-Данченко: «Бытовые краски, резкие в двух первых действиях, бледнеют в конце, когда внешние черты пропадают перед массой внутренней борьбы». В сцене после убийства жены Писарев достигал такой эмоциональной наполненности, что, по признанию Немировича-Данченко, «от его силы, при его умении пользоваться богатейшими данными, волосы дыбом становились», и зритель видел перед собой «сильную натуру во всей ее девственности»²⁷⁷.

Говоря о том, что внешняя характеристика полностью подчинена у Писарева внутреннему замыслу, один из критиков писал: «Особенно замечателен тот такт, с которым г. Писарев ведет роль Апатия Яковлева. Никто не скажет, что Ананий — Писарев не мужик, но с первых же его слов становится ясно, что перед вами не простой, дюжинный мужик, а человек, головой выше всего окружающего мира, человек крепкой воли и определенного, строгого и несколько сурового даже нравственного склада». Конкретность и ясность социальной характеристики Писарев соединял в этом круге своих ролей с убежденным народническим уважением к мужику и утверждением права своего героя на подлинную трагедию. Поэтому «в сцене третьего акта, когда у Апатия по приказу помещика насильно хотят отнять жену, исполнение г. Писарева было замечательно по трагической силе и оставляло глубокое, долго не остывающее впечатление». Наполняя эту роль своим неиссякаемым темпераментом, Писарев поднимал ее до трагических высот. «Переходы от бешенства к мольбам дышали глубиной чувства, такую реальную и в то же самое время художественную правду, — писал один из критиков, — что жутко становилось зрителю и все в театре как бы замирало»²⁷⁸.

Писарев тщательно прорабатывал внутреннее развитие каждой роли и последовательно раскрывал те следы, которые накладывала среда на психологию человека. В роли Несчастливцева («Лес»), выделявшейся у Писарева «замечательно детальной отделкой», актер «сосредоточил главное свое внимание на Несчастливцеве как на человеке» и «особенно ярко выразил те штрихи, по которым мы видели, что сделала с Несчастливцевым сцена и ходульная шко-

ла». Поэтому во внутреннем рисунке роли особое место заняли «сильные порывы страсти» при рассказах о прошлых театральных триумфах Несчастливцева, а в пятом акте Писарев нашел самостоятельное оправдание переходу от собственного текста Несчастливцева к монологу из Шиллера: «Ему вдруг пришел в голову этот монолог, и он, увлеченный, заговорил его, уже как бы чувствуя себя на сцене»²⁷⁹.

В 70-е годы Писарев начал работу и над основными ролями мирового трагического репертуара; но он «не был трагиком по существу, трагического темперамента горело в нем немного», и потому в этих ролях он «никогда не умел пойти дальше очень добросовестного выполнения традиционных поз и жестов и ревущей декламации»²⁸⁰.

Творчество Пелагеи Антипьевны Стрепетовой (1850—1903)²⁸¹, ее мгновенно вспыхнувшая власть над современниками и трагизм ее актерской судьбы представляют собой одно из центральных явлений в русском театре второй половины XIX века. Устремление к правде, которым было движимо актерское искусство 60-х годов, в ее творчестве сокрушало все, что воспринималось как театральная ложь. Она принадлежала к тем актерам, которые возвращают максимальные права сценическому переживанию, открывают новую меру театральной простоты и воссоздают на сцене правду жизни вне существующих шаблонов.

Воспитанная провинциальным театром, она в первые полтора десятилетия своей деятельности с неудержимой победоносностью преодолевала присущие ему противоречия. Подкидыш, которого считали дочерью актрисы Глазуновой и офицера Балакирева (отца композитора), она росла около театра, воспитывалась в семье нижегородского театрального парикмахера и его жены, бывшей крепостной актрисы, появлялась на сцене в детских ролях, обостренно поглощала все театральные впечатления. В 1864 году она оказалась в захолустной труппе В. А. Смирнова, принятая «на все, что понадобится», затем служила в таких же труппах Н. И. Иванова и П. А. Полторацкого, в Муроме у актрисы А. Н. Гумилевской, у повгородской дирекции и лишь в 1869 году попала в самарский театр А. А. Рассказова, который называла первой благоустроенной труппой на своем пути. Она прошла все ступеньки, неизбежные в начале жизни провинциальной актрисы, начинала с водевилей у Смирнова, переиграла все главные роли в мелодрамах у Иванова и Полторацкого, а затем у Рассказова, уже сыграв «Горькую судьбину», должна была перейти к опереткам.

Среди сезона 1871/72 года после летней работы в Саратове у А. Сервье, она приняла приглашение Медведева, дебютировала в Казани и «сразу всех покорила». Зрители казанских спектаклей, попадая под безоговорочную власть Стрепетовой, теряли ощущение граней, разделяющих сцену и жизнь. «Это вовсе не то театральное впечатление, которое оставлял, бывало, Милославский, это впечатление, глубоко западающее в душу, заставляющее за-

быть, что оно получено со сцены, а не из действительной жизни». После стрепетовских спектаклей воспринимались как ложь не только сценическая искусность Милославского или наивная техника Пнуновой-Шмитгоф, но переставала удовлетворять даже и та мера правдивости, которая присутствовала в точной, освобожденной от рутинной игре Н. И. Степановой, и искусство юной М. Г. Савиной. Впечатления от игры Стрепетовой были настолько новы, что вели к обобщениям, в своей сути едва ли верным: «До сих пор мы видели в самом счастливом случае только искусную поделку под чувство»²⁸².

Стрепетова разрушала эстетические привычки зрителя. Нескольким позднее один из критиков писал, что она «поражает оригинальностью едва ли не каждого жеста». Ее данные («маленькая, худощавая, сутуловатая фигурка», «симпатичное, и только, лицо», «угловатые, но искренние, если так можно сказать, манеры») не совпадали с представлениями о театральной героине, и в ее игре не было «ни малейшего расчета на красоту». Это позволит Кугелю много позже сказать о присущем ей «явном пренебрежении ко внешним отметкам культуры», но в 70-е годы эти черты ее искусства воспринимались как рожденные отказом от театральной фальши. Определяя новизну испытываемых впечатлений, зритель признавался: «Эстетического наслаждения она нам не дала, но сердце, непосредственно на его струнах играя, обнажила до боли, до нестерпимо тяжелой боли растрогала»²⁸³.

Еще в Казани часть критики считала, что Стрепетова стоит перед опасностью «закабалить развитие ее таланта в одностороннем направлении», и советовала ей «разнообразить свой талант». И сама актриса до 1874 года, как все провинциальные премьерши, стремилась играть все. Но было очевидно, что Стрепетова представляет собой трагическую актрису небывалого прежде типа. В современной бытовой драме Стрепетова возрождала главную особенность подлинного трагического театра: «В спектаклях г-жи Стрепетовой, — писал Урусов, — приходится видеть, как восторг, пронзительный горестными, а не радостными эмоциями, охватывает публику». Поэтому ее искусство воспринималось как опровержение актерских приемов, считавшихся неизбежными в трагическом репертуаре: «Надо понять, что помимо трагической игры, необходимой для изображения шекспировских героев, помимо криков, от которых мурашки бегают по коже, помимо ломания рук и проч., есть трагизм отчаяния, трагизм искреннего и задушевно высказывающегося сердца», — говорится об особенностях игры Стрепетовой в статье Суворина, написанной в 1879 году²⁸⁴.

Свидетельства самых авторитетных критиков, относящиеся к поре ее высшего взлета, ко второй половине 70-х годов, доказывают, что тогда Стрепетова не только «никогда не играла зря, наобум, как сыграется», но и «никогда также не играла себя». По словам Урусова, ей была присуща способность «отрешаться от себя, от своей индивидуальности, менять свою личность с ролью».

Ту же полноту перевоплощения отмечал в 1879 году Суворин: «Она сживается с воплощаемой ею личностью, с ее особенными манерами, с ее внутренним миром и внешним». Антропов отмечал в 1875 году, что в основных ролях Стрепетовой эмоциональная мощь исполнения «не вредит свободе и полноте замысла» и что «не роль себе, а себя подчиняет она роли, отождествляется с нею». Он утверждал, что «все, что она произносит и делает на сцене, все это запечатлено определенной индивидуальностью», и потому в игре Стрепетовой никогда нет «общих мест», потому она «никогда не выражает бесплотных, так сказать, чувств, или общечувств». Более того, Антропов свидетельствует, что Стрепетова в середине 70-х годов обладала актерской техникой большой точности, позволявшей ей вести изображаемое лицо «от момента до момента, не спеша сразу навязать понимание его публике, предоставляя полное впечатление произвести роли, взятой в целом». Он подчеркивал, что «вся страстность, искренность, задушевность, вся поразительная правда игры нимало не идут в ущерб другим требованиям сцены, не вредят свободе и полноте замысла»²⁸⁵.

Кугель, не знавший Стрепетову в ее лучшие годы, был убежден в том, что «ее ум не был достаточно воспитан на идеях гуманитарного века» и что она «принесла с собой на кафедру сырьем, так сказать, одностороннее, не очищенное от стихийной бессознательности, народное чувство»; но очевидцам ее успехов в конце 70-х годов «талант ее слишком бросался в глаза, как и уровень умственного развития, далеко превосходящий уровень не только наших актрис, но даже и многих актеров»²⁸⁶.

О неровности и шероховатости ее игры говорила еще казанская критика. Но в 70-е годы в ее искусстве, безусловно, присутствовала отмеченная Антроповым органическая уравновешенность. «Сцены истерики, сумасшествия и пр. обманывают своей естественностью, — писал он, — но никогда не переходят границ дозволенного, никогда не возбуждают отвращения грубым натурализмом». Стрепетова сохраняла основное зерно роли, но почти всегда «при последующих представлениях пьесы не держалась на сцене того места, которое она занимала, играя роль в первый раз». Эти особенности соединялись у Стрепетовой с неумением, по выражению критика, сыграть роль «мещански аккуратно». Она обладала способностью «развивать в самое короткое время громадное количество нервной силы», «быстро разгораться», и в эти моменты она, по относящемуся к 1880 году свидетельству Боборыкина, достигала «такой сценической могучей правды, о какой в Малом театре уже утратили и память». Все это и заставило Писемского назвать Стрепетову «Мочаловым в юбке»²⁸⁷.

Казанский критик в 1872 году писал, что Стрепетовой наиболее близки «натуры, не могущие выдержать борьбы с гнетущей обстановкой жизни», и что это позволяет ей «сделать сцену трибуной в защиту человечности». Так она играла роль Аннеты в «Семейных расчетах», дававшую актрисе «хорошую канву для самостоя-

тельной работы» и позволявшую «независимо от автора потрясти зрителя не видом мишуры крикливого эффекта, а силой внутреннего безысходного отчаяния»²⁸⁸.

«Долю сотрудничества» с автором Урусов признавал за ней даже в тех ролях, где она подчиняла себя воле драматурга. Он называл Стрепетову соавтором Писемского и Островского в «Горькой судьбине» и «Бедной невесте», считая, что она прояснила образ Марьи Андреевны, а своим пониманием Лизаветы изменила взаимоотношения образов, которое виделось Писемскому²⁸⁹.

В «Бедной невесте» Стрепетова строила роль на том, как вспыхивали и гасли надежды Марьи Андреевны. Она заставляла зрителя следить за тем, как «сламывала», «чуть не убивала» Марию Андреевну «бесцветная, будничная жизнь». После сцены с Меричем «она красивым смелым жестом прижала ладони к вискам, и лицо с пылающими глазами засияло обаятельной красотой. Вдруг раздается реплика Дарьи, Марья Андреевна вздрагивает — и сразу, после радостного забытья, оказывается на земле, в среде свирепой пошлости и будничных дрызг». Во внутренней логике этой роли Стрепетова находила место и для «высшего экстаза счастливой любви» и для «крайней степени отчаяния», а некоторые сцены наполняла таким весельем, которое, по мнению Урусова, было доступно редко кому из комических актрис²⁹⁰.

Стрепетова раскрывала в своих героинях действие тех стихийных внутренних сил, которым противостоит окружающая жизнь. Ее роли строились на трагическом угасании непреодолимых человеческих порывов. Стрепетова была одинаково конкретна, правдива и бесстрашна в ощущении внутренних импульсов, подчинявших ее героинь, и в понимании препятствий, оказавшихся на их пути.

В «Горькой судьбине» в наибольшей мере обнаруживали себя «весь широкий полет таланта Стрепетовой, вся его трагичность и реальная сила». Актриса преодолевала и пейзажизм и натуралистичность. Она не делала Лизавету «грубой, дикой бабой», как того требовал Писемский. Ее игра была соотнесена, по словам Антропова, со всей жизнью Лизаветы, со всей обстановкой крестьянской жизни. Не только в «наивной безвкусице костюма», соответствующей «понятиям деревенской парадности», во внешнем рисунке, в говоре, но и в психологии Лизаветы сохранялась верность «крестьянскому бытовому типу». Подлинный же высокий демократизм искусства Стрепетовой заключался в том, что эта реальная крестьянская трагедия звучала обобщенно и общезначимо. Лизавета мученически погибала, не умея подчиниться обстоятельствам и среде. Стрепетова не идеализировала Лизавету, играя ее «слабой, но лукавой, подлой, но милой бабой», которую «убить бы в пору, и простить хочется — скажи она одно доброе и покорное слово». Она не видела в пьесе ни правых, ни виноватых. От предчувствия беды («в первом действии Лизавета плачет, как баба, которую еще не били, но будут бить непременно») Стрепетова

вела Лизавету к ожиданию еще худшей беды и затем к полной прострации, когда она «только стоном и беспомощным метанием головы, как мечется больной на изголовье, выдает одолевающий ее прилив тоски»²⁹¹.

К числу «натур, не могущих выдержать борьбы с гнетущей обстановкой жизни», принадлежала и ее Катерина — «маленькая, незаметная мещаночка», в душе которой дремлют «огромные возвышенные стремления, полные могущества и красоты». Эта Катерина «чувствует в душе какую-то непонятную силу, которая требует простора, которая делает ее в глазах других странной, чудной». Ее покаяние в четвертом акте превращалось в «плач праведной души, не поддающейся тем тесным рамкам, в которые хотела ее впихнуть пошлая жизнь». Антропов находил, что Катерина Стрепетовой органически не может вписаться в окружающий быт, что она «жертва в силу самого своего рождения» и что «при такой постановке роли, а через нее и всей пьесы, протест, который возбуждает она в душе зрителя, чувствуется еще больше, еще обиднее, еще нестерпимее». Критика неоднократно стремилась зафиксировать непосредственную сценическую жизнь того стихийного, целостного женского характера, который возникал в исполнении Стрепетовой. «Надо было видеть эту Катерину, мгновенно прячущую ключ, когда ей послышалось, что кто-то вошел. Если б действительно кто вошел в то время, он удивился бы только смертельной бледности и неподвижности этой женщины, которая в первый раз решается на обман. И если б вошедший, смотря по тому, кто он, сказал ей, что она обманывает, — она призналась бы. Так мало походила эта игра на то, что мы встречали на сцене, на все эти рутинные приемы — ломание рук, бросание в сторону, принятие вида школьника, пойманного на месте преступления, смесь мелодрамы с банальными проделками обманщицы», — писал Суворин о Катерине в сцене с ключом. «Когда в пятом акте Катерина вдумывается в смерть и, вся уйдя в эту мысль, однотонно, беззвучно роняет слово за слово, а потом внезапным порывом, вскочив с места и обернувшись почти спиной к публике, плачет-поет во всю силу надрывающегося голоса: «Ветры буйные! донесите к нему...» и т. д. — нет сил сдержать волнение, слез сдержать нельзя», — говорится в рецензии Антропова²⁹².

В конце 70-х годов начался спор о том, ограничены ли возможности Стрепетовой бытовым репертуаром. Немирович-Данченко в 1881 году доказывал, что ей подвластны все проявления женской души и вся мировая драматургия. Через несколько лет Островский, признавая, что Стрепетова «как природный талант» представляет собой «явление редкое, феноменальное», утверждал, что «ей доступны только те роли драматического репертуара, где не требуется ни красоты, ни грации, ни изящных манер, ни величавой представительности», и что «ее среда — женщины низшего и среднего класса». За короткий временной промежуток, разделяющий два этих отзыва, стало очевидным, что талант Стрепетовой не полу-

чает органического развития. По мнению Островского, возможности Стрепетовой оказались ограничены не только ее данными («болезненная, бедная внешними силами, неправильно сложенная»), но и тем, что она «не имела школы, ни видела образцов и молодость свою провела в провинции». Уравновешенность и совершенство искусства Стрепетовой, продемонстрированные ею при первом появлении в Москве в середине 70-х годов, еще тогда казались критике загадочно неправдоподобными. «Как могла сложиться такая актриса в провинции, это остается для нас загадкой»,— признавался в 1875 году Антропов и желал Стрепетовой иного окружения, чем то случайное, в котором она играла, иной публики и нового репертуара, отвечающего масштабам ее дарования. Невыполнимость этих пожеланий предопределяла драматизм творческой судьбы Стрепетовой, делая неизбежными внутренние перемены в ее искусстве и разрушение присутствовавшей в нем художественной гармонии. В конце рассматриваемого периода Суворин писал: «Сколько сил она потратила непроизводительно в бродячих провинциальных труппах, сколько сил теряет она даже теперь, являясь на маленькой сцене при случайном составе труппы, при раздражающих и унижительных для самолюбия хлопотах о сцене и пр. Прожита половина артистической жизни, прожита с такой борьбою, о которой большинство артисток и понятия не имеет, нажиты нервные болезни, завоевана любовь публики, взята с бою, взята по праву, взята вопреки всем препятствиям и загородкам, и в то же время остается сознание, что не все еще взято, что силы потрачены и тратятся на мелочи и пустяки, что нет арены для развития таланта, нет пищи ему, нет публики, т. е. народа-публики, нет школы. Трагичнее положения г-жи Стрепетовой, как артистки, я не знаю»²⁹³.

Внутренняя эволюция творчества Стрепетовой на рубеже 70—80-х годов выразилась в том, что она, по мнению Немировича-Данченко, передавала каждый момент роли «совершенно непосредственно, не освещая и не смягчая его никакой тенденцией», и вместе с тем умела быть на сцене беспощадной. О Стрепетовой в роли Евгении («На бойком месте») Немирович-Данченко писал: «Некоторые типические черты схвачены артисткою удачно, весьма реально и притом в границах художественности. Игра ее в роли этой «подлой бабы» представляет крупный шаг в сторону от идеализации нашего серого люда в искусстве, утратившей всякое значение. Перед зрителем была поистине блудливая, болтливая, страстная баба со всеми гадкими наклонностями, развивавшимися в ней под благоприятным влиянием окружающей среды. В исполнении г-жи Стрепетовой вы встречаете только правду, хотя с несколько пристрастной точки зрения: местами г-жа Стрепетова утрировала в отрицательном направлении характер Евгении». Эту же тенденцию он видел и в том, как Стрепетова играла Василису Мелентьеву. Наряду с этим в звучании ее основных ролей все более обострялись тенденции, говорившие о близости ее искусства к

творчеству Достоевского и позволившие позднее С. В. Яблоновскому (Потресову) называть Стрепетову «гением страдания, доведенного до своих крайних пределов, за которыми смерть, безумие, хаос»²⁹⁴.

На творчество Василия Николаевича Андреева-Бурлака (1843—1888)²⁹⁵, выразившее наиболее существенные тенденции актерского искусства 60—80-х годов, первоначальная работа в провинции наложила неизгладимый отпечаток. Он пришел на профессиональную сцену из среды любителей и не сразу связал с ней свою жизнь. Он был вольнослушателем Казанского университета, бросив который перешел в речное училище, какое-то время служил в волжском пароходстве. Незаурядный талант рассказчика-импровизатора привел его на любительскую сцену, а в сезон 1866/67 года по рекомендации Д. И. Минаева он дебютировал в симбирской труппе Н. И. Иванова, сыграв роль Ваньки-Стикса в оперетте «Орфей в аду». Затем он недолго служил в гельсингфорском театре и у Вальяно в Ростове, после чего возвратился в пароходство и лишь через два года вновь оказался на сцене. С 1875 по 1879 год он работал в Симбирске, Самаре, Саратове, Воронеже, Тифлисе; в 1880 году получил приглашение в Пушкинский театр Бренко, где резко обозначился новый этап его деятельности, ознаменованный не только развитием опыта, вынесенного из провинции, но и преодолением накопленных привычек.

В 70-е годы в русском театре едва ли существовал актер, который мог с равной Андрееву-Бурлаку силой переносить на сцену «жизнь со всеми ее трагическими невзгодами и тривиальными дрызгами» и в бытовом репертуаре «возвышаться до трагизма и не брезгать водевилем». Психологическая проницательность и способность разворачивать на сцене тайную диалектику человеческих переживаний сближали его искусство с самыми глубокими течениями в современной литературе — больше, чем Стрепетова, он был внутренне близок творчеству Достоевского. Андреев-Бурлак неизменно поражал очевидцев полнотой сценического перевоплощения: «В каждую роль он без всякого усилия, а порой даже сам того не замечая, входил так, что переставал быть самим собою и весь жил в изображаемой роли». При этом он любил за кулисами после падения занавеса мгновенно отрешаться «от того типа, который он только что заканчивал лепкою», и прощически воспринимал то потрясение, которое под его воздействием испытывали не только зрители, но и его партнеры²⁹⁶.

Работа в провинции воспитала в нем отвращение к принудительной дисциплине, сковывавшей актеров казенных театров, и развила скептическим пренебрежением к выверенности и последовательности в собственном творчестве. Стремление к точности он готов был считать рационалистической сухостью. Поэтому его огромное стихийное дарование оставалось в эти годы во власти анархии и произвола. Знавший его по Тифлису В. А. Тихонов писал: «Пестрый и неровный был человек Василий Николаевич как в

жизни, так и на сцене... При его громадном таланте он бывал в исполнении некоторых ролей неузнаваемо плох. Пробручит куда-то себе под нос всю роль, и дело с концом. Иногда же вдруг поразит публику такой тонкой, так сказать, филигранной работой, таким глубоким внутренним комизмом или теплотой». О том, как засасывала Бурлака общая для театральной провинции распушенность, рассказывал Давыдов, работавший с ним в 1877 году в Саратове и вспоминавший, что Андреев-Бурлак «в то время серьезных ролей не создавал и играл вообще мало, так как не всегда мог быть «употреблен в дело». Человек в высшей степени одаренный, он вел непозволительный образ жизни и нередко тормозил дело отсутствием малейшей самодисциплины»²⁹⁷.

Уже в этот период провинциальной работы в его творчестве присутствовали тенденции, которые позже выявились в его прославленных обращениях к Гоголю («Записки сумасшедшего»), Достоевскому (рассказ Мармеладова из «Преступления и наказания»), Щедрину («Иудушка Головлева»). Обостренное восприятие противоречий, наполнявших жизнь «бедных и раздраженных бедностью людей», определяло тональность многих из его устных рассказов-импровизаций. Оно окрашивало и некоторые из его случайных ролей. Когда в незначительной пьеске «После крушения» в 1875 году в Одессе он играл роль полкового лекаря, «сохранившего природную добродушность и честность», центром этого спектакля становился тот эпизод, в котором эта «задавленная личность выходит из пассивного положения и раздражается протестом»²⁹⁸.

Бурлаку была в высшей степени присуща способность к импровизационному самостоятельному воссозданию того психологического и бытового типа, который диктует драматургия, и его творчество могло бы служить одним из самых веских аргументов для доказательства равноправия актера и драматурга в создании сценического образа. Свои права на авторство роли Андреев-Бурлак понимал очень широко, заявляя: «Что такое текст автора для актера? Эскиз! Я сживусь с ним, что подходит мне, возьму, а где автор сам заблудился, я от себя поговорю». Было правилом, что Андреев-Бурлак «не только широко пользовался услугами суфлера, но сплошь да рядом позволял себе разные отсебятины и иногда всю роль целиком передавал своими словами». В одних случаях его самостоятельное творчество даже в первоклассной драматургии заостряло материал пьесы — недаром Островский авторизовал некоторые из находок-импровизаций Андреева-Бурлака в роли Аркашки в «Лесе» и, по словам современника, сказал актеру: «И бог тебя знает, в чем у тебя больше таланту, в игре аль в языке». Но тот же Островский считал, что в других ролях Андреев-Бурлак, обходясь без точного знания текста, разрушает авторский образ, облегчает задачи не во имя собственного художественного замысла и не в силу убедительных художественных увлечений, но лишь из-за творческой недисциплинированности, обедняющей его талант и непоправимо рушащей логику пьесы. Поэтому, в частности, он

настаивал, чтобы Бурлак, много лет игравший Подхалюзина, выучил наконец точный текст роли ²⁹⁹.

Уникальный дар имитатора и импровизатора Андреев-Бурлак в 70-е годы нередко использовал для сценического озорства, и в частности, копировал на сцене знакомых и незнакомых зрителей, присутствовавших среди публики. Подобные шутки не были редкостью в провинциальном театре 70-х годов, и Бурлак продлевал их с виртуозной легкостью. В одном из опереточных спектаклей в Тифлисе он — на паре, — нарушая ход действия, явился на сцену в гриме и костюме одного из находившихся в зале театралов, «сначала хотел было юркнуть за кулисы, но потом махнул рукой, подошел к самой рампе и стал следить за оркестром и за актерами, то и дело вмешиваясь в исполнение и вставляя свои замечания». Вызвав в публике сначала смятение, а затем гомерический хохот, он совершенно заслони́л своими выходками спектакль.

Самостоятельно найденное, оригинальное истолкование крупных ролей в эти годы в его работе едва ли не во всех случаях оставалось незавершенным, отрывочным, слегка намеченным. Это с особой очевидностью прослеживается в критических заметках Немировича-Данченко, опубликованных в газете «Русский курьер» и составляющих своеобразную хронику первых выступлений Андреева-Бурлака в Москве в 1880—1881 годах, где он сыграл все основные роли своего репертуара, вывезенные из провинции. В Аркашке («Лес») «местами он брал своим неподдельным комизмом, местами был бесцветен», «боялся шаржа, оттого и не доиграл»; в Юсове («Доходное место») «были хорошие места, но он не доигрывал Юсова так же, как и Аркашку»; в Беневоленском («Бедная невеста») «насколько в первой сцене он вел роль ровно и типично, настолько в последней путался и выходил из пределов задуманного типа». Его Тихон («Гроза») был в «первых актах типичен», но «наибольший успех имел именно в пятом, где взял с первой ноты неверный тон: он смешил публику»; в Подхалюзине («Свои люди — сочтемся!») «при типичной внешности, вполне подходящем акценте и правильном тоне, в игре г. Андреева-Бурлака нельзя было найти ни одной до подробности правильно проведенной сцены». Немирович-Данченко считал, что общим недостатком Андреева-Бурлака в эти годы являлось «неумение провести всю роль ровно, с необходимыми деталями отделки», из-за чего публике «оставалось довольствоваться проблесками его несомненного таланта» ³⁰⁰.

В Николае Павловиче Кирееве (1843—1882) уже в начале 70-х годов в Саратове отмечали «задатки глубокого и серьезного таланта» и предсказывали, что со временем, если он не будет остановлен «какими-нибудь чисто внешними, случайными причинами в своем победоносном шествии», то разовьется в актера не меньшего масштаба, чем П. Васильев, с которым его сближало и само восприятие героев новой драматургии. Он принадлежал к тем «серьезным» бытовым комикам 70-х годов, для которых не существовало

прежнего разграничения комических и трагических ролей и которые были свободны от старого театрального мировосприятия. Киреев не только отрицал технические приемы, диктуемые традиционными амплуа, но и самостоятельно выработывал новую сценическую технику на основе непосредственных жизненных наблюдений. Давыдов вспоминал о нем как о «культурном и тонком актере, на манер Писарева». «Талантливый милый комик. Он весел, типичен. Он создал, например, чрезвычайно удачного Счастливецова», — отметил в 1874 году Антропов.

В 1880 году «Суфлер» писал: «Киреев подает роль не в виде сырья, а отделяет ее до мельчайших подробностей, каждая роль дышит правдой, каждый жест его рассчитан. Словом, это актер строго научного анализа». На рубеже 70—80-х годов он имел репутацию «действительно выдающегося русского комика»³⁰¹.

16

Творческая ограниченность, сказавшаяся в провинциальный период деятельности Ленского, Савиной, Давыдова, Варламова и различно преодоленная ими в их последующей работе, наглядно свидетельствует о тех противоречиях, которые были присущи актерскому искусству провинции 70-х годов.

М. Г. Савина играла в провинции недолго, с 1869-го по 1874 год, но приобретенный ею в провинциальной работе опыт заметно повлиял на ее формирование, сузив понимание творческих задач, которое она принесла с собой в Александринский театр. В течение пятилетних провинциальных скитаний Савина заключила свой самобытный талант в ясные и четкие рамки. Незаурядные масштабы ее дарования были очевидны сразу — в 1872 году «Саратовский справочный листок» писал, что юная актриса «живо воссоздает в памяти Асенкову». В 1872—1873 годах в Казани и Орле в труппе Медведева она должна была уступить первенство Стрепетовой, но уже тогда ее не только сравнивали с Федотовой, но и находили, что «по глубине чувств они равны, а по правдивости Савина стоит выше». Когда в 1874 году в саратовской труппе Савина выиграла соревнование с обратившейся к героико-драматическому репертуару Глебовой, стало очевидным, что она строит свое искусство по контрасту с тем, что представляло собой творчество премьерш подобного типа, «не становится на ходули, не ломается, не впадает в фальшивый драматический экстаз»³⁰².

Дебютировав на рубеже 60—70-х годов, Савина легко постигла ту притягательность, которую к этому времени приобрели для зрителя «будничная естественность» и «последний модный покрой платья», и ради них отвергла весь былой арсенал преувеличенных приемов и подчеркнутых красок. В отличие от большинства провинциальных дебютанток, убежденно впитывавших общераспространенные штампы, Савина уверенно отмела этот изжитый сор. В эти годы она была безусловно правдива на сцене, но в ее искус-

стве присутствовала лишь мера правдивости, допускавшаяся «пьесами, которые, — как говорил Островский, — по своему замыслу над водевильным мирозерцанием не возвышаются»³⁰³.

Ее первые значительные успехи связаны с тем, как она играла «наивных девочек с круглым, детским, милым личиком». Она овладевала не внешними аксессуарами, а психологическим существом ампула инженеру. «Такой наивности, — вспоминал Давыдов, — больше не повторилось на русской сцене. Ведь вот пустяк-водевиль, а я до сих пор помню ее в «Бедовой бабушке» в роли Глаши, наивной девушки, выросшей под строгим присмотром бабушки и просящей у нее себе жениха». В провинциальной работе Савина не могла не повторяться. «В первый раз видя г-жу Савину в роли Глаши в водевиле «Бедовая бабушка», мы были очарованы прекрасною игрою ее, но чем далее мы смотрим на игру г-жи Савиной... мы видим одну и ту же Глашу, везде однообразие и крайнюю наивность», — свидетельствовал в 1871 году «Казанский биржевой листок». Было очевидно, что эти роли ограничивают ее развитие. «Бог дал ей большое дарование, но пусть она не разменивает и не расходует его на одни безделушки, так хорошо ею создаваемые», — писал в 1872 году «Саратовский справочный листок». Столь же явственно ограничивало талант Савиной участие в оперетках. Она неизменно имела в них успех, но газеты считали, что «ее талант не для каскада, который непременно неблагоприятно повлияет на развитие замечательного дарования артистки». Порой опереточный репертуар заставлял актрису «являть живость не естественную, а только лишь утомляющую ее самое»³⁰⁴.

Критика не раз отмечала, что Савина обладает «большой наблюдательной способностью», умело включает в свои роли точно найденные бытовые детали. Играя Катю в пьесе Крылова «По духовному завещанию», она вышла на петербургскую сцену в простеньком платьице, купленном в захолустье у бедной мещанки, — молодая актриса точно оценила его непритязательную театральную выразительность. Уже в провинциальные сезоны Савина умела «необыкновенно верно передавать своим голосом, манерою, выражением своего лица — страдания физические и душевные»; критик обращал внимание на «надтреснутые, болезненные, умоляющие звуки умирающего человека», которыми она завершала роль Сашеньки в «Светских ширмах», а в другой раз писал о том, что «забитых, угнетенных, несчастных женщин Савина воспроизводит на сцене прекрасно и неподдельно». Позже Кугель утверждал, что Савина принесла из провинции «натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души»³⁰⁵. Но не впитанное ею с детства знание национального быта и современной психологии, выразившееся позже в ее лучших созданиях, определило торжество молодой актрисы при ее первом появлении в столице в 1874 году.

Савина являлась в Петербург «инженю-самоучкой» (как назвал ее Островский) и оставалась ею чуть ли не все первое десятилетие

работы в Александринском театре. Петербург пленило то специфическое мирозерцание, которое стояло за ее виртуозным искусством и которое Островский называл водевильным. В провинции Савина, еще не умея раскрыть все возможности своего дарования, последовательно и упорно овладевала этим водевильным восприятием театра и жизни, очистила его от старомодной мишуры, оживила собственным обаянием и темпераментом и тем самым готовила почву для торжества «крыловщины», утверждение которой со второй половины 70-х годов будет связано с ее именем.

В. Н. Давыдов играл в провинции тринадцать сезонов — с 1867-го по 1880 год — в Орле, Саратове, Казани, Воронеже, Астрахани, Тамбове, Перми, Одессе. На глазах провинциальной публики «его свежее дарование приобрело окрепность», и очень быстро, уже к началу 70-х годов, «бойкий и непринужденный комизм» сделал его «любимцем публики». В его последний провинциальный сезон театралы Одессы называли его «королем комедии»; еще раньше афиша с именем Давыдова почти повсеместно гарантировала сбор. Среди провинциальных комиков он заметно выделялся «добросовестностью, с какою относится к делу»³⁰⁶.

Давыдов свободно и широко впитывал опыт своих предшественников и партнеров; он умел учиться и у Самарина, и у Рыбакова, и у Милославского; роль Ладыжгина («Жених из долгового отделения») он играл, взяв за образец трактовку Мартышова, о которой знал из обстоятельных рассказов Медведева; Бальзамина, одну из лучших своих ролей, приготовил под руководством Шуберт, передавшей ему понимание щепкинских традиций Малого театра; он находил полезное для себя у артистов балета и цирка, даже у фокусников и чревовещателей. В условиях провинциальной работы были неизбежны случаи, когда Давыдов или «совершенно ступшевывал свои роли», или «недостаток живости старался заменить фарсерством». Порой он оказывался «слишком веселым комиком». Исполнявшиеся им в дивертисментах «винегреты из басен Крылова» или рассказы-импровизации нередко выглядели «неудачными карикатурами сомнительного достоинства» и пользовались успехом лишь у той части публики, «которую радует всякая услышанная ерунда». Огромное место в его работе занимала оперетта. «Я никогда в жизни не видал более веселого актера в оперетках, не исключая и многих прославленных французских знаменитостей», — вспоминал В. А. Тихонов. В некоторых труппах сослуживцы и критика воспринимали его как опереточного премьера. Нередко свои опереточные роли (в частности, Менелая в «Прекрасной Елене») Давыдов вел с безупречным «пониманием художественности»³⁰⁷.

В драме репертуар Давыдова был еще обширнее. «Играет и чиновников, и солдат, и людей среднего круга, играет даже первых любовников, как, например, Андрея Белугина», — писал о нем «Суфлер», отмечая его умение «схватить именно те бытовые черты, которые для другого артиста остаются совершенно незамечен-

ными». Крестьянского парня в «Ночном» он играл менее подчеркнуто и грубо, чем И. В. Абраменко, прославившийся в этой роли партнер Линовской. Но роли трагикомические Давыдов в эти годы переводил в комедийный план. Играя Шута в «Короле Лире», он «вел себя комически даже тогда, когда король лишился рассудка». Расплюев («Свадьба Кречинского»), ставший позже одним из высших достижений Давыдова, в те годы выглядел «петербургским забулдойгой, героем игорных домов и т. п. увеселительных заведений, а не нравственно погибшим человеком». Как и Ленского, Варламова или Савину, провинция задерживала Давыдова в известной элементарности творческих задач. «Благодушный простачок», «наивный, пожалуй немного дуроватый» — таким оставался в памяти зрителей персонаж, проглядывавший за его провинциальными ролями³⁰⁸.

К. А. Варламов служил в провинции с 1867 по 1875 год, дебютировав в театре А. М. Читау. Шуберт запомнила его в в пленском театре «еще юношей», который уже тогда «имел много данных, чтобы сделаться замечательным артистом: простота, наивность и бездна чувства». Провинция быстро дала ему успех, избаловала его; отзывы о его провинциальной работе единодушны и похожи: «Варламов чрезвычайно талантливый актер, но актер однообразный; он усвоил себе старческое шамканье и вклевывает его повсюду и кстати и некстати, разучил комическое проявление сосредоточенности и показывает свои знания по этому предмету, где ему вздумается. Все его роли: Калхас, Дон Андре, Пополан и другие — все одно и то же, повсюду виден Варламов», — писал казанский корреспондент саратовской газеты. Но, отмечая повторяемость его приемов и отсутствие забот о перевоплощении, рецензент признавался: «Если вы не найдете в нем Медведева или Большакова, то несколько раз посмотрите без скуки». Было очевидно, что Варламов не только мог «быть прекрасным комиком уже вследствие своей в высшей степени комической фигуры», но что он «богат высшими средствами для комических ролей». Порой он «поражал зрителей пязцеством и, если так можно выразиться, благородством игры». Но были редкими случаи, когда он «умно, верно, живо провел бы роль через всю пьесу, не позволив «ни одного фарса, ни одного шаржа, ни йоты утрировки». Оперетки составляли его преимущественный репертуар, и он играл в них, «забывая, что он на сцене, а не в балагане», позволяя «вещи, решительно ничем не объяснимые, кроме как желанием угодить райку». Фарсовые приемы Варламов переносил и в комедию; в «Друзьях-приятелях» он являлся на сцену в шляпе, «влезавшей лишь на затылок», и с ситцевым платком, «выпущенным из кармана и висящим ниже колен». Бесспорно удавались ему лишь выигрышные эпизодические роли, такие, как князь Тугоуховский в «Горе от ума»³⁰⁹.

Островский считал, что Варламов приехал из провинции в Петербург «комиком без серьезного комизма» и «любит играть на вызов»; по наблюдениям Е. П. Карпова, лишь спустя десятилетие

после перехода Варламова в Александринский театр с него «сошел налет провинциализма»³¹⁰.

В последний сезон своей десятилетней работы в провинции (1866—1876) Александр Павлович Ленский пользовался репутацией артиста «с самой прекрасной будущностью». Не вызывало сомнений, что ни Нильский, ни Вильде, занимавшие в столичных театрах амплу первых любовников, «не могут быть соперниками Ленского». С. Т. Герцо-Виноградский («Барон Икс») писал в 1876 году, что «талант молодого артиста развивается с каждым днем все заметнее, как развивается и сила умственной работы его»³¹¹.

Критика неоднократно говорила о том, что Ленский «играет не так, как бог на душу положит», а строго вдумываясь в общий характер роли. Получая из пьесы в пьесу сходные роли первых любовников, Ленский «не ломался, не рисовался, не самодурствовал, не шаржировал, старался придать роли как можно больше простоты», играл «прилично, с толком», но почти неизменно вызывал однотипные упреки в том, что «обесцветил» роль, «охладил страсти», «характера не создал», что «из-за отсутствия рельефа в игре» его роли принимают «какой-то благообразно-однообразный колорит». Эти упреки повторялись и при обращениях его к классике. В «Гамлете» он «трогал, но не потрясал», «в нем не было могучего вдохновения», «монологи были произнесены как-то вяло или слишком уж просто, обыденно», «немало мест прошли бледно, сухо, как проходят академические речи». В том, как он сыграл в 1876 году Ричарда III, было «много художественного такта», критика отметила точно выраженные «моменты самых безумных порывов» и «артистическую обрисовку всех психологических тонкостей», но не видела в его герое ни «титанической души», ни «демонической природы». Один из одесских критиков находил, что у Чацкого, сыгранного Ленским в 1875 году, «не было никакого характера», хотя актер «переходил постепенно от шепота до крика, два раза плакал, несколько раз говорил плаксивым голосом» и «во многих местах читал превосходно». Правда, другой критик тогда же писал, что в этой роли у артиста «не было ни одного движения, которое не было бы верным, истинным, даже художественным»³¹².

Обдуманность, свойственная игре Ленского, на этом этапе вела его к отказу от общих мест. Некоторые роли уже доказывали, что он «хороший наблюдатель», умело выбирающий «мелкие штрихи, дополняющие изображение данного лица», но качества характерного актера у него еще были развиты слабо. В других ролях (Франц Моор в «Разбойниках») он обнаруживал «присутствие пафоса и энергии», которыми пользовался очень осторожно и редко³¹³. Ленский отбрасывал привычные штампы, но пока не достигал необходимой выразительности и завершенности своих самостоятельных решений. Актер оставался на полпути; его замыслы в условиях провинциальной работы оставались недо воплощенными.

ПРИМЕЧАНИЯ
РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18. М., 1960, с. 215.
- ² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 520.
- ³ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., 1950—1953, с. 110, 120, 123.
- ⁴ Гнедич П. П. Оперетка 60-х годов.— «Театр и искусство», 1913, с. 1079.
- ⁵ Островский А. Н., т. 12, с. 135.
- ⁶ «Вестник Европы», 1916, № 9, с. 249.
- ⁷ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1955—1956, с. 258.
- ⁸ Там же, т. 2, с. 366; т. 3, с. 280.
- ⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. в 13-ти т., т. 12. М., 1930, с. 372.
- ¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 23. М., 1957, с. 40.
- ¹¹ Ленин В. И., т. 2, с. 520.
- ¹² Там же, т. 20, с. 174.
- ¹³ Герцен А. И., т. 18, с. 200.
- ¹⁴ Достоевский Ф. М., т. 12, с. 390, 388.
- ¹⁵ Ленин В. И., т. 2, с. 257.
- ¹⁶ Герцен А. И., т. 20, кн. 1, с. 349.
- ¹⁷ Писарев Д. И., т. 1, с. 135.
- ¹⁸ Ленин В. И., т. 2, с. 519.
- ¹⁹ Писарев Д. И., т. 3, с. 61.
- ²⁰ Ленин В. И., т. 2, с. 528.
- ²¹ Там же, т. 12, с. 180.
- ²² Писарев Д. И., т. 3, с. 92.
- ²³ Виппер Б. Р. Заключение.— В кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. М., 1966, с. 324.
- ²⁴ Писарев Д. И., т. 3, с. 114.
- ²⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 9. М., 1965—1977, с. 23.
- ²⁶ Там же, т. 14, с. 153.
- ²⁷ Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 465.
- ²⁸ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 23.
- ²⁹ Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959, с. 111.
- ³⁰ Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1952, с. 205.
- ³¹ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 225.
- ³² Асафьев Б. В. Избр. труды в 5-ти т., т. 3. М., 1954, с. 249, 27.
- ³³ Островский А. Н., т. 12, с. 123.
- ³⁴ «Эпоха», 1864, янв.—февр., с. 421; март, с. 235.
- ³⁵ Писарев Д. И., т. 3, с. 479.
- ³⁶ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 190.

- 37 Аверкиев Д. В. О драме. Спб., 1907, с. 77, 78.
- 38 Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 423.
- 39 См.: Боборыкин П. Д. Театральное искусство. Спб., 1872.
- 40 Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.—М., 1967, с. 348, 349.
- 41 «Эпоха», 1864, июнь, с. 250.
- 42 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 348.
- 43 Вольф А. И. Хроника петербургских театров в 3-х ч., ч. 3. Спб., 1884, с. 6.
- 44 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 291.
- 45 Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров в 3-х кн., кн. 3. Спб., 1908, с. 481.
- 46 Островский А. Н., т. 12, с. 113, 100.
- 47 Там же, с. 130.
- 48 Глебов И. [Б. В. Асафьев]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966, с. 57, 58.
- 49 Соколов А. А. Театральный альманах на 1875 год. Спб., 1875, с. 228.
- 50 Давыдов В. П. Рассказ о прошлом. Л.—М., 1962, с. 83.
- 51 Соколов А. А., с. 226, 229.
- 52 Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2, т. 40, отд. 1, № 419910. Спб., 1867, с. 406.
- 53 Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауза и Ефрона, т. 74. Спб., 1903, с. 952.
- 54 Баженов А. Н. Сочинения и переводы в 2-х т., т. 1. М., 1869, с. 230.
- 55 Урусов А. И., т. 1, с. 12.
- 56 Баженов А. Н., т. 1, с. 620, 631.
- 57 Островский А. Н., т. 12, с. 66.
- 58 «Эпоха», 1864, янв.—февр., с. 422.
- 59 Воронов Е. И. Проект драматического класса при Санкт-Петербургском театральном училище. Спб., 1868, с. 4.
- 60 Островский А. Н., т. 12, с. 174.
- 61 Там же, с. 142.
- 62 Суворин А. С. Театральные очерки. Спб., 1914, с. 139—140.
- 63 Баженов А. Н., т. 1, с. 109.
- 64 Островский А. Н., т. 12, с. 45.
- 65 «Голос», 1870, 19 сент.
- 66 Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956, с. 117.
- 67 Там же, с. 75.
- 68 Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, с. 221.
- 69 Островский А. Н., т. 12, с. 67, 142.
- 70 Юрьев Ю. М. Записки в 2-х т., т. 1. Л.—М., 1963, с. 108.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

- ¹ Цит. по кн.: История СССР с древнейших времен до наших дней, т. 5. М., 1968, с. 96.
- ² Лепин В. И., т. 5, с. 29.
- ³ Островский А. Н., т. 12, с. 74.
- ⁴ Вольф А. И., ч. 3, с. 70.
- ⁵ См.: «Моск. ведомости», 1862, 18 ноября; «Современная летопись», 1862, окт.
- ⁶ «С.-Петербург. ведомости», 1870, 19 сент.
- ⁷ См.: «Голос», 1870, 19 сент.
- ⁸ «Театр и искусство», 1912, № 2, с. 33.

- ⁹ Вольф А. И., ч. 3, с. 113.
- ¹⁰ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1952—1955, с. 37.
- ¹¹ Там же, т. 6. М., 1955, с. 10—11, 35.
- ¹² «Аптракт», 1867, 7 мая.
- ¹³ Вольф А. И., ч. 3, с. 74.
- ¹⁴ Григорьев А. А. Литературная критика. М., 1967, с. 467—470.
- ¹⁵ Баженов А. Н., т. 1, с. 3, 59.
- ¹⁶ «Театр. б-ка», 1879, № 3, с. 167.
- ¹⁷ Вольф А. И., ч. 3, с. 48.
- ¹⁸ Там же, с. 32.
- ¹⁹ Островский А. Н., т. 12, с. 75.
- ²⁰ Державин К. Н. Эпохи Александрийской сцены. Л., 1932, с. 92.
- ²¹ «Рус. летопись», 1870, 29 ноября.
- ²² «Театр. газ.», 1876, 19 авг.
- ²³ «Отеч. зап.», 1871, № 10, с. 229, 236.
- ²⁴ Глебов И. [Б. В. Асафьев]. Из забытых страниц русской музыки.— Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Сб. 1. Пг., 1922, с. 66.
- ²⁵ Островский А. Н., т. 12, с. 76.
- ²⁶ Там же, с. 75.
- ²⁷ Давыдов В. Н., с. 111.
- ²⁸ Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968, с. 131.
- ²⁹ Цит. по кн.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 411.
- ³⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 15. М.—Л., 1968, с. 50.
- ³¹ «Эпоха», 1864, июнь, с. 218.
- ³² Писарев Д. И., т. 3, с. 105.
- ³³ Баженов А. Н., т. 1, с. 455.
- ³⁴ Чуйко В. В. Современная русская поэзия в ее представителях. Спб., 1885, с. 187.
- ³⁵ Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров, с. 134.
- ³⁶ Баженов А. Н., т. 1, с. 608.
- ³⁷ Анжкст А. А. Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира.— В кн.: Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1960, с. 614.
- ³⁸ См. в кн.: Шекспир и русская культура, с. 616.
- ³⁹ См.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, с. 376—378, 385—387.
- ⁴⁰ Писарев Д. И., т. 1, с. 305.
- ⁴¹ «Отеч. зап.», 1876, № 4, с. 285.
- ⁴² Герцен А. И., т. 2, с. 363.
- ⁴³ Юрьев С. А. Лопе де Вега как драматический поэт.— В кн.: Испанский театр цветущего периода XVI и XVII веков, ч. 1. М., 1877, с. 5—7, 209.
- ⁴⁴ Островский А. Н., т. 13, с. 160.
- ⁴⁵ Баженов А. Н., т. 1, с. 724—725.
- ⁴⁶ См.: «Рус. вестник», 1872, т. 98, кн. 3, с. 99.
- ⁴⁷ Веселовский Алексей. «Гартюф». История типа и пьесы. М., 1879; его же. «Мизантроп». Опыты нового анализа пьесы и созданной ею школы. М., 1881.
- ⁴⁸ Писарев Д. И., т. 4, с. 152.
- ⁴⁹ Баженов А. Н., т. 1, с. 565.
- ⁵⁰ Герцен А. И. т. 2, с. 231—232.
- ⁵¹ Баженов А. Н., т. 1, с. 311.
- ⁵² Островский А. Н., т. 16, с. 48.
- ⁵³ Там же, т. 14, с. 138.
- ⁵⁴ Там же, т. 12, с. 77.
- ⁵⁵ Там же, с. 221.
- ⁵⁶ Там же, с. 70.
- ⁵⁷ Там же, т. 15, с. 45.
- ⁵⁸ Неизданные письма. Из архива Островского. М.—Л., 1932, с. 481.
- ⁵⁹ Островский А. Н., т. 12, с. 207.

- ⁶⁰ «Слово», 1878, № 8, с. 12—13.
- ⁶¹ «Рус. летопись», 1871, 5 февр.
- ⁶² А. Н. Островский и Ф. А. Бурдн. Неизданные письма. М.—Пг., 1923, с. 40.
- ⁶³ Островский А. Н., т. 14, с. 140.
- ⁶⁴ Там же, т. 15, с. 132, с. 111; т. 16, с. 62.
- ⁶⁵ Там же, т. 12, с. 140; т. 16, с. 28.
- ⁶⁶ Там же, т. 12, с. 67.
- ⁶⁷ Архив Общества, хранившийся в ГЦТМ, передан ныне в ЦГАЛИ. Данные этого архива частично опубликованы В. А. Филипповым в кн.: Островский А. Н. Дневники и письма. М.—Л., 1937.
- ⁶⁸ Островский А. Н., т. 12, с. 148.
- ⁶⁹ «Современ. летопись», 1871, окт.
- ⁷⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 118—119.
- ⁷¹ Гончаров И. А., т. 8, с. 172, 176.
- ⁷² «Вестн. Европы», 1869, № 3, с. 474.
- ⁷³ «Сияние», 1872, № 7, с. 115.
- ⁷⁴ «Петерб. листок», 1872, 19 янв.
- ⁷⁵ «Сын отечества», 1877, 25 февр.
- ⁷⁶ «Слово», 1878, № 8, с. 13.
- ⁷⁷ «Петерб. листок», 1871, 9 окт.
- ⁷⁸ «Дело», 1875, № 4, с. 83.
- ⁷⁹ «Рус. мир», 1874, 1 марта, 4 окт.
- ⁸⁰ «Слово», 1878, № 8, с. 14.
- ⁸¹ «Сияние», 1872, № 7, с. 115.
- ⁸² «Бирж. ведомости», 1874, 5 дек.
- ⁸³ Гончаров И. А., т. 8, с. 171, 178—179, 181, 182.
- ⁸⁴ Михайловский Н. К. Дневник читателя.— Соч., т. 6. Спб., 1897, с. 374, 375.
- ⁸⁵ «Дело», 1875, № 2, с. 24.
- ⁸⁶ Достоевский Ф. М., т. 13, с. 90.
- ⁸⁷ Островский А. И., т. 15, с. 157.
- ⁸⁸ Ленин В. И., т. 20, с. 100—101.
- ⁸⁹ См.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 154.
- ⁹⁰ «Б-ка для чтения», 1863, № 2, с. 21.
- ⁹¹ «Б-ка для чтения», 1865, № 1, с. 140, 139.
- ⁹² «Вестн. Европы», 1869, № 1, с. 342.
- ⁹³ Островский А. Н., т. 15, с. 33.
- ⁹⁴ Там же, т. 8, с. 388—389.
- ⁹⁵ «Рус. мысль», 1900, № 9, с. 185.
- ⁹⁶ Островский А. Н., т. 15, с. 38.
- ⁹⁷ «Одес. вестн.», 1874, 16 февр.
- ⁹⁸ «Моск. ведомости», 1874, 5 дек.
- ⁹⁹ Островский А. Н., т. 12, с. 321.
- ¹⁰⁰ Цит. по кн.: Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества. М., 1957, с. 151, 217.
- ¹⁰¹ «Истор. вестн.», 1884, т. 18, с. 389.
- ¹⁰² «Отеч. зап.», 1868, № 2, с. 322.
- ¹⁰³ Марков П. А. О театре в 4-х т., т. 1. М., 1974, с. 164.
- ¹⁰⁴ Чернявский Н. И. Гражданский брак, комедия в 5-ти действиях. С предисловием автора о значении брака. Изд. 2-е. Спб., 1868, с. II—III.
- ¹⁰⁵ См.: Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 183—198.
- ¹⁰⁶ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.—М., 1959, с. 232—233.
- ¹⁰⁷ «Моск. ведомости», 1864, 6 февр.
- ¹⁰⁸ «Моск. ведомости», 1864, 4 февр.
- ¹⁰⁹ Собрание материалов о направлении различных отраслей русской словесности за последнее десятилетие в отечественной журналистике за 1863 и 1864 гг. Спб., 1865, с. 139.
- ¹¹⁰ «Колокол», 1863, 15 апр.

- ¹¹¹ Цит. по кн.: Базанов В. Г. Из литературной полемики 60-х годов. Петрозаводск, 1941, с. 72.
- ¹¹² Толстой Л. Н., т. 61, с. 37.
- ¹¹³ Островский А. Н., т. 14, с. 113.
- ¹¹⁴ «Истор. вестн.», 1884, т. 18, с. 364, 363.
- ¹¹⁵ «Отеч. зап.», 1863, № 2, с. 205.
- ¹¹⁶ «Рус. слово», 1863, № 1, с. 35; «Время», 1863, № 1, с. 172.
- ¹¹⁷ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 170—171.
- ¹¹⁸ Цит. по кн.: История СССР с древнейших времен до наших дней, т. 5, с. 106—107.
- ¹¹⁹ Вольф А. И., ч. 3, с. 38.
- ¹²⁰ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 319.
- ¹²¹ Там же, с. 252.
- ¹²² «Отеч. зап.», 1868, № 2, с. 320.
- ¹²³ «Голос», 1870, 19 апр.
- ¹²⁴ «Голос», 1876, 21 апр.
- ¹²⁵ Там же.
- ¹²⁶ «Новости», 1877, 4 окт.
- ¹²⁷ Никонов Б. П. Крылов как писатель.— В кн.: Крылов В. А. Прозаич. соч. в 2-х т., т. 1. Спб., 1908, с. CLX.
- ¹²⁸ Там же, с. CLIX—CLX.
- ¹²⁹ «Моск. ведомости», 1876, 7 ноября.
- ¹³⁰ Крылов В. А. Драматические соч. в 9-ти т., т. 2. Спб., 1900, с. XVI—XIX.
- ¹³¹ Там же, с. XX.
- ¹³² Там же, с. XXII.
- ¹³³ Никонов Б. П. В. А. Крылов. Биографический очерк.— В кн.: Крылов В. А. Прозаич. соч., т. 1, с. CXXXIV—CXXXV.
- ¹³⁴ См. там же, с. CLXVIII.
- ¹³⁵ См.: Мей Л. А. Стихотворения и драмы. Л., 1947, с. 551.
- ¹³⁶ См.: Ревякин А. И. Незаконченные исторические произведения А. Н. Островского.— «Уч. зап. пед. ин-та им. Потемкина». М., 1953, т. 20, вып. 2.
- ¹³⁷ См.: А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 17.
- ¹³⁸ Островский А. Н., т. 14, с. 134, 144.
- ¹³⁹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, с. 69.
- ¹⁴⁰ Цит. по кн.: Писемский А. Ф. Пьесы. М., 1952, с. 442.
- ¹⁴¹ Аверкиев Д. В. Драмы в 3-х т., т. 1. Спб., 1887, с. IV.
- ¹⁴² Грановский Т. Н. Соч. в 2-х т., т. 2. Изд. 2-е. М., 1866, с. 192.
- ¹⁴³ Цит. по кн.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. Пг., 1918, с. 161.
- ¹⁴⁴ Там же.
- ¹⁴⁵ Толстой А. К. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 4. Спб., 1908, с. 198.
- ¹⁴⁶ Писемский А. Ф. Письма. М.—Л., 1931, с. 191, 217.
- ¹⁴⁷ Островский А. Н., т. 14, с. 105, 104.
- ¹⁴⁸ Там же, т. 12, с. 122.
- ¹⁴⁹ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки, отд. 2. Спб., 1879, с. 323.
- ¹⁵⁰ «Отеч. зап.», 1873, № 5, с. 30.
- ¹⁵¹ «Отеч. зап.», 1862, № 1, с. 355.
- ¹⁵² Толстой А. К., т. 2. Спб., 1908, с. 521, 600.
- ¹⁵³ Цит. по кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. 2. Спб., 1912, с. 349, 342.
- ¹⁵⁴ Толстой А. К., т. 2, с. 600.
- ¹⁵⁵ «С.-Петербур. ведомости», 1865, 2 мая.
- ¹⁵⁶ См. об этом в кн.: Уманская М. Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века. Вольск, 1958.
- ¹⁵⁷ Толстой А. К., т. 4, с. 148.
- ¹⁵⁸ См.: «Дело», 1875, № 4, с. 51—52.
- ¹⁵⁹ «С.-Петербур. ведомости», 1867, 25 марта.

- 160 Тургенев И. С. Письма, т. 7. М., 1964, с. 113.
- 161 Цит. по кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. 2, с. 336.
- 162 А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданые письма, с. 63.
- 163 Островский А. Н., т. 12, с. 136—137.
- 164 Там же, т. 14, с. 161.
- 165 «Рус. слово», 1911, 2 июня.
- 166 «Ежегодник имп. театров», сезон 1891/92 г., с. 336.
- 167 А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданые письма, с. 61.
- 168 Островский А. Н., т. 14, с. 142.
- 169 «Рус. ведомости», 1867, 7 февр.
- 170 Нильский А. А. Закулисная хроника 1856—1894. Спб., 1897, с. 167.
- 171 «Петерб. листок», 1866, 11 дек.
- 172 А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданые письма, с. 58.
- 173 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 411.
- 174 «Рус. ведомости», 1867, 26 янв.
- 175 «Москвич», 1868, 31 янв.
- 176 См.: «Театр. б-ка», 1879, № 1, 3.
- 177 Баженов А. П., т. 1, с. 230.
- 178 Там же, с. 711.
- 179 «Вестн. Европы», 1868, апрель, с. 932—933.
- 180 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 219.
- 181 «Нувелист», 1879, № 7, с. 7.
- 182 «Вестн. Европы», 1875, март, с. 442.
- 183 Там же, апр., с. 885.
- 184 Там же, янв., с. 433.
- 185 Там же, с. 420—421.
- 186 «Вестн. Европы», 1868, № 10, с. 828, 815, 812.
- 187 Баженов А. П., т. 1, с. 688.
- 188 «Театр. б-ка», 1879, № 3, с. 125.
- 189 Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 364—365.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- 1 «Современ. летопись», 1870, 9 ноября.
- 2 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 6, с. 100.
- 3 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 40.
- 4 Там же.
- 5 Урусов А. П., т. 1, с. 35.
- 6 «Голос», 1880, 16 янв.
- 7 «Якорь», 1863, 4 мая.
- 8 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 46—48.
- 9 Там же, с. 43.
- 10 Баженов А. Н., т. 1, с. 521.
- 11 Там же, с. 699.
- 12 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 32.
- 13 «Современ. летопись», 1864, октябрь.
- 14 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 32.
- 15 «Рус. сцена», 1864, № 10, с. 150.
- 16 А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966, с. 193.
- 17 «С.-Петербург. ведомости», 1870, 19 мая.
- 18 Стахович А. А. Ключки воспоминаний. М., 1904, с. 94, 95, 98.
- 19 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 55.
- 20 «Современ. летопись», 1866, 25 сент.
- 21 Баженов А. Н., т. 1, с. 323.
- 22 Там же, с. 699.

- 23 Там же, с. 806.
- 24 Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1954, с. 37.
- 25 Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 261.
- 26 Баженов А. Н., т. 1, с. 400, 401.
- 27 «Русский», 1868, 5 февр.
- 28 «Искусство», 1883, № 44, с. 536.
- 29 «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г. Прил. 2, с. 32.
- 30 А. П. Островский в воспоминаниях современников, с. 193.
- 31 «Б-ка для чтения», 1864, № 7, с. 11.
- 32 «Голос», 1870, 18 июня.
- 33 Толстой Л. Н., т. 83. М., 1938, с. 51, 53, 76.
- 34 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил. 3, с. 42—43.
- 35 «Голос», 1869, 7 мая.
- 36 «Голос», 1872, 21 дек.
- 37 «Рус. ведомости», 1872, 14 дек.
- 38 «Рус. ведомости», 1871, 15 дек.
- 39 «Рус. газ.», 1877, 12 ноября.
- 40 «Слово», 1878, № 5, с. 122.
- 41 «С.-Петерб. ведомости», 1869, 4 мая.
- 42 «Слово», 1878, № 5, с. 123.
- 43 Сто лет Малому театру. М., 1924, с. 106, 103.
- 44 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил. 3, с. 55.
- 45 Баженов А. Н., т. 1, с. 566.
- 46 «Голос», 1869, 1 мая.
- 47 Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 225.
- 48 Баженов А. Н., т. 1, с. 365.
- 49 Там же, с. 441—442, 531.
- 50 Там же, с. 612.
- 51 «Рус. ведомости», 1867, 14 окт.
- 52 Баженов А. Н., т. 1, с. 776.
- 53 «Моск. ведомости», 1877, 18 февр.
- 54 «Нов. время», 1876, 13 ноября.
- 55 Островский А. П., т. 15, с. 128.
- 56 Станиславский К. С., т. 1, с. 37.
- 57 «Рус. курьер», 1881, 6 февр.
- 58 «Рус. ведомости», 1871, 15 дек.
- 59 «Нов. время», 1878, 18 ноября.
- 60 «Голос», 1868, 14 ноября.
- 61 Дневник писателя. Ежемесячное издание Д. В. Аверкиева. Спб., 1885, с. 99—100.
- 62 «Суфлер», 1879, 29 ноября.
- 63 «Рус. ведомости», 1879, 26 сент.
- 64 Баженов А. Н., т. 1, с. 805, 806.
- 65 «Голос», 1864, 3 ноября.
- 66 Баженов А. Н., т. 1, с. 362—363.
- 67 «Голос», 1872, 21 дек.
- 68 «Голос», 1868, 14 ноября.
- 69 Московские артисты в Петербурге. Спб., 1871, с. 17.
- 70 «Голос», 1866, 17 сент.
- 71 Баженов А. Н., т. 1, с. 508, 442.
- 72 «Б-ка для чтения», 1864, февраль, с. 47—50.
- 73 Баженов А. Н., т. 1, с. 685.
- 74 Там же, с. 663.
- 75 «Театр. и муз. вестн.», 1859, № 10, с. 183.
- 76 Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 443.
- 77 Островский А. Н., т. 12, с. 135, 137.
- 78 Баженов А. Н., т. 1, с. 614.
- 79 «Рус. мир», 1861, 2 дек.
- 80 Медведев П. М. Воспоминания. Л., 1929, с. 278.

- 81 «Голос», 1863, 1 июня.
- 82 Бажепов А. Н., т. 1, с. 421.
- 83 Там же, с. 161.
- 84 Там же, с. 342.
- 85 «Рус. летопись», 1870, 20 дек.
- 86 «Развлечение», 1866, 29 окт.
- 87 «Голос», 1868, 14 ноября.
- 88 «Рус. ведомости», 1871, 15 дек.
- 89 «Рус. ведомости», 1870, 13 сент.
- 90 «Рус. ведомости», 1878, 26 авг.
- 91 Бажепов А. Н., т. 1, с. 644.
- 92 Там же, с. 685.
- 93 «Современ. известия», 1878, 11 дек.
- 94 «Рус. ведомости», 1876, 26 ноября.
- 95 «С.-Петерб. ведомости», 1877, 16 ноября.
- 96 «Моск. ведомости», 1879, 10 дек.
- 97 О творчестве Г. Н. Федотовой см.: Кара-Мурза С. Г. Малый театр. М., 1924, с. 65—91; Гоян Г. И. Гликерия Федотова. М.—Л., 1948; Г. Н. Федотова. 25 лет на сцене Малого театра. Сборник ко дню юбилея. М., 1887; Галерея сценических деятелей. М., 1924, с. 32—45.
- 98 «Рус. речь и моск. вестн.», 1861, 7 дек.
- 99 «Современник», 1863, № 1—2, с. 174.
- 100 «Голос», 1866, 3 дек.
- 101 «Рус. ведомости», 1874, 1 февр.
- 102 Станиславский К. С., т. 1, с. 39.
- 103 Бажепов А. Н., т. 1, с. 725.
- 104 «Голос», 1873, 27 ноября.
- 105 «С.-Петерб. ведомости», 1876, 3 июня.
- 106 «Голос», 1877, 6 дек.
- 107 «Рус. ведомости», 1879, 13 дек.
- 108 «Моск. ведомости», 1879, 21 ноября.
- 109 Тургенев и театр. М., 1958, с. 580.
- 110 О творчестве Н. А. Никулиной см.: Росснев П. А. Обольстительный талант.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1912 г., вып. 1, с. 54—65; Турчанинова Е. Д. Н. А. Никулина.— В кн.: Е. Д. Турчанинова. М., 1939, с. 69—72; Галерея сценических деятелей, с. 50—62.
- 111 Бажепов А. Н., т. 1, с. 69, 165.
- 112 «Б-ка для чтения», 1864, № 2, с. 57.
- 113 «Сезон», М., 1887, с. 25.
- 114 Островский А. Н., т. 12, с. 246.
- 115 «Ежегодник имп. театров», сезон 1902/03 г. Прил. 3, с. 3.
- 116 «Сезон», М., 1887, с. 25.
- 117 «Ежегодник имп. театров», сезон 1912 г., вып. 1, с. 59.
- 118 «Моск. ведомости», 1877, 6 марта.
- 119 «Рус. ведомости», 1873, 25 окт.; 1874, 4 янв.
- 120 «Ежегодник имп. театров», сезон 1902/03 г. Прил. 3, с. 5.
- 121 «Рус. летопись», 1870, 11 окт.
- 122 «Рус. ведомости», 1874, 1 февр.
- 123 «Сезон», М., 1887, с. 25.
- 124 «Рус. ведомости», 1880, 24 дек.
- 125 «Рус. курьер», 1879, 31 окт.
- 126 Островский А. Н., т. 12, с. 276.
- 127 «Моск. ведомости», 1880, 18 окт.
- 128 О творчестве Н. С. Васильевой см.: Васильева Н. С. Отрывки из воспоминаний.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1909 г., вып. 1; Г—ъ П. [П. П. Гнедич]. Надежда Сергеевна Васильева.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1894/95 г.
- 129 «Моск. ведомости», 1873, 21 ноября.
- 130 «Развлечение», 1870, 3 янв.
- 131 «Слово», 1878, № 5, с. 130.

- 132 «Рус. ведомости», 1878, 8 окт.
- 133 «Моск. ведомости», 1880, 23 сент.
- 134 «Моск. ведомости», 1880, 1 окт.
- 135 «Рус. ведомости», 1879, 14 февр.
- 136 О творчестве М. В. Лентовского см.: Попов Н. Театральные кудесники.— Театральный альманах ВТО. М., 1947, кн. 6, с. 331—344; Янковский М. О. Оперетта. М.—Л., 1937, с. 270—297; Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М., 1978.
- 137 «Моск. ведомости», 1873, 15 окт.
- 138 О творчестве М. П. Садовского см.: Варнеке Б. В. Михаил Провыч Садовский.— В кн.: Семья Садовских. М.—Л., 1939; Дурыйлин С. Н. Пров Михайлович Садовский. М., 1950, с. 39—87; Юрьев Ю. М. Записки, т. 1, с. 163—226.
- 139 Островский А. Н., т. 12, с. 204.
- 140 «Моск. ведомости», 1883, 23 сент.
- 141 «Слово», 1878, № 5, с. 126.
- 142 Юрьев Ю. М. Записки, т. 1, с. 184.
- 143 О творчестве О. О. Садовской см.: Дурыйлин С. Н. Ольга Осиповна Садовская.— В кн.: Семья Садовских; его же. Ольга Осиповна Садовская. М.—Л., 1947; Языков Д. Д. О. О. Садовская. К 25-летию ее артистической деятельности на сцене Малого театра. М., 1905.
- 144 О творчестве А. П. Ленского см.: Филиппов В. А. А. П. Ленский.— Временник РТО. М., 1924, кн. 1; Зограф Н. Г. Александр Павлович Ленский. М., 1955; Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950.
- 145 «Современ. известия», 1879, 23 окт.
- 146 Станиславский К. С., т. 1, с. 39.
- 147 «Рус. ведомости», 1880, 28 апр.
- 148 «Рус. ведомости», 1880, 27 марта.
- 149 «Голос», 1877, 1 ноября.
- 150 «Моск. ведомости», 1877, 6 марта.
- 151 ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 3370.
- 152 «Нов. время», 1882, 14 сент.
- 153 Кизеветтер А. А. Театр. М., 1922, с. 67.
- 154 «Киев. листок», 1878, 1 июля.
- 155 Амфитеатров А. В. Собр. соч., т. 21. Спб., б. г., с. 40.
- 156 О творчестве М. Н. Ермоловой см.: М. Н. Ермолова. Сборник статей. Л., 1925; Луганский М. И. Ермолова. М., 1938; Щепкина-Куперник Т. Л. М. Н. Ермолова. М., 1972; Дурыйлин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. М., 1953; Марков П. А. О театре, в 4-х т., т. 2. М., 1974; Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. К 50-летию сценической деятельности. М., 1920; Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955.
- 157 «Рус. летопись», 1870, 9 февр.
- 158 «Рус. летопись», 1870, 27 сент.
- 159 «Моск. ведомости», 1875, 28 янв.
- 160 Островский А. Н., т. 15, с. 13.
- 161 Стороженко Н. И. Вместо предисловия.— В кн.: Мария Николаевна Ермолова. М., 1905, с. V.
- 162 «Новости и Бирж. газ.», 1883, 26 апр.
- 163 Кизеветтер А. А. Героическое и будничное в творчестве М. Н. Ермоловой.— В кн.: М. Н. Ермолова. Сборник статей, с. 129.
- 164 «Муз. и театр. вестн.», 1856, 22 апр.
- 165 «Эпоха», 1864, июль, с. 13.
- 166 «Якорь», 1863, 26 окт.
- 167 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 5, с. 171.
- 168 Там же, т. 9, с. 290, 292.
- 169 «Ежегодник имп. театров», сезон 1903/04 г. Прил. 1, с. 46, 47.
- 170 Баженов А. Н., т. 1, с. 630.
- 171 Дневник писателя. Ежемесячное издание Д. В. Аверкиева. Спб., 1885, с. 294.

- 172 «Ежегодник имп. театров», сезон 1903/04 г. Прил. 1, с. 47.
- 173 «Моск. ведомости», 1864, 2 июня.
- 174 Баженов А. Н., т. 1, с. 298.
- 175 Лепский А. П. Пережитое.— В кн.: Лепский А. П. Статьи. Письма. Записки, с. 74.
- 176 Баженов А. П., т. 1, с. 637.
- 177 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 61.
- 178 «Вестник Европы», 1868, № 12, с. 903.
- 179 «Ежегодник имп. театров», сезон 1903/04 г. Прил. 1, с. 43—50.
- 180 Баженов А. П., т. 1, с. 299, 630.
- 181 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 320.
- 182 Баженов А. Н., т. 1, с. 280.
- 183 «Ежегодник имп. театров», 1913 г., вып. 1, с. 26.
- 184 Баженов А. Н., т. 1, с. 630.
- 185 О творчестве П. В. Васильева см.: «Суфлер», 1880, № 5, 7, 8; Брянский А. М. П. Васильев в репертуаре Островского.— В кн.: Островский. Юбилейный сборник. М., 1923; Филиппова Е. В. П. В. Васильев 2-й. Жизнь и творчество.— В кн.: Труды ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. М.—Л., 1941, с. 7—72; Мордисон Г. З. Жизнь актера Павла Васильева. Л., 1972.
- 186 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 33—34.
- 187 «Время», 1863, № 2, с. 182.
- 188 «Эпоха», 1864, янв.—февр., с. 460.
- 189 См.: Марков П. А. О театре, в 4-х т., т. 1, с. 170.
- 190 «Дело», 1872, № 11, с. 38—39.
- 191 «Эпоха», 1864, июль, с. 7.
- 192 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 73.
- 193 «Якорь», 1863, 4 мая.
- 194 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 37, 34—35, 64.
- 195 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил. 1, с. 16.
- 196 «Иллюстрированная газ.», 1870, 11 июня.
- 197 «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прил. 1, с. 17.
- 198 Вольф А. И., ч. 3, с. 47.
- 199 «Эпоха», 1864, сент., с. 13.
- 200 «Якорь», 1863, 24 авг.
- 201 «Голос», 1871, 3 ноября.
- 202 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 17—19.
- 203 «Якорь», 1863, 5 окт.
- 204 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 72.
- 205 Вольф А. И., ч. 3, с. 45.
- 206 О творчестве В. В. Стрельской см.: «Солнце России», 1915, № 3, с. 17—18; Крыжицкий Г. К. Стрельская. Л., 1970.
- 207 Вольф А. И., ч. 3, с. 44.
- 208 «Б-ка для чтения», 1863, февр., с. 28.
- 209 «Якорь», 1863, 12 окт.; «Эпоха», 1864, июль, с. 13.
- 210 «Б-ка для чтения», 1863, сент., с. 134.
- 211 «Якорь», 1863, 14 сент.
- 212 Островский А. Н., т. 12, с. 246, 210.
- 213 «Отеч. зап.», 1864, с. 76.
- 214 «Б-ка для чтения», 1864, март, с. 95.
- 215 «Б-ка для чтения», 1863, янв., с. 115—134.
- 216 Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. 10. М., 1958, с. 39.
- 217 Салтыков-Щедрин М. Е., т. 9, с. 285.
- 218 «Артист», 1890, № 11, с. 40—42.
- 219 Островский А. Н., т. 12, с. 211.
- 220 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 375.
- 221 «Б-ка для чтения», 1864, апр. и май, с. 48.
- 222 Марков П. А. О театре в 4-х т., т. 1, с. 199.
- 223 «Театральное наследство», М., 1956, с. 520.
- 224 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 38—41, 215—217.

- 225 «Отеч. зап.», 1868, № 2, с. 332.
 226 Пильский А. А. Загульская хроника, с. 186.
 227 «Отеч. зап.», 1868, № 12, с. 344.
 228 «Заря», 1870, № 3, с. 12.
 229 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 135—136.
 230 Островский А. Н., т. 12, с. 217—218.
 231 Гнедич П. П. Книга жизни. Л., 1929, с. 256.
 232 Островский А. Н., т. 12, с. 223.
 233 Там же.
 234 Янковский М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.—М., 1937, с. 223—230.
 235 Гнедич П. П. Книга жизни, с. 56.
 236 «Дело», 1872, № 11, с. 41.
 237 Островский А. Н., т. 12, с. 216.
 238 «Дело», 1872, № 11, с. 33.
 239 В кн.: Николай Мариусович Радин. М., 1965, с. 61—62.
 240 Юрьев Ю. М. Записки, т. 1, с. 150.
 241 О творчестве К. А. Варламова см.: Старк Э. А. Царь русского смеха. Пг., 1916; Крыжицкий Г. К. Константин Александрович Варламов. М.—Л., 1946; Кара С. С. Варламов. Л., 1969.
 242 Островский А. Н., т. 12, с. 225.
 243 О творчестве В. Н. Давыдова см.: Брянский А. М. В. Н. Давыдов. 1849—1925. Жизнь и творчество. Л.—М., 1939; Вивьен Л. С. Давыдов и его школа.— В кн.: Записки о театре. Л.—М., 1958; Владыкина В. Г. Давыдов.— В кн.: Труд актера. Вып. 3. М., 1958, с. 20—43; Павлова Т. Н. Давыдовские сезоны у Корша.— В кн.: Вопросы театра. М., 1973.
 244 Островский А. Н., т. 12, с. 225.
 245 «Дело», 1872, № 11, с. 37.
 246 Давыдов В. П. Рассказ о прошлом, с. 217.
 247 Там же.
 248 Суворин А. С. Театральные очерки, с. 457.
 249 Вольф А. И., ч. 3, с. 65.
 250 Островский А. Н., т. 12, с. 215.
 251 О творчестве М. Г. Савиной см.: Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина. М.—Л., 1956; Тургенев и Савина. Пг., 1918; Протопопов В. В. М. Г. Савина. Биографический очерк. Спб., 1900; Кончина М. Г. Савиной. Пг., 1917; Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу. Спб., 1909.
 252 Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина, с. 107.
 253 Карпов Е. П.— В кн.: Кончина М. Г. Савиной, с. 132.
 254 Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина, с. 120.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЧАСТНЫЕ И КЛУБНЫЕ ТЕАТРЫ СТОЛИЦ

- ¹ Островский А. Н., т. 12, с. 120.
² «Отеч. зап.», 1862, № 5, с. 64.
³ Островский А. Н., т. 12, с. 248, 122.
⁴ Там же, с. 25.
⁵ См.: Хайченко Г. А. Народный театр.— В кн.: Русская художественная культура конца XIX—начала XX века. 1895—1907, кн. 1. М., 1968.
⁶ Островский А. Н., т. 12, с. 108.
⁷ Там же, с. 98.
⁸ Там же, с. 107.
⁹ Стапцлавский К. С., т. 1, с. 75.

- ¹⁰ О клубных, любительских и частных сценах этих лет см.: Соколов А. А. Театральный альманах на 1875 год; Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке.— В кн.: О театре. Вып. 3. Л., 1929; Левин Ш. М. Драматический театр.— В кн.: Очерки истории Ленинграда, т. 2. Л., 1957.
- ¹¹ «Сын отечества», 1866, 6 июля.
- ¹² Островский А. Н., т. 12, с. 99—100.
- ¹³ Там же, с. 105, 106—107.
- ¹⁴ Урусов А. И., т. 1, с. 235.
- ¹⁵ Первоначально Артистический кружок размещался в д. 17 по Тверскому бульвару. В мае 1867 года он переехал на Б. Лубянку в здание гостиницы, а в 1869 году — в специально перестроенное для него помещение в доме Бронникова на Театральной площади. В 1882 году, в ноябре, кружок разместился в доме Мошина в Каретном ряду.
- ¹⁶ Островский А. Н., т. 12, с. 27.
- ¹⁷ Там же, т. 13, с. 302.
- ¹⁸ «Антракт», 1868, 10 марта.
- ¹⁹ «Антракт», 1868, 17 марта.
- ²⁰ «Истор. вестн.», 1912, № 6, с. 891.
- ²¹ «Антракт», 1868, 21 янв.
- ²² «Рус. слово», 1899, 2 июня.
- ²³ «Истор. вестн.», 1912, № 7, с. 122.
- ²⁴ Островский А. Н. Дневники и письма. М., 1937, с. 142.
- ²⁵ «Новостн дня», 1903, 6 окт.
- ²⁶ «Моск. ведомости». 1878, 1 апр.
- ²⁷ «Рус. курьер», 1880, 3 апр.
- ²⁸ «Моск. ведомости», 1875, 24 сент.
- ²⁹ «Моск. ведомости», 1879, 21 февр.
- ³⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 98.
- ³¹ ЦГИА, ф. 472, оп. 60, ед. хр. 1942, л. 19 об.
- ³² Федотов А. Ф. Предисловие.— В кн.: Фонвизин Д. И. Недоросль. М., 1886, с. III.
- ³³ Там же, с. VI.
- ³⁴ О репертуаре Народного театра на Политехнической выставке см.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975.
- ³⁵ «Вестн. моск. Политех. выставки», 1872, 5 июня, 10 июня.
- ³⁶ Станиславский К. С., т. 1, с. 101, 134.
- ³⁷ «Рус. ведомости», 1872, 7 июня.
- ³⁸ «Моск. ведомости». 1872, 12 июня.
- ³⁹ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 186.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ «Рус. ведомости», 1872, 6 окт.
- ⁴² Федотов А. Ф. Предисловие.— В кн.: Фонвизин Д. И. Недоросль, с. V.
- ⁴³ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 168, л. 82.
- ⁴⁴ «Рус. ведомости», 1873, 29 июня.
- ⁴⁵ О творчестве А. А. Бренко см.: Бренко А. А. Театральные воспоминания.— «Театр. курьер», 1918, № 3—6, 9, 10, 15; Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.—Л., 1937; Маслпх В. А. Памяти А. А. Бренко.— «Театр», 1966, № 4, с. 99; Вирен В. Н. Подвиг Анны Алексеевны Бренко.— «Театр. жизнь», 1959, № 18, с. 20.
- ⁴⁶ «Моск. ведомости». 1880, 12 окт.
- ⁴⁷ См.: «Рус. ведомости», 1880, 28 окт.
- ⁴⁸ См.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, ф. А. А. Бренко.
- ⁴⁹ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания, с. 164.
- ⁵⁰ «Театр и искусство», 1905, № 41, с. 660.
- ⁵¹ Горин-Горяплов Б. А. Актеры. Л.— М., 1947, с. 42.
- ⁵² Островский А. Н., т. 12, с. 182.
- ⁵³ Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания, с. 307.

- 54 Урусов А. И., т. 1, с. 239.
 55 «Рус. ведомости», 1880, 18 ноября.
 56 «Ежегодник имп. театров», 1901 г. Прил. 4, с. 13.
 57 Островский А. Н., т. 12, с. 250.
 58 «Ежегодник имп. театров», 1901 г. Прил. 4, с. 13.
 59 Островский А. Н., т. 12, с. 250.
 60 Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания, с. 174, 167.
 61 «Рус. ведомости», 1881, 1 мая.
 62 Урусов А. И., т. 1, с. 241.
 63 Островский А. Н., т. 12, с. 107.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- ¹ «Новорос. телеграф», 1875, 17 янв.
² «Харьк. губ. ведомости», 1861, 17 апр. Прибавл.
³ Самсонов Л. Н. Пережитое. Спб., 1880, с. 125; Театральный альманах на 1875 год. Составил А. А. Соколов. Спб., 1875, с. 229; Соколов А. А. Наши провинциальные театры.—«Муз. свет», 1876, № 4, с. 25; Пальм А. И. Театр в провинции.—«Слово», 1878, № 6, с. 69—70.
⁴ Островский А. Н., т. 12, с. 130.
⁵ «Беседа», 1872, кн. 4, с. 280.
⁶ См.: «Лит. б-ка», 1867, кн. 1, с. 96; «Моск. ведомости», 1880, 26 сент.; «Воронеж. телеграф», 1870, № 100; «Слово», 1878, № 6, с. 78.
⁷ «Новорос. телеграф», 1875, 17 янв.
⁸ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 10, с. 333.
⁹ Там же, т. 7, с. 287.
¹⁰ «Сарат. справ. листок», 1863, 28 июня; «Камско-волж. газ.», 1872, 14 янв.
¹¹ Шелгунов Н. В. Соч. в 3-х т., т. 3. Спб., 1904, с. 22.
¹² «Моск. ведомости», 1865, 2 февр.
¹³ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 7, с. 260.
¹⁴ «Рус. сцена», 1864, № 7, с. 31.
¹⁵ «Камско-волж. газ.», 1874, 9 янв. См. также: Первый шаг. Провинциальный литературный сборник. Казань, 1876, с. 579—593.
¹⁶ См.: «Театр. газ.», 1877, 24 и 31 янв.; «Одес. вестн.», 1868, 16 мая; «Харьк. губ. ведомости», 1868, 3 сент.
¹⁷ «Рус. сцена», 1864, № 12, с. 186—187; П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 229; «Камско-волж. газ.», 1872, 7 янв.
¹⁸ Максимов С. В. Собр. соч., т. 11. Спб., 1896, с. 79—80, 111.
¹⁹ Островский А. Н., т. 12, с. 49.
²⁰ «Новорос. телеграф», 1869, 7 сент.
²¹ «Лит. наследство», т. 70. М., 1963, с. 391—392.
²² «Волга», 1863, 24 авг.; «Беседа», 1872, кн. 4, с. 281.
²³ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 194.
²⁴ «Антракт», 1866, № 32, с. 6; Автобиография П. М. Медведева. Казань, 1886, с. 15; Богдановский Н. И. Сцена—мой крест, ч. 1. Новгород, 1914, с. 205.
²⁵ «Одес. вестн.», 1865, 11 сент.; «Волга», 1863, 4 сент.; «Заря», 1882, 13 марта.
²⁶ «Одес. вестн.», 1871, 7 ноября.
²⁷ «Новорос. телеграф», 1871, 30 сент.; «Одес. вестн.», 1871, 20 июня.
²⁸ «Новорос. телеграф», 1871, 28 мая; «Одес. вестн.», 1871, 30 окт.
²⁹ См.: «Воронеж. телеграф», 1869, № 135; Изгоев В. Молотпльщики. Сцены с натуры.—«Воронеж. телеграф», 1869, № 99. См. также: «Воронеж. телеграф», 1873, № 94.
³⁰ Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 111; «Одес. вестн.», 1872, 6 янв.; «Заря», 1881, 4 ноября.

- ³¹ «Сарат. справ. листок», 1875, 26 авг.; «Харьк. губ. ведомости», 1868, 3 сент.; «Сарат. справ. листок», 1865, 22 дек.
- ³² Урусов А. И., т. 1, с. 169; «Камско-волж. газ.», 1872, 25 февр.
- ³³ Успенский Г. И. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1955, с. 377; Автобиография П. М. Медведева, с. 11; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 83.
- ³⁴ «Сарат. справ. листок», 1870, 21 апр.
- ³⁵ «Харьк. губ. ведомости», 1861, 17 и 27 февр. Прибавл.; «Театр и искусство», 1914, № 42, с. 828.
- ³⁶ «Харьк. губ. ведомости», 1861, 17 мая. Прибавл.
- ³⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 197—198. См. также: Ушаков-Доброславский [Л. Н. Самсонов]. Былое из закулисной жизни.— «Харьк. губ. ведомости», 1861, 9 авг. Прибавл.
- ³⁸ Институт русской литературы (Пушкинский дом). Отдел рукописей. Фонд Добролюбова.
- ³⁹ Салтыков-Щедрин М. Е., т. 7, с. 298.
- ⁴⁰ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 229; Алабин П. Двадцатилетие Самары как губернского города. Самара, 1877, с. 689, 698.
- ⁴¹ «Одес. вестн.», 1872, 9 апр.
- ⁴² «Киев. телеграф», 1864, 29 апр.; «Казан. бпрж. листок», 1870, 8 февр.; «Воронеж. телеграф», 1869, № 10, 29; Салтыков-Щедрин М. Е., т. 10, с. 327.
- ⁴³ «Камско-волж. газ.», 1872, 23 янв.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 148.
- ⁴⁴ Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 290; «Донск. обл. ведомости», 1877, 23 ноября.
- ⁴⁵ «Сарат. справ. листок», 1873, 16 янв.; «Справ. листок г. Казани», 1867, 28 февр.; «Рус. ведомости», 1867, 1 и 5 марта; «Истор. вестн.», 1898, № 5, с. 477. См. также: Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 150—151.
- ⁴⁶ Ярон С. Г. Воспоминания о театре. Киев, 1898, с. 16—19; «Одес. вестн.», 1868, 16 ноября.
- ⁴⁷ «Харьк. губ. ведомости», 1868, 6 февр.
- ⁴⁸ Гадисский А. С. Нижегородский театр. Нижний Новгород, 1867, с. 103; «Справ. листок г. Казани», 1867, 11 июня.
- ⁴⁹ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 205; «Рус. ведомости», 1880, 26 февр.; «Моск. ведомости», 1872, 4 дек.
- ⁵⁰ «Одес. вестн.», 1865, 4 дек.
- ⁵¹ «Донск. газ.», 1876, 22 февр.
- ⁵² «Харьк. губ. ведомости», 1867, 12 июля; «Випленск. вестн.», 1869, 16 янв.; Николаев Н. И. Драматический театр в г. Клеве. Киев, 1898, с. 70—71; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 133.
- ⁵³ Камнев Б. Театральные воспоминания. Ростов, 1895, с. 23, 24. См. также: Семанова М. Л. Театральные впечатления Чехова-гимназиста.— «Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена». Кафедра рус. литературы, т. 67, Л., 1948, с. 187—201.
- ⁵⁴ Урусов А. И., т. 1, с. 350—351; «Рус. сцена», 1864, № 11, с. 4, 9—10.
- ⁵⁵ «Сарат. справ. листок», 1873, 25 апр.; «Воронеж. телеграф», 1870, № 69.
- ⁵⁶ «Сарат. справ. листок», 1870, 17 ноября; «Одес. вестн.», 1871, 7 ноября.
- ⁵⁷ «Одес. вестн.», 1871, 9 дек.: Салтыков-Щедрин М. Е., т. 13, с. 235.
- ⁵⁸ «Истор. вестн.», 1898, № 6, с. 839, 840.
- ⁵⁹ «Харьк. губ. ведомости», 1877, 12 ноября; «Одес. вестн.», 1871, 29 июля.
- ⁶⁰ «Екатеринослав. губ. ведомости», 1873, 14 июля; «Сарат. справ. листок», 1875, 25 сент., 1 окт.
- ⁶¹ Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. Харьков, 1935, с. 201. См. также: Русский провинциальный театр. Л.—М., 1937, с. 219.

- ⁶² «Заря», 1882, 19 дек., 9 ноября, 29 окт.
- ⁶³ Михайловский П. К. Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1911, с. 407; Успенский Г. И., т. 3. М., 1956, с. 128.
- ⁶⁴ Медведев П. М. Воспоминания. Л., 1929, с. 194—195; Урусов А. П., т. 1, с. 25.
- ⁶⁵ «Рус. сцена», 1865, № 3, с. 565; «Воронеж. телеграф», 1878, № 6; «Театр. и муз. вестн.», 1860, № 5, с. 42; Медведев П. М. Воспоминания, с. 276.
- ⁶⁶ Медведев П. М. Воспоминания, с. 276, 219; «Рус. сцена», 1865, № 3, с. 571.
- ⁶⁷ См.: Анчиполовский З. Я. Вчера и сегодня кольцовской сцены. Воронеж, 1977, с. 123; «Воронеж. листок», 1863, 17 марта, 17 ноября.
- ⁶⁸ «Моск. ведомости», 1873, 16 дек.
- ⁶⁹ «Антракт», 1866, № 11, с. 5; 1867. № 11, с. 6—7.
- ⁷⁰ «Воронеж. телеграф», 1870, № 100; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 130.
- ⁷¹ «Воронеж. телеграф», 1880, № 128.
- ⁷² «Рус. сцена», 1865, 31 окт.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 157.
- ⁷³ «Рус. сцена», 1865, 10 дек.; Самсонов Л. П. Пережитое, с. 37—49; Медведев П. М. Воспоминания, с. 321—333; «Сарат. справ. листок», 1874, 28 ноября, 18 янв.
- ⁷⁴ Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 47; «Рус. сцена», 1865, № 3, с. 559, 561.
- ⁷⁵ См.: «Сарат. справ. листок», 1874, 10 окт., 18 дек.; 1875. 13 февр., 7 марта 12 сент.; «Театр. газ.», 1877, 17 янв.; Гиляровский В. А. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1968, с. 163—164; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом с. 172—182.
- ⁷⁶ «Рус. сцена», 1865. № 4/5, с. 228.
- ⁷⁷ См.: Слепцов В. А. Избр. произведения. Л., 1970, с. 152—264. См. также: Гокмаков И. Ф. Театр в городе Осташкове Тверской губернии. М., 1905.
- ⁷⁸ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 201; Богдановский Н. И. Сцена — мой крест, ч. 2. Новгород, 1915, с. 222, 223.
- ⁷⁹ Ульяновский обл. архив, ф. 137, оп. 34, ед. хр. 6.
- ⁸⁰ Там же, ед. хр. 221.
- ⁸¹ Славин И. Я. Саратовский городской театр. Саратов, 1915, с. 6; И. Аксаков в его письмах, ч. 1, т. 3. М., 1892. Прил., с. 11.
- ⁸² Медведев П. М. Воспоминания, с. 197.
- ⁸³ Там же, с. 202; Бураковский А. З. Почти полвека. Спб., 1902, с. 79.
- ⁸⁴ «Харьк. губ. ведомости», 1862, № 15. Прибавл.; «Театр. и муз. вестн.», 1860, № 5, с. 39.
- ⁸⁵ «Театр. и муз. вестн.», 1859. № 2, с. 10—11; «Волга», 1863, 4 сент.
- ⁸⁶ «Харьк. губ. ведомости», 1861, 25 авг.; «Одес. вестн.», 1874, 10 янв.; «Слово», 1878, № 6, с. 73.
- ⁸⁷ Цит. по кн.: Рожковская Н. Н. Театральная жизнь Кишичева XIX — начала XX века. Кишичев, 1979, с. 99—100.
- ⁸⁸ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 83; «Муз. свет», 1876. № 4, с. 25. См. также: «Театр. афиши и Антракт», 1864, 27 янв.; 1865. 25 окт.
- ⁸⁹ Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 220.
- ⁹⁰ См.: Рожковская Н. Н. Театральная жизнь Кишичева XIX — начала XX века, с. 135—139.
- ⁹¹ «Сарат. губ. ведомости», 1860, 2 янв.; «Волга», 1863, 24 авг.; Медведев П. М. Воспоминания, с. 300—313, 239—241.
- ⁹² Славин И. Я. Саратовский городской театр, с. 11; «Сарат. справ. листок», 1874, 9 янв.
- ⁹³ «Сарат. справ. листок», 1871, 14 ноября.
- ⁹⁴ «Слово», 1878, № 6, с. 73.
- ⁹⁵ «Одес. вестн.», 1871, 29 июля.
- ⁹⁶ «Муз. свет», 1876, № 5, с. 35.
- ⁹⁷ См.: «Азов. вестн.», 1872, 14 сент.; «Приазов. речь», 1910, 16 янв.; «При-

- азов. край», 1914, 1 июля; Семанова М. Л. Театральные впечатления Чехова-гимназиста.— «Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. Н. Герцена». Кафедра рус. литературы, т. 67; Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 17. М., 1949, с. 161, т. 13. М., 1948, с. 303.
- ⁹⁸ Цит. по кн.: Третьяков В. Ф. Очерки истории таганрогского театра с 1827 по 1927 гг. Таганрог, 1928, с. 45; «Сарат. справ. листок», 1873, 14 апр.
- ⁹⁹ «Рус. сцена», 1865, № 4/5, с. 236.
- ¹⁰⁰ См.: Камнев Б. Театральные воспоминания, с. 6—15.
- ¹⁰¹ «Суфлер», 1880, 13 янв.
- ¹⁰² Камнев Б. Театральные воспоминания, с. 40, 44.
- ¹⁰³ «Суфлер», 1880, 21 и 28 авг., 28 сент., 30 ноября.
- ¹⁰⁴ См.: Третьяков В. Ф. Очерки истории таганрогского театра, с. 39—40.
- ¹⁰⁵ Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 67.
- ¹⁰⁶ Театральный альманах на 1875 год, с. 292—293; Третьяков В. Ф. Очерки истории таганрогского театра, с. 51—56.
- ¹⁰⁷ «Донск. газ.», 1876, 12 февр.; «Донск. обл. ведомости», 1877, 2 апр.
- ¹⁰⁸ «Донск. газ.», 1875, 4 сент.; 1876, 8 янв.
- ¹⁰⁹ «Дневник рус. актера», 1886, № 5/7, отд. 2, с. 33—35; Новочеркасский театр. Новочеркасск, 1886, с. 10.
- ¹¹⁰ См.: «Вилensk. вестн.», 1867, 10 янв.; 1866, 18 янв.
- ¹¹¹ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 291; Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания, с. 125.
- ¹¹² «Вилensk. вестн.», 1866, 24 мая.
- ¹¹³ «Театр. и муз. вестн.», 1860, № 24, с. 192.
- ¹¹⁴ «Рус. сцена», 1865, 18 ноября.
- ¹¹⁵ «Рус. сцена», 1865, № 6/7, с. 174; Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания, с. 98—103, 344; «Артист», 1890, № 10, с. 172.
- ¹¹⁶ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 61.
- ¹¹⁷ «Рус. сцена», 1865, № 6/7, с. 95.
- ¹¹⁸ «Слово», 1878, № 6, с. 71; Театральный альманах на 1875 год, с. 227, 228; «Рус. сцена», 1864, № 7, с. 18, 24; «Муз. свет», 1876, № 4, с. 29.
- ¹¹⁹ Спнелъников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки, с. 120.
- ¹²⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 48, 49.
- ¹²¹ Гпларовский В. А. Соч. в 4-х т., т. 1, с. 163, 245, 254.
- ¹²² «Воронеж. телеграф», 1870, № 100.
- ¹²³ Богдановский Н. И. Сцена — мой крест, ч. 1 и 2. Первоначально печаталось в издававшемся Н. И. Богдановским «Волховском листке». В отдельное издание не вошли главы, опубликованные 15 дек. 1913 г., 19 янв., 2 марта, 1 июня, 13 июля, 2 ноября и 23 дек. 1914 г.
- ¹²⁴ ЦГИА, ф. 776, оп. 25, ед. хр. 61, л. 46, 52.
- ¹²⁵ См.: Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки, с. 66—71; Медведев П. М. Воспоминания, с. 180—181.
- ¹²⁶ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 150; «Ярослав. губ. ведомости», 1866, 6 и 27 окт.
- ¹²⁷ См.: Бураковский А. З. Почти полвека, с. 50, 53; П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 177—189; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 86; П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 240, 243.
- ¹²⁸ «Харьк. губ. ведомости», 1864, 19 окт. Прибавл.; «Рус. сцена», 1865, № 4/5, с. 116; [Самсонов Л. Н.] Те же крепостные.— «Суфлер», 1883, 16 янв.; Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 148.
- ¹²⁹ «Харьк. губ. ведомости», 1867, 18 ноября; 1868, 3 сент.; 1870, 5 февр., 3 марта. Историю первого десятилетия антрепризы Дюковых см.: Устинов И. А. Харьковский драматический театр за последние десять лет.— «Харьк. губ. ведомости», 1877, 5—6, 11, 12, 17 ноября.
- ¹³⁰ Спнелъников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки, с. 111, 116.
- ¹³¹ «Театр. газ.», 1877, 8 янв., 1 марта.

- ¹³² «Рус. газ.», 1877, 1 окт.; Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 190.
- ¹³³ Медведев П. М. Воспоминания, с. 267, 300; «Рус. сцена», 1865, 24 окт.; «Сарат. справ. листок», 1869, 23 и 29 мая; 1874, 9 янв.
- ¹³⁴ Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 279, 280, 281, 282.
- ¹³⁵ См.: Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 141.
- ¹³⁶ См.: Медведев П. М. Воспоминания, с. 312—329.
- ¹³⁷ «Сарат. справ. листок», 1863, 23 апр.
- ¹³⁸ «Рус. сцена», 1864, № 4/5, с. 246; «Казан. бирж. листок», 1868, 9 марта. О театральной жизни Казани 60—70-х годов см.: Крути П. А. Русский театр в Казани. М., 1958, с. 150—229.
- ¹³⁹ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 105; Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 289—290.
- ¹⁴⁰ «Сарат. справ. листок», 1868, 10 июня.
- ¹⁴¹ «Казан. бирж. листок», 1868, 9 марта; 1870, 1 янв.
- ¹⁴² «Сарат. справ. листок», 1869, 23 мая.
- ¹⁴³ «Казан. бирж. листок», 1870, 1 янв., 1 марта.
- ¹⁴⁴ Там же, 1871, 14 февр.; «Казан. губ. ведомости», 1871, 27 янв.
- ¹⁴⁵ «Казан. губ. ведомости», 1871, 30 окт.
- ¹⁴⁶ «Камско-вожж. газ.», 1872, 18 янв.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 108, 96; Кугель А. Р. О воспоминаниях П. М. Медведева.— В кн.: Медведев П. М. Воспоминания, с. 11; «Театр и искусство», 1903, № 4, с. 856.
- ¹⁴⁷ «Камско-вожж. газ.», 1872, 23 янв.; «Еженедельное либретто», 1909, № 100; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 118.
- ¹⁴⁸ «Камско-вожж. газ.», 1872, 19 мая; Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 291.
- ¹⁴⁹ Автобиография П. М. Медведева, с. 13.
- ¹⁵⁰ О спектаклях орловской антрепризы П. М. Медведева Е. П. Карпов пишет в статьях: «П. А. Стрепетова в драме А. Н. Островского «Гроза» (Памяти А. Н. Островского. Пг., 1923) и «М. Г. Савина» («Голос минувшего», 1916, № 11).
- ¹⁵¹ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 122, 141.
- ¹⁵² Там же, с. 142.
- ¹⁵³ «Астрахан. справ. листок», 1873, 12 авг.; «Сарат. справ. листок», 1874, 19 июня; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 141—142; Автобиография П. М. Медведева, с. 13.
- ¹⁵⁴ «Сарат. справ. листок», 1874, 23 авг.
- ¹⁵⁵ «Театр. наследство», т. 1. М., 1956, с. 340.
- ¹⁵⁶ «Сарат. справ. листок», 1874, 9 окт.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 149; Автобиография П. М. Медведева, с. 13.
- ¹⁵⁷ Медведев П. М. Мое счастье.— «Театр и искусство», 1903, № 43, с. 789—790.
- ¹⁵⁸ Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 189, 192; Бураковский А. З. Почти полвека, с. 83.
- ¹⁵⁹ «Харьк. губ. ведомости», 1861, 25 авг. Прибавл.
- ¹⁶⁰ «Рус. сцена», 1864, № 7, с. 17.
- ¹⁶¹ «Дневник рус. актера», 1886, № 5/7, отд. 2, с. 36; «Суфлер», 1879, 13 дек.
- ¹⁶² «Новорос. телеграф», 1876, 31 янв.; Морозов А. П. Закулисные тайны. М., 1880, с. 43; «Театр. газ.», 1877, 1 марта.
- ¹⁶³ Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 215—216.
- ¹⁶⁴ Стасов В. В. Воспоминания о моей сестре.— «Книжки недели», 1896, № 5, с. 181.
- ¹⁶⁵ См.: «Новорос. телеграф», 1875, 4, 16, 19, 31 янв.; Самсонов Л. Н. Театральное дело в провинции. Одесса, 1875; его же. Пережитое. Отклики на проект Самсонова см.: «Новорос. телеграф», 1877, 7 окт.; «Бирж. ведомости», 1875, 24 марта; «Киев. телеграф», 1876, 6 июня; «Дело», 1880, № 1, с. 88.
- ¹⁶⁶ «Театр. и муз. вестн.», 1859, № 42, с. 442.
- ¹⁶⁷ «Одес. вестн.», 1871, 25 ноября, 30 окт.
- ¹⁶⁸ Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 105; «Одес. вестн.», 1871, 5 ноября.
- ¹⁶⁹ «Одес. вестн.», 1871, 20 июня.

- 170 Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 109, 112; «Одес. вестн.», 1872, 6 янв.
 171 «Одес. вестн.», 1872, 17 дек., 28 окт.
 172 «Новорос. телеграф», 1872, 29 дек.
 173 «Одес. вестн.», 1874, 24 марта.
 174 Там же, 1875, 1 марта.
 175 «Новорос. телеграф», 1875, 16 февр.
 176 См.: Самсонов Л. Н. Золотой город. Очерк Одессы. Одесса, 1870, с. 1—90.
 177 Самсонов Л. Н. Сказка про белого бычка.— «Рус. сцена», 1865, № 4/5, с. 6; его же. Русские актеры.— «Рус. сцена», 1865, 6 окт.
 178 «Донск. обл. ведомости», 1878, 13 дек.
 179 Там же, 1877, 10 дек.; «Одес. вестн.», 1872, 6 янв.
 180 «Новорос. телеграф», 1876, 5 авг.
 181 Там же, 1876, 3 сент., 31 окт., 18 ноября; «Одес. вестн.», 1876, 25 дек.
 182 «Новорос. телеграф», 1876, 11 дек.
 183 Там же, 1877, 18 марта.
 184 Там же, 1877, 6 апр., 12 мая; Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 355, 359—360.
 185 Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 22—23; Де Рибас А. Старая Одесса. Одесса, 1913, с. 137—138, 160—161.
 186 «Донск. обл. ведомости», 1877, 6 авг.
 187 «Донск. голос», 1880, 21 сент.; «Донск. обл. ведомости», 1877, 21 дек., 8 окт.; «Донск. газ.», 1877, 21 авг.
 188 «Донск. голос», 1880, 21 сент.; «Донск. газ.», 1879, 25 марта.
 189 «Донск. голос», 1880, 21 сент. См. также: «Суфлер», 1880, 2 п 5 окт.
 190 «Донск. голос», 1880, 4 сент.; «Донск. обл. ведомости», 1880, 22 марта; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 72; «Донск. голос», 1880, 4, 7, 21 сент.; «Донск. обл. ведомости», 1880, 17 сент.; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 44—45, 244—245.
 191 «Муз. свет», 1876, № 4, с. 26; «Театр. газ.», 1877, 15 февр.; «Рус. курьер», 1882, 3 марта.
 192 «Муз. свет», 1876, № 4, с. 26; «Слово», 1878, № 6, с. 80; Островский А. Н., т. 12, с. 169.
 193 Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 189—191; Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 264.
 194 Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 196; «Киевлянин», 1865, 10 апр.; «Харьк. губ. ведомости», 1861, 17 мая. Прибавл.; «Слово», 1878, № 6, с. 68; «Рус. сцена», 1864, № 4, с. 248.
 195 «Одес. вестн.», 1866, 27 сент.; «Вилensk. вестн.», 1866, 14 янв.
 196 «Харьк. губ. ведомости», 1861, 25 авг. Прибавл.
 197 «Дневник рус. актера», 1886, № 5/7, отд. 2, с. 32; «Рус. сцена», 1865, 14 окт.
 198 Островский А. Н., т. 12, с. 49; «Вилensk. вестн.», 1866, 14 янв.; «Харьк. губ. ведомости», 1868, 3 сент.; Салтыков-Щедрин М. Е., т. 7, с. 198.
 199 Островский А. Н., т. 12, с. 169, 217; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 81; «Сарат. справ. листок», 1869, 17 июля.
 200 Островский А. Н., т. 12, с. 168.
 201 Амфитеатров А. В. Тризна. М., б. г., с. 104.
 202 «Моск. ведомости», 1872, 12 июня; «Вестн. моск. политехнич. выставки», 1872, 25 июня.
 203 Федотов А. Ф. Предисловие.— В кн.: Фонвизин Д. И. Недоросль, с. V.
 204 «Моск. ведомости», 1874, 13 июня; «Рус. сцена», 1864, № 8, с. 111; «Моск. газ.», 1911, 29 авг.
 205 «Харьк. губ. ведомости», 1870, 6 июня; Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 118—119.
 206 «Театр. и муз. вестн.», 1860, № 21, с. 173; «Рус. сцена», 1865, 31 окт.; «Сарат. справ. листок», 1869, 3 окт.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 176.

- ²⁰⁷ «Сарат. справ. листок», 1870, 11 февр.; «Моск. ведомости», 1872, 10 июля; Плещеев А. А. Что вспомнилось. Актеры и писатели, т. 3. Спб., 1914, с. 87.
- ²⁰⁸ «Моск. ведомости», 1872, 12 июля; «Вестн. моск. политехнич. выставки», 1872, 5 июня; «Театр. и муз. вестн.», 1860, № 44. с. 21.
- ²⁰⁹ «Рус. ведомости», 1872, 27 июня; «Вестн. моск. политехнич. выставки», 1872, 18 сент.; «Киевлянин», 1868, 28 марта.
- ²¹⁰ «Киевлянин», 1868, 9 апр.; «Моск. ведомости», 1872, 12 июня; «Вестн. моск. политехнич. выставки», 1872, 25 июня.
- ²¹¹ Цит. по кн.: Клиничин А. П. Н. Х. Рыбаков. М., 1952. с. 91; Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 190, 118, 120; «Моск. газ.», 1911, 29 авг.
- ²¹² «Харьк. губ. ведомости», 1862, № 10. Прибавл.; Де Рибас А. Старая Одесса, с. 132; «Одес. вестн.», 1866, 29 ноября.
- ²¹³ Баженов А. Н., т. 1, с. 1—13; «Рус. сцена», 1864. № 11, с. 27—28; «Киев. телеграф», 1864. 23 окт.; «Харьк. губ. ведомости», 1861, 13 окт. Прибавл.; «Казан. бирж. листок», 1870, 1 янв.; «Сарат. справ. листок», 1867, 7 мая.
- ²¹⁴ «Харьк. губ. ведомости», 1861, 23 июня. Прибавл.
- ²¹⁵ «Одес. вестн.», 1872, 4 ноября; 1875, 13 ноября, 20 сент.; 1874, 15 окт.; 1875, 3 окт.
- ²¹⁶ Де Рибас А. Старая Одесса, с. 132, 128; «Одес. вестн.», 1868, 29 окт.
- ²¹⁷ «Одес. вестн.», 1868, 3 сент.; «Харьк. губ. ведомости», 1861, 17, 19 мая, 16 июня. Прибавл.
- ²¹⁸ «Киевлянин», 1865, 9 февр.; «Одес. вестн.», 1869, 18 февр.
- ²¹⁹ Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 38; «Новорос. телеграф», 1875, 20 сент.; «Одес. вестн.», 1875, 21 сент.
- ²²⁰ «Моск. ведомости», 1872, 10 июля.
- ²²¹ «Рус. сцена», 1865, № 4/5, с. 238; № 3, с. 591; «Сарат. справ. листок», 1866, 27 окт.; 1870, 10 сент., 21 ноября; «Рус. ведомости», 1872, 27 июня; Камнев Б. Театральные воспоминания, с. 47; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 81.
- ²²² «Рус. сцена», 1864, № 4, с. 196; Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки, с. 106—112.
- ²²³ «Харьк. губ. ведомости», 1867, 6 сент., 18 ноября, 22 февр.; «Рус. сцена», 1865, 10 окт.; «Одес. вестн.», 1865, 28 окт.; «Киевлянин», 1866, 27 авг.
- ²²⁴ «Одес. вестн.», 1865, 28 окт.
- ²²⁵ «Бессараб. обл. ведомости», 1869, № 88; «Одес. вестн.», 1872, 3 авг.; «Голос», 1872, 23 сент.
- ²²⁶ Камнев Б. Театральные воспоминания, с. 66; «Харьк. губ. ведомости», 1870, 27 янв., 3 и 7 февр.; «Сарат. справ. листок», 1872, 10 дек.
- ²²⁷ «Харьк. губ. ведомости», 1870, 6 июня.
- ²²⁸ «Сарат. справ. листок», 1875, 26 авг., 6 дек.; «Харьк. губ. ведомости», 1870, 3 февр.; «Рус. курьер», 1880, 4 апр.; Бураковский А. З. Почти полвека, с. 75.
- ²²⁹ «Одес. вестн.», 1873, 5 и 19 сент., 21 окт.; 1875, 4 янв., 26 и 30 авг., 7 и 20 сент., 13 ноября; «Новорос. телеграф», 1875, 5 окт.; «С.-Петербург. ведомости», 1875, 30 окт.; «Заря», 1881, 21 мая; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 279—282.
- ²³⁰ «Рус. курьер», 1880, 4 апр.; «Новорос. телеграф», 1877, 9 янв.
- ²³¹ «Рус. ведомости», 1880, 5 дек.; «Киев. листок», 1881, 21 янв.
- ²³² «Бессараб. обл. ведомости», 1873, 25 апр.; «Одес. вестн.», 1872, 8 дек.; «Новорос. телеграф», 1872, 7 сент., 24 ноября, 24 окт.
- ²³³ «Харьк. губ. ведомости», 1877, 19 февр.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 202; «Рус. курьер», 1881, 19 дек.; «Донск. обл. ведомости», 1877, 22 окт.
- ²³⁴ «Заря», 1880, 16 ноября.
- ²³⁵ «Рус. курьер», 1882, 13 янв.; «Донск. обл. ведомости», 1877, 21 сент.; «Суфлер», 1879, 8 ноября.
- ²³⁶ «Рус. сцена», 1864, № 1, с. 33; № 11, с. 26.
- ²³⁷ Шуберт А. И. Моя жизнь, с. 233; «Моск. ведомости», 1872, 12 июня.

- 238 «Рус. сцена», 1865, 10 окт.; «Харьк. губ. ведомости», 1869, 8 янв.; 1867, 22 февр.; «Одес. вестн.», 1863, 21 ноября; 1869, 5 июля, 21 авг.
- 239 «Рус. сцена», 1864, № 4, с. 186; «Одес. вестн.», 1875, 24 авг.; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 88.
- 240 Самсонов Л. Н. Пережитое, с. 77; «Суфлер», 1880, 19 окт., 2 ноября.
- 241 «Харьк. губ. ведомости», 1861, 23 июня. Прибавл.; «Рус. сцена», 1865, 10 дек., 24 окт.; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 88; «Казан. бирж. листок», 1871, 14 февр.; «Сарат. справ. листок», 1874, 23 ноября.
- 242 «Одес. вестн.», 1872, 9 февр.; 1873, 4 дек.; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 68; «Сарат. справ. листок», 1875, 24 дек.; Сипельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки, с. 133, 185.
- 243 «Камско-волж. газ.», 1872, 11 февр.; «Сарат. справ. листок», 1873, 16 мая; «Рус. курьер», 1880, 3 ноября; «Рус. ведомости», 1880, 11 ноября.
- 244 «Одес. вестн.», 1871, 28 сент., 10 дек.; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 66.
- 245 «Сарат. справ. листок», 1873, 9 янв.; 1875, 7 сент.; «Одес. вестн.», 1875, 21 авг., 2 сент.; «Суфлер», 1880, 27 апр.
- 246 «Суфлер», 1879, 1 ноября; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 205.
- 247 «Новорос. телеграф», 1875, 20 мая; «Моск. ведомости», 1874, 21 февр.; Скальковский К. А. В театральном мире. Спб., 1899, с. XVIII; Ярон С. Г. Воспоминания о театре, с. 214—218.
- 248 «Харьк. губ. ведомости», 1877, 12 сент.; Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки, с. 54—55; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 157, 158; Сипельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки, с. 135.
- 249 «Всемирная иллюстрация», 1870, № 72, с. 362; «Харьк. губ. ведомости», 1870, 21 мая; «Сарат. справ. листок», 1869, 5 дек.; «Театр. газ.», 1877, 15 февр.; «Голос минувшего», 1916, № 11, с. 34; «Харьк. губ. ведомости», 1877, 12 сент.
- 250 «Киевлянин», 1865, 30 окт.; 1866, 12 февр.
- 251 Там же, 1865, 5 окт.; «Харьк. губ. ведомости», 1868, 3 сент.
- 252 «Киевлянин», 1866, 12 февр.; 1868, 9 апр.; 1865, 3 июня; 1866, 12 февр.
- 253 Там же, 1866, 12 февр.; 1865, 16 дек.
- 254 «Одес. вестн.», 1873, 16 февр.; «Сарат. справ. листок», 1865, 8 дек.
- 255 «Рус. сцена», 1865, 24 окт.; «Моск. ведомости», 1872, 12 июля; «Рус. ведомости», 1872, 27 июня.
- 256 «Рус. ведомости», 1872, 25 авг.; «Харьк. губ. ведомости», 1864, 12 июня. Прибавл.
- 257 «Сарат. справ. листок», 1869, 23 мая.
- 258 Баженов А. Н., т. 1, с. 631—632; Стахович А. А. Ключки воспоминаний. М., 1904, с. 272.
- 259 «Моск. ведомости», 1872, 12 июня.
- 260 «Казан. губ. ведомости», 1868, 11 сент.
- 261 Баженов А. Н., т. 1, с. 643; «Сарат. справ. листок», 1869, 23 мая; «Суфлер», 1879, 9 дек.
- 262 «Слово», 1878, № 6, с. 78.
- 263 «Киевлянин», 1866, 12 февр.; 1865, 18 дек.; 1866, 5 февр.; «Одес. вестн.», 1866, 10 сент.; «Киевлянин», 1866, 5 февр.
- 264 «Моск. ведомости», 1874, 13 июня; «Киевлянин», 1865, 2 ноября; 1866, 5 февр.; «Харьк. губ. ведомости», 1877, 19 февр.; Плещеев А. А. Что вспомнилось. Актеры и писатели, т. 3, с. 59; «Суфлер», 1879, 14 окт.
- 265 «Киев. телеграф», 1864, 17 мая; «Лит. б-ка», 1867, кн. 1, с. 97.
- 266 «Волга», 1862, 10 янв.; «Рус. сцена», 1864, № 11, с. 25; «Киевлянин», 1865, 16 дек.; «Киев. телеграф», 1864, 17 мая.
- 267 «Киев. телеграф», 1864, 17 мая; «Киевлянин», 1866, 5 февр.; «Харьк. губ. ведомости», 1864, 12 июня. Прибавл.
- 268 «Киев. телеграф», 1864, 17 мая; «Бессараб. обл. ведомости», 1869, 5 ноября; «Киевлянин», 1865, 9 февр.; «Бессараб. обл. ведомости», 1868, 18 мая; «Киев. телеграф», 1865, 28 ноября.
- 269 «Бессараб. обл. ведомости», 1869, 5 ноября; «Камско-волж. газ.», 1872, 1 февр.; «Донск. газ.», 1876, 14 окт.

- 270 «Рус. сцена», 1865, № 3, с. 567; Стахович А. А. Ключки воспоминаний, с. 238.
- 271 «Рус. сцена», 1865, 21 окт., 14 ноября, 2 дек.; «Воронеж. листок», 1863, 14 апр.
- 272 Медведев П. М. Воспоминания, с. 231; «Рус. ведомости», 1881, 1 мая; «Казан. губ. ведомости», 1868, 14 сент.
- 273 Амфитеатров А. В. Собр. соч., т. 21, Спб., б. г., с. 143.
- 274 О творчестве М. И. Писарева см.: Карнеев М. В. Модест Иванович Писарев. Спб., 1893; Морозов М. М. Модест Иванович Писарев. М.—Л., 1949; Витензон Р. А. Модест Писарев. Л., 1977.
- 275 «Сарат. справ. листок», 1875, 5 янв.; «Рус. курьер», 1880, 18 янв.
- 276 «Моск. ведомости», 1872, 12 июля.
- 277 «Рус. курьер», 1830, 18 и 23 янв.; 1882, 6 янв.
- 278 «Всемирная иллюстрация», 1881, № 643, с. 374; «С.-Петерб. ведомости», 1881, 29 янв.
- 279 «Рус. курьер», 1880, 21 марта.
- 280 Амфитеатров А. В. Собр. соч., т. 21, с. 144.
- 281 О творчестве П. А. Стрепетовой см.: Стрепетова П. А. Воспоминания и письма. М.—Л., 1934; П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы; Бенъяш Р. М. Пелагея Стрепетова. Л., 1967.
- 282 «Камско-волж. газ.», 1872, 23 янв.
- 283 «Рус. курьер», 1882, 9 мая; «Театр и искусство», 1903, № 42, с. 776; «Рус. газ.», 1880, 18 ноября.
- 284 «Камско-волж. газ.», 1872, 1 февр.; Урусов А. И., т. 1, с. 311—312; Суворин А. С. Г-жа Стрепетова в роли Екатерины.— «Журн. Театра Литературно-художественного общества», 1907, № 1, с. 5.
- 285 «Моск. ведомости», 1875, 4 июля; Урусов А. И., т. 1, с. 300; «Журн. Театра Литературно-художественного общества», 1907, № 1, с. 3; «Моск. ведомости», 1875, 4 июля.
- 286 «Театр и искусство», 1903, № 42, с. 776; «Журн. Театра Литературно-художественного общества», 1907, № 1, с. 3.
- 287 «Моск. ведомости», 1875, 4 июля; «Петерб. газ.», 1873, 11 авг.; Урусов А. И., т. 1, с. 300; «Рус. ведомости», 1880, 11 ноября; «Всемирная иллюстрация», 1881, № 643, с. 375.
- 288 П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы, с. 196.
- 289 Урусов А. И., т. 1, с. 333, 311.
- 290 Там же, с. 310, 311, 308, 307.
- 291 «Новое время», 1881, 20 февр.; Урусов А. И., т. 1, с. 336, 337, 342; «Моск. ведомости», 1873, 15 окт.
- 292 «Киевлянин», 1878, 9 мая; «Моск. ведомости», 1875, 4 июля; «Журн. Театра Литературно-художественного общества», 1907, № 1, с. 4.
- 293 «Рус. курьер», 1881, 2 мая; Островский А. Н., т. 12, с. 213—214; «Моск. ведомости», 1875, 4 июля; «Новое время», 1881, 13 февр.
- 294 «Рус. курьер», 1882, 9 и 19 мая; Яблоновский С. В. О театре. М., 1909, с. 261.
- 295 О творчестве В. Н. Андреева-Бурлака см.: Морозов М. М. Василий Николаевич Андреев-Бурлак. М.—Л., 1948; Нельс С. М. Андреев-Бурлак. М., 1971.
- 296 Урусов А. И., т. 1, с. 239; Временник РГО. М., 1924, с. 184—185; «Ежегодник имп. театров», 1909, вып. 5, с. 132.
- 297 «Истор. вестн.», 1898, № 6, с. 825; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 184.
- 298 «Новорос. телеграф», 1875, 18 февр.
- 299 Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 185; «Истор. вестн.», 1898, № 6, с. 825; А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966, с. 420.
- 300 «Рус. курьер», 1880, 21 марта, 4 апр.; 1881, 2 мая; 1880, 5 дек.; 1881, 4 мая.
- 301 «Сарат. справ. листок», 1874, 22 окт., 30 ноября, 24 дек.; «Моск. ведомости», 1874, 13 июня; «Суфлер», 1880, 8 ноября; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 200; «Истор. вестн.», 1898, № 7, с. 166.
- 302 «Сарат. справ. листок», 1872, 13 июля; 1874, 18, 20 и 22 янв.

- ³⁰³ Островский А. Н., т. 12, с. 206, 207.
- ³⁰⁴ «Голос минувшего», 1916, № 11, с. 34; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 98; «Камско-волж. газ.», 1872, 11 февр.; «Сарат. справ. листок», 1872, 13 июля, 24 мая; «Казан. бирж. листок», 1871, 17 окт.
- ³⁰⁵ «Сарат. справ. листок», 1874, 20, 22, 18 янв.; Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 147.
- ³⁰⁶ «Сарат. справ. листок», 1870, 10 сент.; 1872, 8 июля; «Суфлер», 1879, 8 ноября; «Казан. бирж. листок», 1871, 17 окт.
- ³⁰⁷ «Сарат. справ. листок», 1875, 5 янв.; 1872, 8 июля; «Истор. вестн.», 1898, № 5, с. 478.
- ³⁰⁸ «Суфлер», 1879, 8 ноября; «Сарат. справ. листок», 1870, 26 ноября; 1872, 8 июля.
- ³⁰⁹ «Сарат. справ. листок», 1873, 10 янв., 16, 19, 26 мая, 1 и 3 июня; 1874, 26 июля.
- ³¹⁰ Островский А. Н., т. 12, с. 225; Галерея сценических деятелей, т. 2. М., 1915, с. 14.
- ³¹¹ «Новорос. телеграф», 1876, 9 окт.
- ³¹² Там же, 1876, 11 февр.; «Одес. вестн.», 1875, 10 сент.; «Новорос. телеграф», 1875, 9 окт.; «Одес. вестн.», 1875, 9 окт.; «Новорос. телеграф», 1876, 9 окт.; «Одес. вестн.», 1875, 17 сент., 13 ноября.
- ³¹³ «Новорос. телеграф», 1875, 14 сент.; «Одес. вестн.», 1875, 20 сент.

РЕПЕРТУАР ПЕТЕРБУРГСКОГО АЛЕКСАНДРИНСКОГО
И МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРОВ

1862—1881

Перечень пьес, представленных в 1862—1881 годы труппами Александринского и Малого театров, составлен на основании подневного репертуара этих трупп. Репертуар петербургской драматической труппы извлечен из принадлежащего Ленинградскому театральному музею рукописного подневного репертуара петербургских театров (1832—1917). Данные этой рукописи в ряде случаев проверены нами по афишам петербургских театров, хранящимся в Государственной публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина и Центральном государственном историческом архиве. Подневный перечень спектаклей московской труппы составлен нами в основном по московским афишам, принадлежащим Центральному государственному архиву литературы и искусства, и дополнен по афишам Центрального государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина и Центрального государственного исторического архива. Московский репертуар 1868 года полностью составлен по афишам, имеющимся в ЦГИА и отсутствующим в московских хранилищах. Сведения о пьесах, публиковавшиеся в афишах, во многих случаях уточнены и дополнены на основании данных, содержащихся в изданиях и рукописных экземплярах пьес, в русских и иностранных справочниках, в отзывах о спектаклях. Так, например, благодаря хранящемуся в Ленинградской театральной библиотеке рукописному тексту пьесы «Судья в хлопотах», представленной в Малом театре в 1872 году, можно было установить, что эта пьеса является переводом фарса Р.-Б. Шеридапа «День Св. Патрика». В Ленинградской театральной библиотеке и в библиотеке Малого театра имеются рукописные тексты петербургского и московского спектакля «Мертвые души» 1877 года. Эти тексты идентичны и соответствуют литографированному изданию (М., 1877). Инсценировка «Мертвых душ» была сделана артистом Малого театра П. Я. Рябовым для его бенефиса, а затем поставлена в Петербурге. Встречающиеся упоминания о том, что в Петербурге в 1877 году шла инсценировка П. А. Каратыгина, неправильны.

Все даты, приведенные в репертуарной сводке, взяты из афиш. Исключением является первое представление пьесы «Прогрессист-самозванец» — 15 декабря 1862 года, которое было дано как «секретный» спектакль для избранной публики. Об этом спектакле известно из статьи А. И. Герцена «Передняя тешится и полиция тоже», опубликованной в «Колоколе» 15 апреля 1863 года (Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1959, с. 329—331). В статье приведен текст печатной афиши спектакля, выпущенной без обозначения года и театра.

Из русских справочников, важных для уточнения сведений о репертуаре этого периода, укажем издававшийся неоднократно «Каталог пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов» и справочник Главного управления по делам печати — «Полный алфавитный список драматическим сочинениям на русском языке, дозволенным к представлению безусловно» (СПб., 1879 и 1888). Из иностранных справочных изда-

ний следует указать использованные для подготовки репертуарных приложений ко всем томам настоящего издания многотомный генеральный каталог Национальной библиотеки в Париже, итальянскую театральную энциклопедию (*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1954—1962) и музыкальный словарь «*Grove's Dictionary of Music and Musicians*». Fifth Edition. London, 1954.

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 1862—1881 годах. Все даты даны по старому стилю. Сведения об изданиях пьес сопровождаются ссылкой на место и год первой публикации. Во многих случаях первыми публикациями в этот период были литографированные издания, которые получают широкое распространение начиная с 1870-х годов, отчасти благодаря тому, что литографирование пьес членов Общества русских драматических писателей входило в программу деятельности Общества. Наряду с новыми драматическими сочинениями издатели литографировали иногда пьесы, давно вошедшие в театральные репертуар. В качестве примера можно привести литографированное издание «Свадьбы Фигаро» (Спб., 1879), текст которого, как мы убедились, сличив его с рукописью, соответствует переводу Д. Н. Баркова, поставленному впервые в 1829 году.

Указанные в сводке литографированные издания датируются на основании цензурного разрешения.

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. Водenville 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; 1877 май 25, июль 7, август 19, окт. 11, ноябрь 30; 1878 янв. 15, 24, март 28, май 12; 1880 ноябрь 10; 1881 янв. 19.
М.: 1862 дек. 3, 5.

А и Ф — см. *Аз и Ферт*.

А ларчик просто открывался. Комедия-водевиль в 1 д. Т. Барьера (*Midi à quatorze heures*). Пер. с франц. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1852 май 5; 1862 ноябрь 12, 15, дек. 17, 27; 1863 февр. 5 (утро), май 9, авг. 23, окт. 27.

А справочку новости не мешает. Комедия в 1 д. С. П. Соловьева. Литогр. изд.—Спб., 1876.

Пб.: 1876 окт. 1, 4.

А в ось попривыкнет. Водenville в 1 д. Л. Буайе и Ш.-Л.-Э. Нюптерра (*Un fiancé à l'huile*). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1861 янв. 13; 1862 янв. 14, февр. 18, май 21, дек. 27; 1863 февр. 5, апр. 14, июнь 9, сент. 4, ноябрь 17, дек. 27; 1864 февр. 25, сент. 13; 1866 окт. 5.

Адвокат Патсен. Комедия в 3 д. Д.-О. Брюсса и Ж. Палапра (*L'avocat Patelin*). Пер. с франц. Егорова (И. А. Мещерского). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 май 9, 12, 15, 21; 1870 июнь 21; 1874 май 16.
М.: 1868 окт. 25, 29, ноябрь 4, 7; 1869 июнь 13, июль 11, 24, авг. 22; 1870 авг. 24; 1871 июль 16, ноябрь 9; 1873 окт. 25; 1875 окт. 9, 13, 15, 21, дек. 21; 1876 март 1, апр. 23, авг. 23; 1877 февр. 15, март 8.

Адвокаты на дворе. Сцены петербургской жизни в 1 д. С. П. Векшина. Литогр. изд.—Спб., 1876.

Пб.: 1877 янв. 6, 12, 20, 27, февр. 1 (утро).
М.: 1877 янв. 30, февр. 5, 13.

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; 1861 окт. 10, 24; 1880 сент. 18, 23, 25, окт. 19, ноябрь 16, дек. 14.

Аз и Ферг. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Лемуана-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; 1862 май 2, сент. 25, дек. 4; 1863 сент. 20, ноябрь 12, дек. 17; 1864 янв. 7, сент. 22, окт. 1, ноябрь 13, 19; 1866 янв. 16, февр. 3, июнь 3; 1867 февр. 16, дек. 13; 1868 апр. 11, ноябрь 21; 1869 сент. 4, 23, ноябрь 30, дек. 12; 1870 янв. 9, февр. 6, 17, 22 (утро), май 3, ноябрь 24, дек. 15, 22; 1871 февр. 1 (утро), май 11, окт. 14, 28, ноябрь 9, дек. 7; 1872 янв. 18, 27, февр. 23 (утро), апр. 23, сент. 17; 1873 апр. 15, сент. 11, 25, окт. 18, ноябрь 6, 11; 1874 сент. 11; 1875 февр. 5, май 15, июль 11, ноябрь 13, дек. 4, 18, 30; 1876 янв. 13, февр. 3, 14 (утро), авг. 22; 1877 янв. 25, апр. 5.

М.: 1850 янв. 9; 1862 апр. 19, окт. 2, дек. 30; 1863 июнь 11, окт. 9, дек. 6; 1864 янв. 9, май 17, окт. 30; 1865 июль 28; 1866 янв. 31; 1867 окт. 6.

Ай да французский язык! Шутка в 1 д. Ошикса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

М.: 1848 июль 22; 1862 янв. 31, дек. 11; 1863 апр. 9, авг. 19.

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; 1863 дек. 2.

Актер Яковлев. Театральная хроника в 4 д. с прологом Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1859 сент. 18; 1864 янв. 17, 24, 30, февр. 25.

Актриса, певица и танцовщица. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Оперы и водевили. Переводы с французского Дмитрия Ленского, ч. 2. М., 1835.

Пб.: 1832 дек. 12; 1864 окт. 2, 5, 16.

Аллегри, или Взвзвись за гуж, не говори, что не дюж. Шутка-водевиль в 2 д. Ошикса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1849 февр. 3; 1867 янв. 3, 6, 12, 18, 26, февр. 26 (утро), апр. 28, сент. 11, окт. 31, ноябрь 22; 1868 янв. 3, февр. 9 (утро), авг. 25, ноябрь 7, дек. 31 (утро); 1869 сент. 2, окт. 16, ноябрь 13; 1870 янв. 22, февр. 10; 1871 янв. 14, 21, май 11, сент. 7, 28.

М.: 1849 апр. 20; 1864 сент. 15, 17, дек. 21; 1866 янв. 21, 25, июнь 1; 1875 ноябрь 30, дек. 2.

Американка. Комедия в 5 д. А. Дюма-сына (L'étrangère). Пер. с франц. Ф. Д. Гривнина и Н. В. Самойлова. Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1879 сент. 26, окт. 1, 4, 10, 18, 24, ноябрь 14, дек. 29 (утро); 1880 апр. 10, 26, май 8.

Амишка. Комедия-водевиль в 1 д. О. Фейе и П. Бокажа (Yongsk, nom d'un chien). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 янв. 26; 1863 сент. 8, окт. 20; 1864 янв. 22, окт. 22; 1865 дек. 28; 1866 апр. 13; 1868 июнь 7, июль 19, окт. 22; 1869 февр. 3, май 23, окт. 14; 1870 май 14; 1871 июнь 4, 8, авг. 20; 1874 окт. 7, 20, ноябрь 1, дек. 30; 1875 янв. 13, 30.

Ангел доброты и невинности. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова) и А. Н. Плещеева. Сюжет заимствован из комедии Ю. Розена «Ein Engel». Изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1872 ноябрь 15, 20, 29, дек. 8, 13; 1873 янв. 2, 17, февр. 1, 8, 18, апр. 24, май 4, 20, сент. 18, окт. 10, 23; 1874 янв. 11, февр. 10 (утро), апр. 18, сент. 15; 1876 май 17, июнь 4, июль 30, авг. 26, ноябрь 9; 1877 май 9, июнь 28, авг. 25, ноябрь 8, дек. 20; 1878 янв. 16, февр. 13, 22.

М.: 1872 дек. 27; 1873 янв. 2, 9, 17, февр. 6, 11 (утро), апр. 20, авг. 17, сент. 20; 1874 авг. 22; 1875 янв. 22.

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; 1862 янв. 1, февр. 6, июнь 1, 20, сент. 2, ноябрь 1; 1863 янв. 1, апр. 21, сент. 3, окт. 10, дек. 3; 1864 февр. 26, сент. 1; 1865 июнь 4, сент. 15, окт. 12, дек. 7; 1866 сент. 29; 1868 июль 12, окт. 1; 1869 сент. 11; 1880 сент. 10, окт. 11, 14, 31; 1881 окт. 27.

М.: 1848 янв. 26; 1863 апр. 25; 1873 авг. 30, сент. 3, 6.

Антон Антонович Петушков. Водевиль в 1 д. Переделка с фр. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1851 дек. 10; 1868 авг. 19, 25, сент. 5, окт. 1, 17, ноябрь 5; 1870 февр. 12, май 7, июнь 11, июль 16; 1871 дек. 1; 1881 февр. 14, 19 (утро), 22, сент. 3, окт. 6, ноябрь 22.

М.: 1851 сент. 17; 1862 янв. 2, 28, февр. 16 (утро), апр. 17.

Аптекарь и парикмахер. Оперетта в 1 д. (Apothicaire et perruquier). Текст Э. Фребо. Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ. М.: 1870 янв. 23, 27, 29, февр. 12, 19, авг. 31.

Арап Петра Великого. Драматическое представление в 3 д., 6 карт. Переделка П. П. Соколовым повести А. С. Пушкина. Литогр. изд. под назв. «Князь Ибрагим». Спб., 1901.

Пб.: 1872 февр. 25, апр. 24, 26.

Арахнея, или Где пауки, там и мухи. Комедия в 5 д. Н. Е. Вильде. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1881 окт. 23, 26, 27, 29, ноябрь 3, дек. 6.

М.: 1881 окт. 30, ноябрь 2, 3, 8, 10, 12, 16, 18, дек. 9, 16, 30 (утро).

Архивариус. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1837 июль 19; 1862 янв. 16, февр. 15 (утро); 1863 февр. 4, ноябрь 21.

М.: 1840 окт. 4; 1862 июль 13, окт. 7, дек. 21.

Б-а-ба! Комедия в 1 д. А. Мельяка (L'autographe). Пер. с франц. М. П. Федорова. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1873 дек. 16.

М.: 1877 ноябрь 14, 16, 17, 29, дек. 20; 1878 март 21, июнь 16, авг. 17, 25, окт. 5, ноябрь 6, 9; 1879 окт. 12, 15, 18; 1880 янв. 7; 1881 февр. 13, 17, 19, 21 (утро).

Бабушка. Драма в 5 д., 6 карт. Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].

Пб.: 1871 янв. 27, февр. 1, 3.

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; 1862 апр. 29; 1863 апр. 22; 1864 сент. 16, 22, окт. 13, дек. 10; 1865 янв. 19, июль 20; 1866 май 3, сент. 2, ноябрь 3, 24, дек. 21; 1867 авг. 31, ноябрь 14, 28, дек. 20; 1868 ноябрь 11.

М.: 1870 янв. 14, июнь 12.

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; 1863 июнь 4, 25; 1864 ноябрь 8; 1874 авг. 18, 20, 23, 26, сент. 10.

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; 1862 окт. 2, ноябрь 8, 12; 1863 янв. 17, февр. 9, июль 26,

сент. 8, окт. 29; 1865 янв. 28, февр. 8; 1871 апр. 26, 30, сент. 12; 1872 дек. 5; 1873 янв. 25.

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; 1862 янв. 9, авг. 19, 31, ноябрь 6, дек. 9; 1863 янв. 6, 23, февр. 5 (утро), ноябрь 10, 26, дек. 10; 1864 янв. 12, февр. 24 (утро), окт. 18.

М.: 1861 окт. 19; 1862 февр. 2, авг. 27, сент. 18, дек. 16; 1863 янв. 13, авг. 19; 1865 ноябрь 9, 11, 17, 23; 1866 сент. 18, дек. 14.

Байкал. Фарс в 1 д. С. П. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1865 дек. 10.

Бал у банкира. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Э. Монье (Un bal du grand monde). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 10.

Пб.: 1837 май 3; 1862 сент. 26, окт. 5, ноябрь 12.

Барабанщик. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. И. И. Руссо. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 18.

Пб.: 1842 июль 29; 1864 окт. 23, 28.

Барская спесь и Анютинь глазки. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра п Ф.-Ф. Дюмануара (La marquise de Prétintaille). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 7.

Пб.: 1842 май 4; 1865 окт. 25, 27; 1868 июль 19, 30, авг. 19, сент. 2, 17, дек. 2; 1869 июль 14, авг. 18; 1873 июнь 29, июль 10, сент. 6, окт. 3; 1874 февр. 7; 1875 окт. 12; 1880 февр. 28 (утро), март 1, 11, 16, 28, апр. 29.

М.: 1842 янв. 16; 1862 июль 18; 1864 янв. 21; 1865 июль 26, авг. 25; 1868 июль 15; 1870 ноябрь 3, 16; 1871 дек. 21; 1875 ноябрь 16.

Бархатная шляпка. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1850, № 5. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

М.: 1852 окт. 3; 1862 май 30; 1866 окт. 20, ноябрь 1; 1871 авг. 23.

Барыня поживает. Комедия в 1 д. Э. Гранже и В. Бернара (Madame est couchée). Переделка с франц. А. Н. Похвиснева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1871 ноябрь 1, 2, 4, 5, 9, 11, 17, дек. 30; 1872 февр. 8, ноябрь 29; 1873 февр. 4; 1874 янв. 8, апр. 23; 1875 апр. 24, май 23.

М.: 1871 дек. 2, 7, 10, 19.

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; 1872 дек. 27; 1873 янв. 2, 10.

Башмачники. Комедия-шутка в 1 д. Пер. с франц. Н. Н. Енгальчева. Рукопись МТ.

М.: 1868 апр. 12, 15.

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».

М.: 1854 дек. 10; 1862 сент. 24, 26, окт. 21, ноябрь 8.

Беда от нежного сердца. Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— «Отечественные записки», 1850, № 3.

Пб.: 1850 февр. 6; 1862 янв. 28, май 25, июнь 24, авг. 22, ноябрь 26; 1863 февр. 7 (утро), апр. 11, май 5, июнь 18, авг. 25, окт. 13; 1864 янв. 1, март 1, июнь 16, дек. 2; 1865 янв. 3, апр. 21, июнь 4, 25, авг. 26, дек. 17; 1866 янв. 23, июль 29, сент. 27, ноябрь 16; 1867 янв. 25, июнь 23, сент. 10, ноябрь 12; 1868 янв. 30, окт. 1, 8; 1869 авг. 20, окт. 9; 1875 июль 29, авг. 22, сент. 21, ноябрь 10, 26, дек. 26; 1876 март 3, авг. 19, ноябрь 29; 1877 февр.

18, апр. 13, июнь 3, июль 1, авг. 17, ноябрь 3, 22; 1878 янв. 3, март 9, 20, май 4; 1880 сент. 17; 1881 ноябрь 6.

М.: 1850 май 5; 1862 июнь 22, сент. 10, дек. 14; 1863 июль 30, сент. 5, ноябрь 27; 1864 февр. 26; 1867 май 10, июль 20; 1869 июнь 6, 20, июль 21, ноябрь 4; 1875 окт. 2, 6, 22; 1876 апр. 19; 1878 янв. 23, 25; 1881 февр. 13, 17, 19 (утро).

Беда от сердца и горе от ума. Комедия-водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 1. Прил. к журн. «Пацтеон».

Пб.: 1851 сент. 19; 1862 янв. 29; 1868 окт. 25; 1873 июнь 15, июль 3; 1877 окт. 24, ноябрь 6, 27; 1878 янв. 2, 26.

М.: 1852 янв. 9; 1862 янв. 7, май 25, июль 22, дек. 10; 1863 янв. 15, февр. 8, сент. 10, окт. 3, ноябрь 13; 1864 янв. 8; 1865 окт. 8, 11, 14, 25; 1867 апр. 27, 30, июнь 30, сент. 7, окт. 17, ноябрь 9; 1868 февр. 7 (утро), сент. 12, окт. 6; 1869 сент. 9, окт. 15; 1871 авг. 23; 1873 сент. 11, 13.

Беда с любовными письмами. Комедия в 1 д. П. Деланда (Le porte-cigares). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 янв. 30.

М.: 1876 ноябрь 28, дек. 1, 5.

Бедная невеста. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1852, № 4.

Пб.: 1853 окт. 12; 1864 авг. 20, 27, сент. 16, окт. 1; 1865 сент. 29; 1868 авг. 27, сент. 2, окт. 6; 1869 янв. 19, май 16; 1870 май 26, июнь 9, июль 23; 1873 окт. 14, 24, ноябрь 7; 1874 апр. 4, май 7, сент. 29, дек. 12; 1875 февр. 18 (утро); 1877 май 12; 1879 сент. 9, 19, окт. 14; 1880 февр. 29, март 23, апр. 3; 1881 дек. 22.

М.: 1853 авг. 20; 1863 ноябрь 7 (сцена из 2-го д.); 1864 сент. 21, 23, 29; 1868 апр. 12, 15, 21; 1869 авг. 28, сент. 11, ноябрь 13; 1871 авг. 25; 1877 март 13, 16, 18, апр. 1, 7, окт. 30.

Бедная племянница. Комедия в 2 д. И. Г. Ласкос (Грюнберг). Изд.— «Семейные вечера», 1869, № 5, 6.

Пб.: 1863 янв. 3, 10, 15, 24, май 12, 24.

М.: 1863 июль 30, сент. 13, 17, 23, окт. 6, дек. 4; 1864 февр. 6, май 4, сент. 2, окт. 2; 1865 июль 14, 18.

Бедность не порок. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— М., 1854.

Пб.: 1854 сент. 9; 1862 авг. 19, сент. 8, окт. 23, дек. 31; 1863 апр. 17, май 10; 1864 ноябрь 17, дек. 6; 1865 янв. 21, февр. 8, сент. 6; 1866 окт. 18, ноябрь 29; 1867 февр. 6, 26 (утро), авг. 21, ноябрь 26; 1868 май 12; 1869 февр. 2, авг. 31; 1870 янв. 18, февр. 21, май 5, сент. 6, ноябрь 29; 1871 янв. 17, май 24, сент. 26, окт. 24; 1872 авг. 20, дек. 28; 1873 сент. 23, дек. 28; 1874 янв. 4, апр. 14, авг. 27, ноябрь 7; 1875 янв. 26, февр. 11, 19 (утро), окт. 9; 1876 янв. 4, сент. 12; 1877 июль 29, окт. 2; 1878 янв. 1, 29, ноябрь 19; 1879 февр. 27, ноябрь 18, дек. 30; 1880 март 16, ноябрь 9; 1881 сент. 20, ноябрь 1.

М.: 1854 янв. 25; 1862 янв. 21, июнь 27, ноябрь 18; 1863 апр. 16, 28, май 21, июль 14, дек. 19; 1864 янв. 26, сент. 1, окт. 18, дек. 31; 1865 июнь 18, сент. 19, дек. 12; 1866 янв. 9, февр. 6, май 5, авг. 28, окт. 9, 30, ноябрь 27, дек. 26; 1867 февр. 5, май 7, авг. 27, сент. 26, ноябрь 21, дек. 17, 27 (утро); 1868 янв. 21, авг. 25, сент. 29, ноябрь 8, дек. 29; 1869 февр. 9, 28, май 9, 22, сент. 7, окт. 22, ноябрь 9, дек. 26; 1870 янв. 25, февр. 22, июнь 19, июль 30, сент. 13, дек. 30; 1871 май 9, июнь 25, сент. 26, окт. 24; 1872 янв. 2 (утро), 16; 1873 янв. 9, февр. 11 (утро), апр. 29, июль 3, авг. 19, ноябрь 4, дек. 31 (утро); 1874 апр. 9, июль 5, сент. 4, ноябрь 10; 1875 февр. 17 (утро), май 23, дек. 21; 1876 февр. 25, май 19, авг. 22, ноябрь 21; 1877 янв. 3 (утро), май 13, ноябрь 20; 1879 янв. 23, сент. 19; 1880 сент. 30.

Бедный дворянин. Комедия в 2 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Э. Лафарга (Le gentilhomme raucage). Пер. с франц. П. Н. Баташева и В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1862 окт. 15, 17, 19, 26, ноябрь 13.

Бедовая бабушка. Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова. Изд.—Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.

Пб.: 1857 окт. 18; 1862 май 9, 17, июнь 11, сент. 27, окт. 18, ноябрь 11; 1863 янв. 15, февр. 1, июль 12, сент. 10, окт. 31; 1864 июнь 23, окт. 8; 1865 май 14, ноябрь 3, 18; 1866 февр. 6 (утро), апр. 19, май 17, июль 6, сент. 27, ноябрь 8, дек. 15, 29 (утро); 1867 янв. 16, авг. 21, окт. 12, ноябрь 30, дек. 13; 1868 янв. 16; 1871 янв. 13, 28; 1874 сент. 8, 19, окт. 24, ноябрь 24; 1875 янв. 2, апр. 29, май 4; 1879 июль 5, авг. 27, окт. 3.

М.: 1857 ноябрь 22; 1862 янв. 21, май 8, июль 18, сент. 9, ноябрь 21; 1863 янв. 9, февр. 6 (утро), апр. 15, июнь 4, сент. 11, 25, дек. 19; 1864 янв. 26, сент. 11, ноябрь 4, дек. 11; 1865 апр. 13, июль 21, 28, сент. 1; 1866 апр. 25, окт. 9; 1867 янв. 1, февр. 25 (утро), май 4; 1868 янв. 24, май 17, авг. 22, ноябрь 24, дек. 19; 1870 янв. 4 (утро), 8, 28, май 12, ноябрь 29; 1871 янв. 12, апр. 22, авг. 17, сент. 5; 1872 окт. 24.

Бедовая девушка. Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание водевилю Э. Делины «Une fille terrible». Изд.—М., 1873.

Пб.: 1850 янв. 18; 1867 сент. 21, 26, окт. 1, 6, 24, ноябрь 21; 1869 сент. 3, 15, 29; 1880 сент. 17.

М.: 1851 февр. 6; 1863 окт. 21, 23, 24, ноябрь 15, дек. 6; 1869 окт. 10, 12.

Бедовые мамочки. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Е. В. Пяткиной. Изд.—«Репертуар веселья, забавы и смеха», ч. 2. М., 1879.

Пб.: 1876 апр. 26, 29, май 19.

Бедовый процесс. Комедия в 3 д. П. Голубина (П. И. Юркевича). Сюжет заимствован. Литогр. изд.—Спб., 1876.

Пб.: 1876 февр. 14, 22, март 5.

М.: 1876 сент. 20, 22, 24, 27; 1878 янв. 26, февр. 1, 5, окт. 24.

Без вины виноват. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1864 апр. 30, май 4, 7, 25.

М.: 1864 февр. 10, 12, 14, 17, 24 (утро), апр. 27.

Без вины виноватые. Драма в 4 д., 5 карт. Н. Н. Елизарова. Литогр. изд.—М., 1877.

Пб.: 1877 авг. 17, 19, 22, 30, сент. 7, 18, 21, 27.

М.: 1878 февр. 10, 13, 17, 20 (утро), 23 (утро).

Без правды люди не живут, а только маются. Картины из петербургской жизни в 3 д. А. Штукина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 окт. 30, ноябрь 1, 3, 7, 9, 20, дек. 29; 1867 авг. 20.

Без собаки быть бы драке. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Веркопсена (Ici, Médor!). Переделка с франц. П. И. Куликова. Литогр. изд.—Спб., 1875.

Пб.: 1876 янв. 30, февр. 6, 8, 15, 22, март 5, 8, апр. 12, сент. 5, окт. 24; 1877 янв. 4, февр. 2 (утро), сент. 7, окт. 28, ноябрь 23; 1878 март 9, июнь 9, ноябрь 16, дек. 12; 1879 март 12, ноябрь 29; 1880 янв. 3, 6, февр. 24, сент. 4, окт. 5; 1881 февр. 22 (утро).

М.: 1876 февр. 8, 14 (утро и вечер), сент. 23, 29, окт. 4, 10, 19, ноябрь 2, 21; 1877 янв. 2, 7, 23, февр. 6, 17, март 14, апр. 6, 17, май 20, окт. 16, 26, ноябрь 11, 18; 1878 янв. 3 (утро), февр. 23 (утро), март 12, апр. 21, июнь 9, авг. 23, сент. 7, окт. 31; 1880 янв. 11, 15, 17, февр. 11.

Безденежье. Сцены в 1 д. из петербургской жизни молодого дворянина, И. С. Тургенева. Изд.—«Отечественные записки», 1846, № 10.

Пб.: 1852 янв. 7; 1873 ноябрь 16, 19, 21, дек. 7; 1874 янв. 2 (утро); 1881 ноябрь 6.

М.: 1863 ноябрь 18, 22, 25, дек. 4; 1864 май 10, окт. 26; 1866 сент. 15, окт. 11, ноябрь 6; 1867 авг. 24, окт. 27, ноябрь 13, дек. 31; 1868 май 15, авг. 20; 1869 апр. 28, сент. 8; 1870 окт. 11.

Бездна. Драма в 5 д., 11 карт. с прологом Ч. Диккенса и У. Коллинза (No Thoroughfare). Пер. с франц. перевода Э. Дидье и Ш.-А. Фештера (L'abîme) Петра Орликовского (П. И. Юркевича). Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1870 окт. 18, 21, 29, ноябрь 4, 8, 16, дек. 20.

Беззаботная. Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто-Дефоржа и Сент-Ива (Э. Деадде) (Flaneuse). Переделка с франц. А. А. Зубовой. Музыка В. М. Кажинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 февр. 17; 1862 июль 30, авг. 17, сент. 8, 18, окт. 16, ноябрь 20, дек. 11; 1863 янв. 21, февр. 5, сент. 12, 26; 1864 февр. 5, май 3, июнь 23, июль 17, авг. 23, ноябрь 17, дек. 14; 1865 янв. 7, февр. 1, 13 (утро), май 10, июнь 8, сент. 17, окт. 6; 1866 авг. 25, окт. 3, 18, ноябрь 10; 1867 май 29, июль 5, сент. 8, окт. 19, ноябрь 9, 30, дек. 27; 1868 май 12, сент. 9, 26, окт. 17, 28; 1869 май 21, сент. 23; 1870 дек. 4, 9, 22; 1871 февр. 1, 5, май 10, 19, 31, июнь 11, авг. 23, окт. 12, 28, дек. 17; 1872 февр. 7, апр. 26; 1873 февр. 6, авг. 23, сент. 18, окт. 11, ноябрь 12; 1874 янв. 1, 15, февр. 3, апр. 15, сент. 6, 11, 26; 1875 февр. 19 (утро), июль 1, 22, сент. 12, окт. 9, ноябрь 20, дек. 16; 1876 март 14, апр. 21, май 5, июль 27, сент. 7, ноябрь 2; 1877 апр. 27, июль 22, окт. 27, дек. 21; 1878 февр. 2; 1879 янв. 8, апр. 16, 19, май 7, сент. 27, окт. 23, дек. 15; 1880 янв. 22, февр. 23, 27 (утро), март 12, 20, апр. 23.

М.: 1856 окт. 8; 1863 июль 21, авг. 19, сент. 13, ноябрь 13; 1864 янв. 26, февр. 3, апр. 28, май 29, июль 8, сент. 28, окт. 16, 23, ноябрь 2, 24; 1865 янв. 26, апр. 25, май 4, июнь 16, июль 9, окт. 7; 1866 июнь 13, авг. 31, окт. 9, 16, ноябрь 30; 1867 янв. 26, май 4, июнь 16, авг. 24, окт. 18, дек. 17; 1879 окт. 21, ноябрь 12, дек. 30 (утро); 1880 янв. 28, февр. 26 (утро), окт. 17, ноябрь 25; 1881 февр. 10.

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; 1866 май 20, 27, июнь 21, авг. 19, сент. 23, ноябрь 6; 1867 сент. 4, дек. 6; 1868 янв. 12, май 14; 1873 окт. 29.

М.: 1851 май 4; 1862 сент. 17, дек. 30.

Белокурая брюнетка. Фарс-водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Изд.— М., 1858.

М.: 1851 май 4; 1864 янв. 13, 15, 17, 20, февр. 3, май 18, авг. 20; 1865 янв. 31, май 6; 1866 февр. 5, сент. 12, дек. 15, 29; 1867 февр. 24 (утро), авг. 23.

Белоручки. Комедия в 3 д. К. С. Шиловского. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1872 дек. 6, 11, 21; 1873 янв. 16.

М.: 1871 май 2, 4, 7, 11.

Бельэтаж и подвал. Комедия в 2 д. А. Н. Плещесва. Переделка комедии в 3 д. Ф. Поисара «Ce qui plaît aux femmes». Изд.— М., 1872.

Пб.: 1872 май 5, 9, 11.

М.: 1871 дек. 21, 27 (утро); 1872 янв. 2, 6.

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; 1868 авг. 18, 21, сент. 22, ноябрь 3.

Бери, да помни меня! Сцены из московской жизни в 2 д. Н. А. Кропачева. Изд.— М., 1878.

М.: 1877 ноябрь 27, дек. 14; 1878 янв. 4, 22, февр. 12, 15, 24 (утро).

Бесприданница. Драма в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1879, № 1.

Пб.: 1878 ноябрь 22, 27, 30, дек. 7, 11, 19; 1879 янв. 1, 19, февр. 10, 28, апр. 7, 22, май 28, сент. 23, окт. 21; 1880 март 18, апр. 2; 1881 ноябрь 30, дек. 29.

М.: 1878 ноябрь 10, 14, 22, 29, дек. 21, 27 (утро), 31 (утро); 1879 янв. 4 (утро), 11, 17, февр. 5, 21, март 8, апр. 11, авг. 16, 31; 1881 сент. 23, окт. 11, дек. 29.

Бешеные деньги. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1870, № 2.

Пб.: 1870 апр. 16, авг. 25; 1876 сент. 6, 9, окт. 3.

М.: 1870 окт. 9, 12, 13, 15, 26, 29, ноябрь 10, 20, дек. 29; 1871 янв. 8, 12, 29, февр. 5, апр. 11, 25, авг. 20, сент. 5, окт. 3, ноябрь 21; 1872 янв. 9, окт. 1, дек. 6; 1873 янв. 28, авг. 21, сент. 23; 1874 май 17, сент. 2; 1875 окт. 12.

Билет на лотерею Шиманов и Сероки. Водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 8. Спб., 1862.

Пб.: 1863 янв. 18.

М.: 1863 янв. 21, 23, 29, февр. 7 (утро), апр. 22, май 21, сент. 15, окт. 11; 1864 февр. 16, ноябрь 23, 25.

Биржевая эпидемия. Комедия в 5 д. Переделка с польского А. М. Свечиным комедии в 4 д. Ю. Нажимского «Epidemia». Изд.— Варшава, 1873.

Пб.: 1872 дек. 15, 20; 1873 янв. 3.

М.: 1873 февр. 5, 7, 15 (утро), апр. 24.

Благодетель. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Изд.— «Современник», 1864, № 6. Пб.: 1864 февр. 12, 14, 17, 27 (утро).

М.: 1864 апр. 29, май 3.

Благодетель. Комедия в 4 д., 5 карт. Р. Горового. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1881 февр. 9, 11, 20 (утро), 22 (утро).

Благородные люди. Комедия в 2 д. П. Н. Меньшикова. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 6.

Пб.: 1864 май 6, 11, 13, 15, 18, 22, 25, 28, июнь 5, июль 24, авг. 17, окт. 22, дек. 17; 1865 янв. 10, сент. 9; 1866 июль 13; 1867 май 29, июнь 13; 1868 май 14.

М.: 1864 сент. 28, 30.

Благородный театр. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1828.

М.: 1827 дек. 28; 1870 дек. 27 (утро), 30 (утро), 31 (утро); 1871 янв. 3 (утро), 4 (утро), 7, 13, 22, 26, февр. 1, апр. 9, 14, май 14, 20, авг. 22, сент. 8, окт. 31, ноябрь 14, дек. 19; 1872 май 3, июль 7, авг. 30, окт. 27; 1873 май 10, авг. 16, окт. 14; 1874 окт. 6; 1876 янв. 4, 9, май 10; 1877 февр. 1.

Блажь. Комедия в 4 д. А. Н. Островского и П. М. Невежина. Изд.— «Отечественные записки», 1881, № 3.

Пб.: 1881 янв. 16, 19, 22, 29, февр. 4, 12, 21, окт. 6.

М.: 1880 дек. 26, 30 (утро); 1881 янв. 2 (утро), 12, 21, 25, февр. 4, 15, 22.

Блестящая партия. Драма в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 4. М., 1873.

Пб.: 1870 сент. 2, 4, 8, 11, 15, 25, 30, ноябрь 23; 1871 янв. 6; 1872 окт. 6, дек. 26; 1873 апр. 15, май 8, сент. 2; 1874 янв. 18, февр. 7; 1880 март 28.

М.: 1870 ноябрь 27, 30, дек. 1, 3, 7, 17; 1871 янв. 17, февр. 2.

Блудливы как кошки, трусливы как зайцы. Шутка в 3 д. А. Дюрю, А. Шиво и А. Эрри (La villa Blancmignon). Пер. с франц. М. П. Садовского. Литогр. изд.— М., 1881.

М.: 1881 февр. 2, 5, 9, 12, 17 (утро).

Блуждающие огни. Комедия в 5 д., 6 карт. Л. Н. Антропова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1874 апр. 19, 23, 25, май 12, 21, авг. 22, окт. 8; 1875 май 13; 1876 март 23; 1879 авг. 31, сент. 4, окт. 3, дек. 30; 1880 март 27, сент. 24; 1881 окт. 13, дек. 4.

М.: 1873 дек. 6, 10, 12, 28 (утро); 1874 янв. 3 (утро), 7, 15, 24, 30, февр. 1, 4 (утро), 8, 10 (утро), апр. 9, 22, май 7, авг. 26; 1875 февр. 4, 22 (утро), апр. 22, сент. 29; 1876 май 9, авг. 19, окт. 19; 1879 март 11.

Богатая старушка и родственники ее. Комедия в 2 д. Н. Апца. Изд.— Библиотека избранных театральные пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.

Пб.: 1849 окт. 26; 1864 янв. 10; 1866 апр. 17, май 5; 1868 сент. 25, окт. 21; 1870 янв. 20.

М.: 1850 янв. 25; 1863 май 29, июнь 12, июль 9.

Богатые невесты. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1876, № 2.

Пб.: 1875 ноябрь 28, дек. 2, 4, 5, 10, 22; 1876 янв. 6, авг. 25, окт. 12.

М.: 1875 ноябрь 30, дек. 2, 4, 17, 30 (утро); 1876 янв. 2 (утро), февр. 6, 24; 1878 май 7, 12.

Богатыри. Опера-фарс в 5 д. Текст В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка А. П. Бородин, оригинальная и пародированная из разных опер, оркестрована Э. Н. Мертеном и Ф. Ф. Бюхнером. Рукопись ЛТБ.

М.: 1867 ноябрь 6.

Богатырь века. Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 окт. 18, 20, 22, 26, 28, ноябрь 2, 4, 28.

М.: 1876 ноябрь 28, дек. 1, 3; 1877 янв. 3 (утро).

Богдан Хмельницкий. Историческая драма в 5 д., 11 карт. с прологом в стихах и прозе Н. В. Маклакова. Изд.— «Седа», 1871, № 8.

М.: 1881 окт. 25, 29, ноябрь 4, 19, дек. 14.

Боги Олимпа в Москве. Небылица в лицах в 2 карт. с куплетами М. П. Шрамченко. Сюжет заимствован из водевиля Ж. Кордые (Э.-Т. Волабелля) и Л.-Ф. Клервиля «Les dieux de l'Olympe à Paris». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 ноябрь 18.

Бойкая барыня. Полковые сцены в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 5.

Пб.: 1857 окт. 28; 1863 апр. 24, 28, май 24, авг. 21, ноябрь 11; 1864 июль 14; 1865 май 6, 11, июнь 18, июль 14, сент. 30, окт. 21; 1866 май 23; 1869 янв. 21, февр. 4, 25 (утро), май 14, окт. 7; 1870 февр. 3, май 10.

М.: 1857 ноябрь 11; 1862 февр. 15 (утро), май 14, дек. 14; 1863 сент. 19, ноябрь 11; 1864 февр. 19, июль 15, ноябрь 12; 1865 янв. 1, февр. 13 (утро), июнь 11, окт. 17; 1866 май 30, авг. 18, окт. 24; 1867 ноябрь 8; 1868 май 5, июнь 7, сент. 12; 1869 июль 15; 1870 июнь 30, июль 28; 1871 янв. 22, ноябрь 14; 1874 июнь 25.

Болезненная страсть. Драма в 5 д. В. А. Дьяченко. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1876 март 20, апр. 8, 14, 18.

Болезнь века. Драма в 5 д. П. А. Андреевского. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1878 сент. 15, 18, 21, окт. 4, 29.

Болтуны. Комическая опера в 2 д. (Les bavards). Текст Ш.-Л.-Э. Нюштерра. Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1867 янв. 11, 20, 29, сент. 3.

Боль врача ищет. Комедия в 1 д. Заимствована с польского Р. И. Подгорецким. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 февр. 7, 11, 26 (утро), июль 28, авг. 19, сент. 9; 1870 июнь 16; 1871 май 12, сент. 30; 1872 июль 18; 1873 окт. 4, дек. 21; 1874 янв. 10, апр. 12, май 17, сент. 24, окт. 25.

М.: 1866 авг. 23, 25, сент. 4, 18, окт. 2, 26, ноябрь 13, дек. 28 (утро); 1867 сент. 1; 1868 май 15, 28; 1869 окт. 17, 21.

Больной от воображения, или Febris imaginaria. Водевиль в 1 д. Н. Фурнье и А.-О. Мейера (Le mal de la peur). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Изд.— Драматический сборник, кн. 9. Спб., 1862.

Пб.: 1862 янв. 29, 31, февр. 5, 17.

Большие хоромы. Драма в 5 д. П. Д. Боборыкина. Изд. под назв. «Старое зло». — «Библиотека для чтения», 1861, № 8.

М.: 1865 янв. 8, 11, 12, 14.

Борис Годунов. Трагедия в 5 д., 14 карт. с прологом А. С. Пушкина. Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1870 сент. 17, 22, 24, 29, окт. 1, 4, 6, 13, 15, 20, 22, 26, дек. 8; 1871 янв. 7, 12, ноябрь 4, 9.

М.: 1880 окт. 19, 20, 24, 27, 29, 31, ноябрь 3, 12, 19, дек. 1; 1881 янв. 7, февр. 20, сент. 8, 21.

Боярин Матвеев, друг царя и народа. Историческая драма в 5 д. в стихах П. Г. Ободовского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1862 ноябрь 29, дек. 4, 6, 11, 28; 1863 янв. 2, 11, 16, февр. 1, 5, 9, сент. 1, дек. 1; 1864 янв. 6, февр. 16, 29.

Боярское слово, или Ярославская кружевница. Драма в 2 д. П. Г. Ободовского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 5.

Пб.: 1841 апр. 14; 1864 май 17.

Брак по страсти. Сцены в 2 карт. А. А. Потехина. Изд.— Сочинения Алексея Потехина, т. 7. Спб., 1874.

Пб.: 1868 окт. 18, 22, 24, 28, дек. 16; 1869 янв. 12, 23, 27, февр. 28 (утро), сент. 9, 30, окт. 27, ноябрь 2; 1870 янв. 1, февр. 6, авг. 27; 1871 февр. 5 (утро); 1873 дек. 21; 1874 февр. 6 (утро).

М.: 1868 ноябрь 22, 25, 27; 1869 июль 18; 1870 янв. 6, февр. 22; 1871 июль 9; 1873 янв. 10.

Бракоразводный процесс. Комедия-фарс в 3 д. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1878 окт. 2, 22; 1881 дек. 8.

М.: 1878 дек. 26, 29 (утро); 1879 янв. 2 (утро), 4, 8, 15, 19, 22, февр. 6, 9 (утро), март 7, 20, апр. 9, 17, 25, сент. 23, окт. 4, 14.

Брантмейстер. Драматический эпизод в 1 д. Е. Е. Прохорова. Изд.— Спб., 1858.

Пб.: 1869 окт. 1, 3, 7, 10.

М.: 1869 окт. 31, ноябрь 3, 4, 5, 6, 7, 11, 18; 1870 янв. 7.

Браслет и прочее. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа. Изд.— «Сын отечества», 1851, кн. 10.

Пб.: 1851 дек. 3; 1864 янв. 13, 15, 23; 1875 ноябрь 14, 18, 27, дек. 18; 1876 янв. 13, 22, февр. 3, сент. 21, окт. 26, дек. 31; 1877 дек. 1; 1879 янв. 8, 19, 24, февр. 9, март 19; 1880 окт. 7.

М.: 1852 апр. 25; 1864 сент. 4, 7; 1866 авг. 23.

Братья. Драматические сцены в 3 отд. А. Н. Плещеева. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 2.

М.: 1863 сент. 3, 5, 12, 19, ноябрь 8, дек. 10; 1864 янв. 7.

Братья Давенпорт и спиритизм. Шутка à propos в 1 д. П. М. Шенка. Изд.— Спб., 1884.

Пб.: 1867 февр. 3, 7, 8, 10, 16, 17, 20 (утро), 23, 26 (утро), апр. 24, 26, май 18, июнь 13, июль 18, авг. 24, сент. 24, дек. 27; 1868 янв. 19, февр. 9 (утро), апр. 8, май 14, июнь 18.

М.: 1867 май 5, 11, 15, июнь 16, окт. 13.

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; 1862 янв. 3, апр. 15, 30, авг. 21, сент. 17, окт. 15, ноябрь 14, дек. 31; 1863 февр. 3; 1864 янв. 23, февр. 24, сент. 25; 1868 май 24, 29, дек. 31; 1869 окт. 26; 1870 янв. 25, сент. 27; 1881 янв. 2.

Букет и три шляпы, или Один с места, а другой на место. Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. А. Майкова. Литогр. изд.— М., 1874.

М.: 1875 янв. 16, 20, февр. 17 (утро).

Булочная, или Петербургский немец. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1843.

Пб.: 1843 окт. 26; 1864 июль 24, авг. 17, сент. 8, окт. 8; 1865 янв. 31, июнь 25, сент. 5, ноябрь 30; 1867 дек. 11, 26; 1868 февр. 1, апр. 18, авг. 25, окт. 24, ноябрь 19; 1872 янв. 13, 20, февр. 6, апр. 23.

М.: 1843 дек. 3; 1862 июнь 6; 1863 май 29, июнь 5, 19, авг. 21; 1864 сент. 29.

Булбуль, или Всё невпопад. Шутка в 1 д. Переделка с франц. П. М. Шенка. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1878 апр. 28, май 2, 4, 19, июнь 16; 1879 дек. 8, 27 (утро).

М.: 1878 ноябрь 10, 22, дек. 13, 28, 31 (утро); 1879 янв. 4 (утро), 11, 21, февр. 21, март 8, 18, апр. 27, авг. 26, 31, сент. 16, дек. 19, 28; 1880 янв. 2, 23, февр. 6, март 17.

Бумаганиа, или Страсть к глябам. Шутка-водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1854 май 14; 1864 дек. 7, 9.

Бурное утро. Комедия в 1 д. А. Делакюра (La femme doit suivre son mari). Переделка с франц. М. В. Шиловской. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1865 сент. 10, 15, 17, окт. 7, дек. 3; 1866 май 8; 1871 июль 1, сент. 2, 12, окт. 8, ноябрь 16.

М.: 1864 ноябрь 30, дек. 2, 4, 29; 1865 янв. 15, 18, май 3, сент. 21; 1866 апр. 25, июль 6, авг. 19, 22, сент. 7, 25; 1867 февр. 5, апр. 28, сент. 19; 1868 авг. 21; 1871 авг. 23; 1878 окт. 6, 9, 11, 17, 19, ноябрь 15, дек. 10; 1879 янв. 16, 30, окт. 25, ноябрь 1.

Буря в стакане воды. Комедия в 1 д. Л. Гозлана (Une tempête dans un verre d'eau). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Паптеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 8.

Пб.: 1851 июль 27; 1862 февр. 15, май 20, сент. 2, дек. 6.

Буря прошла. Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. Мартынова. Рукопись МТ.

М.: 1845 сент. 24; 1866 ноябрь 4.

Бывает. Сцены из вседневной жизни в 1 д. М. П. Федорова. Изд.— «Русская сцена», 1865, № 3.

Пб.: 1864 дек. 11, 14, 22; 1865 янв. 11.

М.: 1866 янв. 21, 25, 27, 28, февр. 1 (утро), апр. 5.

Было, да прошло. Комедия в 4 д., 5 карт. О. О. Новицкого и В. И. Родиславского. Сюжет и многие сцены заимствованы из драмы В. Вольфсона «Nur eine Seele». Изд.— «Русская сцена», 1864, т. 1. Приложение.

Пб.: 1863 сент. 11, 16, 17, 19, 20, 23, 25, 26, окт. 2, 8, 10, 27, ноябрь 14, 20, дек. 10; 1864 янв. 1, февр. 11, 19, март 1 (утро), апр. 26, авг. 30, окт. 27, дек. 27; 1865 авг. 30.

М.: 1863 дек. 11, 13, 16, 19, 27; 1864 янв. 6, 20, 26, 31, февр. 7, 19, 26, май 31, авг. 26; 1865 янв. 3.

Быль молодцу не укор. Комедия в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Отечественные записки», 1861, № 7.

Пб.: 1861 февр. 24; 1862 февр. 2, 14, май 13, авг. 17, ноябрь 19.

Быть и слыть. Комедия в 4 д. Гославской. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1863 ноябрь 14, 18.

Быть или не быть. Будничные сцены в 3 д. П. А. Фролова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 февр. 3, 7, 10, 17, 23, апр. 23, авг. 22, окт. 8, дек. 12; 1868 май 3, авг. 19; 1869 окт. 23; 1876 авг. 16, 19, сент. 5, 21; 1878 июль 11, авг. 22; 1879 март 8.

М.: 1867 май 5, 11, 15, авг. 31.

В глуши. Комедия в 3 д. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1866 авг. 16, 19, 22, 25, сент. 1, 6, окт. 2.

М.: 1866 ноябрь 18, 22, 24.

В гостях хорошо, а дома лучше. Комедия в 2 д. О. Фейе (Pégil en la de-
meure). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.—Драматический сборник,
кн. 10. Спб., 1859.

М.: 1865 янв. 8, 11, 12.

В деревне. Шуточные сцены в 2 д. М. Н. Владыкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 ноябрь 10, 13, дек. 7.

М.: 1868 янв. 3, 15.

В доброе старое время. Комедия в 3 д. в стихах П. И. Григорьева. Рукопись
ЛТБ.

Пб.: 1869 янв. 10, 13, 15.

В доле с бесом. Комическая опера в 3 д. (La part du diable). Текст в стихах
и прозе Э. Скриба. Пер. с франц. Г. А. Липина. Музыка Д. Обера. Рукопись
ЛТБ.

М.: 1879 окт. 1, 4, 10, 14, 24.

В духе времени. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.—
«Вестник Европы», 1877, № 12.

Пб.: 1878 окт. 11, 16, 18, 19, 24, 27, 31, ноябрь 10, 14, 23, дек. 1, 10, 26; 1879
январь 7, 14, февраль 8, 25, март 6, окт. 2; 1880 март 30, август 22; 1881 дек. 2.

М.: 1877 окт. 9, 11, 12, 13, 17, 19, 26, ноябрь 3, 9, дек. 20; 1878 март 14, окт. 8.

В забытой усадьбе. Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.—«Дело», 1880,
№ 12.

Пб.: 1881 окт. 12, 14, ноябрь 4, 12, 17, 19, 23, 26, дек. 1, 28.

М.: 1880 дек. 7, 10, 11, 16, 18, 19, 29 (утро); 1881 январь 8, 13, 20, 27, февраль 11, 15
(утро), 18 (утро), сентябрь 4, 10.

В золоченой клетке. Комедия в 4 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Ли-
тогр. изд.—М., 1878.

Пб.: 1879 апр. 20, 24, 29, май 2, 13, ноябрь 22.

М.: 1878 ноябрь 26, 28, 30, дек. 4, 7; 1879 январь 23.

В камере судьи. Пьеса в 2 сценах. Переделка К. П. Шкариным сцен из обы-
денной жизни В. А. Слепцова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1880 окт. 31, ноябрь 8, 23, дек. 7, 14, 29; 1881 январь 12, февраль 12, дек. 3.

М.: 1880 ноябрь 14, 17, 20, 27, дек. 14, 21, 29; 1881 январь 6, 9, 13, февраль 3, сентябрь 8,
10, 17, окт. 8, 16, 22, ноябрь 22, дек. 29.

В крови горит огонь желанья. Комедия в 2 д. с куплетами (The Fickle
Husbands). Переделка с англ. К. Нарского (К. А. Тарновского). Литогр.
изд.—М., 1880.

Пб.: 1880 ноябрь 21.

М.: 1881 январь 28, 30, февраль 15, 21 (утро), 22, ноябрь 17, 27, дек. 3.

В людях ангел — не жена! Дома с мужем — сатана! Комедия в 3 д. Ф. де
Курси и Ш.-Д. Дюпети (L'ange dans le monde et le diable à la maison). Пере-
делка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.—«Репертуар русского театра», 1841,
кн. 7.

Пб.: 1841 май 14; 1862 ноябрь 2, 5; 1864 дек. 18; 1865 февраль 11 (утро); 1877
май 25, июнь 3; 1879 дек. 8.

М.: 1841 январь 3; 1875 ноябрь 6, 10, 25.

В Москве и в Нижнем. Сцены из московской и ярмарочной жизни в 3 д.
А. С. Ушакова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1867 дек. 15.

В мутной воде. Комедия в 4 д., 6 карт. А. А. Потехина. Изд.—Сочинения
Алексея Потехина, т. 7. Спб., 1874.

Пб.: 1871 январь 15, 18, 22, февраль 2 (утро), 4 (утро), апр. 5, 11, 14, сентябрь 28, 30,
декабрь 8, 28; 1872 январь 30, окт. 15; 1874 окт. 18, ноябрь 3; 1875 январь 12.

М.: 1871 сентябрь 23, 27, 28, 30, окт. 4, 28, ноябрь 2.

В ночь на рождество. Пьеса в 3 д. Переделка Н. Б. (Н. Бицыным) драмы Т. Г. Шевченко «Назар Стодоля». Рукопись МТ.

М.: 1877 февр. 22, 25, 28, март 2, 8, апр. 22; 1879 февр. 2, 5 (утро).

В осадном положении. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 окт. 31, ноябрь 4, 9, 10, 13, 25, дек. 3, 9, 21, 30; 1876 март 17, апр. 12, 21, 28, май 7, авг. 18, 24, сент. 26, окт. 5, ноябрь 26; 1877 янв. 16, февр. 2 (утро), март 15, май 2, сент. 2, ноябрь 13, дек. 29; 1879 янв. 26, сент. 21, 28, ноябрь 26; 1880 янв. 1, 25, февр. 21, май 7, окт. 5, дек. 28.

М.: 1875 ноябрь 6, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 25, 27, 28, дек. 1, 8, 10, 12, 15, 28, 31; 1876 янв. 28, февр. 4, 10 (утро), 15, март 2, 10, апр. 14, май 4, авг. 31, окт. 17, 29, дек. 5, 30 (утро); 1877 февр. 2 (утро), май 3, авг. 28; 1878 февр. 26 (утро), апр. 23, 27, сент. 29, окт. 26, дек. 3; 1879 окт. 21, ноябрь 12; 1880 янв. 4, авг. 18.

В погою за прекрасной Еленой. Фарс в 2 д. с пеннем В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1872 сент. 11, 15, 17, 21, 26, 28, окт. 2, 4, 10, 29, дек. 7; 1873 янв. 30, февр. 8, июнь 22, сент. 10, окт. 9, ноябрь 2, дек. 19; 1874 янв. 31, авг. 16, сент. 12, ноябрь 6; 1875 апр. 18; 1880 янв. 17, 22, 25, 27, февр. 5, 8, 15, 20, 27 (утро), март 2 (утро), май 14, сент. 20, 26, окт. 30, дек. 13, 28; 1881 янв. 4, 20, 27, февр. 10, дек. 29.

М.: 1872 окт. 5, 9, 17, 25, дек. 28; 1873 февр. 15, апр. 30; 1874 сент. 5, 10, 13, 17, 24, окт. 10, дек. 17; 1875 февр. 20, 22 (утро), апр. 23, май 23, июль 24, дек. 9; 1876 февр. 10; 1877 сент. 2, 5, 16, 27, окт. 18; 1878 март 7, окт. 1, 22, ноябрь 16; 1879 февр. 8, 26, сент. 4, окт. 8, ноябрь 23; 1880 янв. 9, 22, февр. 28, март 18, май 15; 1881 янв. 4, февр. 16, сент. 4, окт. 12, ноябрь 6, дек. 17, 28 (утро).

В среде расчетливых людей. Комедия в 4 д. Н. Н. Елизарова. Изд.— «Домашний театр», 1895, № 5. Прил. к журн. «Родина».

Пб.: 1878 сент. 22, 25, 29.

В стороне от большого света. Комедия в 5 д., 6 карт. Н. И. Сведенцова. Сюжет заимствован с нем. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1878 окт. 20, ноябрь 6, дек. 3; 1879 февр. 7.

В театрах и на свадьбе. Сцена-попурри с куплетами Д. И. Озерова. Изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 окт. 8, 20, 29, ноябрь 5, 10, дек. 3, 21, 31; 1876 янв. 9, март 17, апр. 25, июль 22, авг. 18, ноябрь 25; 1877 февр. 5 (утро), 22, май 25, сент. 2; 1878 янв. 4, февр. 3, май 9, авг. 23, сент. 25, окт. 13, 19, ноябрь 10, 26, 27, дек. 4, 27 (утро); 1879 янв. 2, 4, 15, 24, 30, февр. 11, 22, март 11, 20, апр. 3, 5.

В тихом омуте черти водятся. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варлера «Madame de Sainte Agnès». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1835 янв. 14; 1862 сент. 21, ноябрь 9; 1863 дек. 4; 1865 янв. 14, авг. 31; 1868 сент. 26; 1878 июнь 23; 1879 апр. 4.

М.: 1834 сент. 28; 1862 апр. 27, 30.

В тумане. Оперетта в 1 д. Пер. с франц. Швялянского (Г. А. Лишппе); Музыка Э. Л'Эппле. Рукопись Л1Б.

Пб.: 1872 ноябрь 15, 23.

В чем сила? Комедия в 5 д. С. П. Худекова. Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1880 март 21, 26, 31, апр. 9, 23, 29, май 11.

В чужом глазу сучок мы видим, в своем не видим и бревна. Шутка-водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, П. Спродена 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. «Наутеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1851 февр. 13 (утро); 1862 апр. 16, сент. 16, дек. 20; 1863 сент. 19, окт. 3;

1864 янв. 1; 1865 ноябрь 16, 30; 1866 янв. 13, апр. 21, окт. 24; 1867 янв. 8, февр. 22, сент. 24, ноябрь 3, 27; 1868 янв. 22, апр. 7, окт. 8, 31, ноябрь 28; 1869 янв. 30, ноябрь 20, дек. 10; 1870 янв. 15, ноябрь 24; 1871 февр. 1 (утро), май 6; 1877 июнь 10, сент. 8, дек. 9; 1878 июль 25, окт. 3, дек. 4, 31; 1879 янв. 11, февр. 11 (утро), 20, март 1, 16, апр. 15, ноябрь 27; 1880 янв. 21, 28, февр. 4, 6, 26, март 20, 30, апр. 10, 24, авг. 31, окт. 5, 25, ноябрь 20, дек. 17; 1881 февр. 6, 18, сент. 10, дек. 10.

В чужом пиру похмелье. Комедия в 2 д. А. Н. Островского. Изд.— «Русский вестник», 1856, № 2.

Пб.: 1856 янв. 18; 1862 янв. 14, февр. 16 (утро), сент. 28, ноябрь 18; 1863 янв. 8, сент. 17, ноябрь 3, 26; 1864 янв. 14, февр. 18, авг. 30; 1865 янв. 10, февр. 12 (утро), окт. 14, 28; 1866 янв. 20, апр. 25, сент. 11; 1867 февр. 25, дек. 6; 1868 февр. 4; 1880 окт. 27, ноябрь 5; 1881 янв. 11, февр. 17, сент. 18, окт. 1, 22, ноябрь 6.

М.: 1856 янв. 9; 1862 сент. 10; 1863 авг. 18, сент. 23; 1865 янв. 31.

Ваал. Драма в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Русский вестник», 1873, № 4. Пб.: 1873 окт. 12, 17, 22, 25, 31, ноябрь 14, 29, дек. 11; 1874 авг. 30, сент. 19, дек. 8; 1875 янв. 19, февр. 22.

М.: 1873 ноябрь 15, 19, 20, 23, 27, дек. 5, 27, 31 (утро); 1874 янв. 8, 17, 29, февр. 3 (утро), 5, 9 (утро), авг. 21, сент. 19, 27, окт. 20; 1875 янв. 1, авг. 31, дек. 11.

Вакантное место. Комедия в 4 д., 5 карт. А. А. Потехина. Изд.— «Отечественные записки», 1869, № 11.

Пб.: 1881 февр. 16, 19 (утро), 21 (утро), сент. 3, 7, 17, 24.

М.: 1881 янв. 16, 19, 22.

Ванька-ключник. Драматический эскиз в 4 д. Л. Н. Антропова. Сюжет заимствован из народной побывальщины о Ваньке-ключнике и повести Д. В. Аверкиева. Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1878 ноябрь 8, 13, 16, дек. 28; 1879 янв. 18, февр. 1, 7 (утро), март 14; 1880 февр. 8, 13, 22, сент. 20.

М.: 1880 авг. 22, 25, 28, сент. 1, 4, 16.

Василиса Мелентьева. Драма в 5 д. в стихах А. Н. Островского и С. А. Геденова. Изд.— «Вестник Европы», 1868, № 2.

Пб.: 1868 янв. 10, 12, 15, 17, 19, 23, 29, февр. 1, 5, 7 (утро), 9 (утро), 11 (утро), апр. 9, сент. 3, окт. 22, 24, ноябрь 20, дек. 1, 26; 1869 окт. 14, 27, ноябрь 23; 1872 янв. 6; 1876 дек. 12, 16, 26, 28; 1877 янв. 7, февр. 2 (утро), апр. 10.

М.: 1868 янв. 3, 8, 11, 12, 15, 16, 24, 26, 29, 31, февр. 4 (утро), 6, 7 (утро), 9 (утро), 11 (утро), апр. 8, 16, 25, 29, авг. 22, сент. 4, 24, ноябрь 3; 1869 март 2, авг. 24, сент. 24, ноябрь 21; 1870 авг. 18, дек. 27; 1871 апр. 18, май 28, дек. 6; 1872 сент. 8, окт. 22; 1873 февр. 2, 15, авг. 20; 1874 янв. 20, сент. 6; 1875 февр. 9; 1876 окт. 1, 6; 1878 февр. 2, 6, 12, 20, март 7.

Вдовушка. Комедия в 3 д. А. Мельяка и Л. Галеви (La veuve). Переделка с франц. С. В. Аверкиевой. Рукопись ЛТБ.

М.: 1875 окт. 23, 27, 29, ноябрь 7.

Вдовушки-девицы, мужья-холостяки. Шутка в 1 д. с куплетами и танцами А. де Нанта (Ш. Дюпюи или Э. Нажака) (Deux veuves pour rire). Пер. с франц. П. Кутайсова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1878 сент. 15, 18, 21; 1879 ноябрь 30, дек. 3.

М.: 1865 июль 14, 21, авг. 25, окт. 10, 28, ноябрь 18, дек. 21, 29; 1876 сент. 2, 6, 12, 16.

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; 1862 окт. 2, 8, 19, ноябрь 11, 23; 1863 янв. 20, сент. 22; 1864 февр. 20, сент. 20, ноябрь 18, дек. 31.

Великий банкир, или Уплата миллиона по предъявлению. Комедия в 2 частях И. Франки (L'origine di un gran banchiere, o Un milione pagabile a vista). Пер. с итал. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1871, № 7.

М.: 1867 ноябрь 3, 6, 7, дек. 6.

Великодушие, или Рекрутской набор. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1804.

Пб.: 1803 ноябрь 13; 1862 янв. 10, 17.

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; 1862 сент. 21, 25, окт. 4; 1863 апр. 26, май 6; 1877 окт. 28, 31, ноябрь 2, дек. 4.

Весною. Фантазия в 1 д. Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликовым комедии в 1 д. Л. Лалуэе «Au printemps». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 10. Прил. к журн. «Пантеон», 1854, кн. 11.

Пб.: 1854 ноябрь 12; 1862 февр. 12, апр. 25; 1863 февр. 8 (утро); 1869 окт. 23, 28, ноябрь 11, дек. 2, 10; 1870 дек. 15; 1878 май 5.

Весь дом вверх дном. Комедия в 1 д. Т. Баррьера (Le feu au couvent). Переделка с франц. М. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 окт. 30, ноябрь 6.

Ветеран и новобранец. Драматический случай из 1854 года в 1 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Отечественные записки», 1854, № 9.

Пб.: 1854 дек. 15; 1863 ноябрь 22, 26.

М.: 1854 ноябрь 3; 1863 июль 30, авг. 26.

Ветерок. Комедия в 5 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Groufrou). Пер. с франц. К. Н. Цветкова и Н. Н. Енгальцева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1876 янв. 14.

М.: 1870 ноябрь 19, 23, 24, 25, дек. 2, 9, 24; 1871 янв. 1, 15, апр. 12.

Ветерок. Драма в 5 д. Переделка с франц. Н. Е. Вильде комедии А. Мельяка и Л. Галеви «Groufrou». Изд.— М., 1879.

М.: 1874 дек. 6, 9, 11, 13, 18, 20, 29 (утро); 1875 февр. 14.

Ветренник, или Всё невпопад. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'étourdi, ou Les contre-temps). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Литогр. изд.— М., 1878.

М.: 1878 дек. 17, 19; 1879 янв. 3, 10, 14, апр. 13.

Вечный жид. Драма в 5 д., 11 карт. с прологом (Le juif errant). Переделка из романа Э. Сю. Пер. с франц. М. П. Федорова и С. Н. Худекова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1870 окт. 9, 12, 14.

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; 1862 янв. 1, февр. 9, 18, апр. 25, май 25; 1867 сент. 6; 1868 сент. 17, 24, ноябрь 25; 1869 янв. 16, февр. 5, авг. 17, дек. 7; 1870 май 4, авг. 16, сент. 15, окт. 14; 1875 янв. 24, февр. 9, 22, авг. 24.

М.: 1856 окт. 15; 1863 янв. 1; 18.

Взаимное обучение. Водевиль в 1 д. Т. Баррьера и А. Декурсея (L'enseignement mutuel). Пер. с франц. К. А. Тарповского и Ф. М. Рудьева. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 10. М., 1896.

Пб.: 1851 дек. 3; 1862 янв. 24, февр. 17 (утро), май 10, июнь 4, сент. 2, окт. 2, 31, ноябрь 27; 1863 янв. 14, 30, апр. 8, май 15, июль 2, 19, сент. 2, окт. 8, дек. 30; 1864 февр. 13, июль 14, сент. 10, ноябрь 2, 19; 1865 янв. 22, май 11, июнь 11, сент. 2, окт. 19, ноябрь 17, дек. 28; 1866 ноябрь 16;

1867 янв. 18, июнь 6, июль 5, сент. 20, 28, ноябрь 29; 1868 янв. 10, февр. 11 (утро), апр. 24, июль 16; 1869 февр. 19, 26, март 1, апр. 24, июль 28, сент. 1, дек. 3; 1874 ноябрь 13, 15, 19, дек. 30; 1875 май 9; 1876 апр. 30; 1879 ноябрь 21, 23, 28, дек. 4, 17, 29; 1880 февр. 5, 10, 12, 16, 22, март 28, апр. 24, май 18, сент. 7, окт. 23, 28, ноябрь 23, 30, дек. 7, 14; 1881 сент. 15, 30.

М.: 1851 сент. 21; 1862 июнь 8; 1864 окт. 29, ноябрь 3; 1865 янв. 10, 27, февр. 4, 10, апр. 12, май 6, июль 2, сент. 1, окт. 12, дек. 16; 1866 янв. 13, февр. 3 (утро), май 17; 1867 апр. 28, май 9, июнь 27, авг. 25, сент. 5, 13, окт. 5, ноябрь 24, дек. 19; 1868 янв. 4 (утро), 19, февр. 7, июль 2, 23, авг. 26, ноябрь 10; 1869 янв. 23, февр. 27 (утро), окт. 1; 1870 янв. 12, июнь 22, 30, июль 17, сент. 10, окт. 8, ноябрь 9.

Взбаламученное счастье. Комедия в 1 д. Т. Баррьера (Midi à quatorze heures). Переделка с франц. А. А. Яблочкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1864 май 6, 11, 13, 15, 18, 22, 31, июнь 2, 23, авг. 17, ноябрь 16; 1865 июнь 25; 1880 дек. 5, 12, 19, 29 (утро); 1881 янв. 15, февр. 3, 12, окт. 30.

М.: 1870 ноябрь 27, дек. 7.

Виндзорские проказницы. Комедия в 5 д. В. Шекспира (The Merry Wives of Windsor). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.—Драматические сочинения Шекспира, ч. 6. Пер. с англ. Н. Кетчера. М., 1866.

М.: 1866 апр. 15, 19, 21, 28, сент. 12.

Виноватая. Комедия в 5 д. А. А. Потехина. Изд.—«Современное обозрение», т. 1. Спб., 1868.

Пб.: 1867 окт. 13, 16, 18, 19, 24, 26, 27, 30, ноябрь 2, 6, 14, 15, 20, дек. 4, 13, 21, 29; 1868 янв. 1, 9, 25, апр. 5, 22, сент. 10, окт. 27; 1869 янв. 26; 1870 июнь 12, 19, июль 20; 1876 окт. 8, 13, 15, 19, 21, 25, ноябрь 18, дек. 8; 1877 янв. 7, февр. 3 (утро), сент. 11, окт. 11.

М.: 1867 ноябрь 10, 15, 16, 17, 20, 22, 24, 29, дек. 13, 29 (утро); 1868 февр. 7, авг. 19, сент. 17, ноябрь 24; 1869 май 4, авг. 18; 1872 сент. 21, 27, окт. 3, 10; 1873 сент. 7, ноябрь 11; 1874 янв. 2 (утро).

Винювна, по заслуживает снисхождения. Комедия-шутка в 2 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован из комедии Ф.-Ф. Дюмануара «Les femmes terribles». Изд.—М., 1881.

Пб.: 1880 окт. 31, ноябрь 3, 8, 10, дек. 4, 16, 26; 1881 янв. 1, сент. 10.

М.: 1880 дек. 12, 15, 22; 1881 янв. 6, 11, 25.

Винювные, но не судимые. Драма в 5 д. Бертольди (Ш. Н. Ге). Литогр. изд.—Спб., 1879.

М.: 1879 февр. 18, 20, 23, 28.

Винт. Шутка в 1 д. Н. Е. Вильде. Сюжет заимствован. Литогр. изд.—М., 1880.

Пб.: 1880 янв. 4.

М.: 1880 март 23, 26.

Виц-мундир. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.—Спб., 1845.

Пб.: 1845 ноябрь 15; 1862 янв. 12, февр. 6, май 18, июнь 25, окт. 9, ноябрь 22, дек. 4; 1863 янв. 15, февр. 6, июль 26, окт. 1, ноябрь 7; 1864 янв. 9, июль 14, сент. 29, окт. 20, ноябрь 10, дек. 8; 1865 янв. 21, апр. 26, июль 9, авг. 23, сент. 16, окт. 17; 1866 июнь 3, окт. 11; 1867 окт. 5, ноябрь 14; 1868 февр. 8 (утро), апр. 19, окт. 29, ноябрь 19; 1869 янв. 1, февр. 24 (утро); 1870 май 12, июнь 23, ноябрь 22; 1871 сент. 10, 30; 1872 февр. 1, июль 18(?); 1873 сент. 2, дек. 11; 1874 май 6, июль 26, окт. 29, ноябрь 14; 1875 янв. 21, апр. 29, дек. 30; 1876 сент. 23.

М.: 1846 янв. 30; 1864 апр. 29, май 5; 1865 дек. 1, 15; 1866 апр. 22, май 25, сент. 19, дек. 8; 1867 сент. 8, окт. 31, ноябрь 17; 1868 сент. 22; 1869 февр. 23, май 6; 1870 янв. 9, февр. 16, сент. 15; 1874 окт. 20.

Владимир Заревский. Драма в 3 д. с прологом и эпилогом Ивана Раляича [К. Д. Ефимовича (Яфимовича)]. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 9.

Пб.: 1846 июль 7; 1879 ноябрь 28, дек. 2, 4, 6; 1880 янв. 6, февр. 21, 25 (утро), сент. 18.

Влюбленный брат. Драма в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Rodolphe, ou Frère et soeur). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 8.

М.: 1836 ноябрь 27; 1862 май 30.

Влюбленный рекрут, или Поддельная Швейцария. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-А. Сеп-Жоржа, А. Левена и Э.-Л. Вандербурха (La Suisse à Trianon). Пер. с франц. П. П. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1838 окт. 12; 1867 май 18, 22, 29.

Водевиль с переодеванием. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1850 май 17; 1862 янв. 30, апр. 22, июнь 15, окт. 23, ноябрь 9, дек. 6; 1863 апр. 5, сент. 5, 26, ноябрь 8; 1864 янв. 9, сент. 27, ноябрь 26, дек. 21; 1865 янв. 22, апр. 25, май 19, авг. 24, окт. 5, ноябрь 9; 1866 янв. 13, июнь 1, окт. 13, ноябрь 29; 1867 окт. 10, дек. 4; 1868 апр. 23, май 29; 1876 июнь 18, сент. 9.

М.: 1850 окт. 12; 1863 янв. 18; 1864 янв. 23, 28, февр. 5, 21, 25 (утро); 1871 сент. 9, 13.

Воевода (Сон на Волге). Комедия в 5 д. с прологом в стихах А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1865, № 1.

Пб.: 1865 апр. 28, 30, май 3, 5, сент. 27, окт. 1, 13.

М.: 1865 сент. 9, 13, 16, 24; 1867 май 18 (1-е д.).

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; 1862 окт. 24, 26; 1873 май 25, июнь 5; 1877 июль 15, авг. 18.

М.: 1849 июль 15; 1862 апр. 22, май 13; 1863 июнь 13, дек. 12; 1864 май 31, сент. 8; 1872 янв. 27, февр. 1, 22.

Война с тещей, или Насилу за ум взялись. Комедия в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайн (Le mari à la campagne). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 7.

М.: 1844 ноябрь 15; 1863 май 12, июль 2, ноябрь 10.

Вокруг огня не летай. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии В. Сарду «Andréa». Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1877 янв. 6, 10, 12, 21, 24, 26, февр. 1 (утро), 2, 14, 18, март 9, 16, апр. 5, 21, авг. 31, сент. 12, дек. 18, 26; 1880 янв. 23, апр. 30, май 13.

М.: 1876 дек. 6, 8, 9, 10, 13, 17, 22, 27 (утро); 1877 янв. 10, 14, 20, 25, февр. 3 (утро), 18, март 4, апр. 13, авг. 25; 1878 май 10, окт. 22.

Волки и овцы. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1875, № 11.

Пб.: 1875 дек. 8, 12, 15, 17, 18, 31; 1876 янв. 2, февр. 15, апр. 25, авг. 17, сент. 19, дек. 19; 1877 янв. 23, май 8, авг. 16; 1878 февр. 26, март 16; 1881 окт. 21.

М.: 1875 дек. 26, 29 (утро), 31 (утро); 1876 янв. 1, 4 (утро), 27, февр. 3, 15 (утро), март 9, апр. 13, окт. 4, ноябрь 2; 1877 янв. 9, февр. 3, окт. 4, 16.

Волшебная песенка. Оперетта в 1 д. (La chanson de Fortunio). Текст Г. Кренье и Л. Галеви. Пер. с франц. А. Ф. Сазонова и Г***. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1872 янв. 19, 25, 27, февр. 10, 21, апр. 20, 27, май 9, 16; 1873 июнь 1, 12.

М.: 1874 янв. 10, 14, 15, 29, февр. 3, 8, апр. 24, май 17.

Волшебная роза, или Уздные честолюбцы. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1851 ноябрь 12; 1865 янв. 5, 9 (утро).

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; 1872 май 19.

Воробушки. Комедия в 3 д. Э.-М. Лабища и А. Делакура (Les petits oiseaux). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.— М., 1878.

Пб.: 1868 сент. 11, 16, 17, 19, 23, 24, 26, окт. 1, 3, 8, 10, 16, 30, ноябрь 6, дек. 2, 9, 18; 1869 февр. 5, март 2, апр. 29, май 21, сент. 4, окт. 6, ноябрь 9; 1870 янв. 25, апр. 17; 1871 ноябрь 26, дек. 7; 1872 сент. 28, окт. 22; 1879 май 6, окт. 30; 1880 янв. 8, февр. 22.

М.: 1867 дек. 15, 18, 19, 21, 27 (утро); 1868 янв. 2 (утро), 17, 19, февр. 5, 10 (утро), апр. 9, 28, май 24, июнь 4, авг. 21, сент. 12, окт. 13, ноябрь 1, дек. 31; 1869 янв. 26, июль 3, авг. 21, сент. 25, ноябрь 2; 1870 янв. 2, авг. 23; 1874 авг. 23, сент. 8, ноябрь 10; 1875 янв. 3, май 4, авг. 19, сент. 28; 1876 янв. 7, май 7, авг. 26, дек. 29; 1877 авг. 19; 1878 янв. 4; 1880 март 16, апр. 4, 25, ноябрь 9, дек. 31; 1881 февр. 21, окт. 23.

Воровка детей. Драма в 5 д., 8 карт. с прологом Э. Гранже и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (La voleuse d'enfants). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].

Пб.: 1873 окт. 19, 26, ноябрь 4, 23, дек. 3; 1874 янв. 9, 27, февр. 5 (утро).

Ворожея. Драма в 5 д. с прологом В. Сежура (La tireuse de cartes). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1863 сент. 2, 4, 6.

М.: 1864 сент. 28, 30, окт. 8.

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; 1862 февр. 15, май 3, окт. 7, дек. 18; 1863 янв. 15, февр. 9 (утро), апр. 8, июнь 25, авг. 27, окт. 31, дек. 12; 1864 февр. 4, 23, сент. 28, ноябрь 27; 1865 янв. 1, февр. 7, апр. 11, авг. 20, окт. 10, ноябрь 7; 1866 окт. 4, 14, ноябрь 10; 1867 сент. 3, окт. 16, дек. 1, 20; 1868 янв. 15, февр. 5, 11 (утро), май 3, июль 5, 10, авг. 23, сент. 18, окт. 3, ноябрь 10, дек. 11; 1869 февр. 16, май 11, 25, авг. 31, окт. 13; 1870 февр. 12, 22, сент. 17, ноябрь 9, дек. 7; 1871 янв. 22, февр. 7, апр. 8, 19, май 14, 21; авг. 26, сент. 16, дек. 6, 31 (утро); 1872 февр. 23 (утро), 27 (утро), апр. 30, авг. 16, сент. 12, окт. 6, ноябрь 12; 1873 май 17, авг. 17; 1874 авг. 18; 1875 окт. 26, ноябрь 4; 1876 март 16; 1879 дек. 20; 1880 янв. 2, 10, 27, февр. 18, 29 (утро); 1881 ноябрь 5, дек. 2, 6.

М.: 1853 окт. 26; 1862 июль 20, дек. 28; 1863 май 26, июль 14, авг. 16, ноябрь 1, дек. 29; 1864 февр. 23, март 1 (утро), май 3, сент. 13, окт. 2; 1865 ноябрь 11, дек. 26; 1866 май 24, 30, сент. 8, 22, ноябрь 15; 1867 февр. 2, окт. 8, ноябрь 5; 1868 янв. 7, сент. 19, окт. 1, 27, ноябрь 8, дек. 8, 27; 1869 янв. 8, февр. 16, март 1, май 7, авг. 31, сент. 23, ноябрь 12, дек. 31; 1870 янв. 18, февр. 5, 17, апр. 24, июнь 30, июль 21, авг. 30, ноябрь 1, дек. 13, 28 (утро); 1871 янв. 17, февр. 6, июнь 15, июль 30, авг. 27, сент. 12, 30, окт. 17, ноябрь 4; 1872 янв. 3, 30, февр. 27, авг. 22, сент. 26, окт. 22, ноябрь 26, дек. 26; 1873 янв. 7, 28, февр. 18, июнь 15, авг. 21, сент. 23, ноябрь 6, дек. 2, 21; 1874 февр. 9, апр. 7, май 5, июль 2, авг. 16, окт. 6; 1875 янв. 6, май 4, июль 4, сент. 9; 1876 янв. 14, февр. 10 (утро), март 22, авг. 25, сент. 13, окт. 17, дек. 5; 1877 янв. 2 (утро), февр. 2 (утро), апр. 11, май 3, июнь 8, сент. 29, окт. 14, дек. 30; 1878 янв. 17, февр. 19 (утро), март 9, май 19, авг. 25, окт. 8; 1879 март 9, ноябрь 22.

8 и 8. Шутка в 1 д., 2 карт. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1863 окт. 2, 4.

Воспитанница. Сцены из деревенской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1859, № 1.

Пб.: 1863 ноябрь 22, 26, 28, дек. 3, 12, 17, 19, 27; 1864 янв. 8, 16, февр. 6, 13, 21, 24, 26 (утро), май 17, июнь 9, сент. 15; 1865 янв. 31, февр. 8, 12 (утро), апр. 21, дек. 27; 1866 февр. 3, апр. 7, авг. 24, сент. 27, ноябрь 15; 1867 февр. 22 (утро), июнь 19, июль 18, авг. 18, сент. 26, ноябрь 16; 1868 апр. 21, май 22; 1869 февр. 27 (утро), апр. 28, май 26, сент. 5, дек. 2; 1870 февр. 19, окт. 11; 1871 янв. 12, май 21, дек. 12; 1872 апр. 23, июль 21; 1873 апр. 26, май 21; 1874 апр. 16; 1875 янв. 9, 17, февр. 13, июнь 24, июль 29, сент. 3, окт. 7, ноябрь 4; 1876 янв. 27; 1877 июль 12, окт. 27, дек. 22; 1878 янв. 19, февр. 22 (утро).

М.: 1863 окт. 21, 23, 27, ноябрь 13; 1864 янв. 8, июнь 9, авг. 18; 1865 июнь 14, ноябрь 3; 1866 дек. 8; 1873 июнь 15.

Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо! Волшебная опера-водевиль в 3 д., 12 карт. Д. Т. Ленского, с хорами, танцами, машинами, беспрепятскими превращениями и великолепным спектаклем. Переделка с франц. водевиля Ф. Лалу, О. Анисе-Буржуа и Лорана «Les pilules du diable». Изд.—«Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 20.

М.: 1842 янв. 30; 1862 янв. 11, февр. 4, 17.

Вот что значит влюбиться в актрису! Комедия-водевиль в 1 д. Н. Фурнье (Tiridate, ou Comédie et tragédie). Переделка с франц. Н. А. Перенельского (Н. А. Некрасова). Изд.—«Репертуар русского театра», 1841, кн. 12.

Пб.: 1841 ноябрь 10; 1862 окт. 2; 1863 ноябрь 22, 26.

Врачи. Фарс в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из франц. водевиля Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Нью «Les médecins». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1875 апр. 28, 30, май 15.

Все для женщины, или Из огня да в полымя. Комедия в 1 д. с куплетами М. Мишеля и Э.-М. Лаббша (Le chevalier de dames). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.—«Репертуар русской сцены», 1854, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 апр. 29; 1864 авг. 30; 1881 февр. 17, 21 (утро), сент. 3, 8, 25, окт. 2, ноябрь 6.

М.: 1853 дек. 14; 1863 ноябрь 18, 22, 25; 1864 янв. 20, февр. 3, 28 (утро), май 29.

Все мы жаждем любви. Оперетта-фарс в 4 карт. Ш. Варена и М. Делапорта (Ah! que l'amour est agréable). Переделка с франц. М. П. Федорова и В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка из оперетт Ж. Оффенбаха, Эрве (Ф. Ронже), Д. Обера и других составлена Э. А. Кларотом. Изд.—Спб., 1869.

Пб.: 1869 февр. 7, 10, 12, 17, 21, 27 (утро), апр. 30, май 7, июнь 6, 18, июль 11, авг. 26, сент. 5, 10, 18, 24, окт. 20, 24; 1870 май 15, ноябрь 20, 30, дек. 17; 1871 янв. 7, 12, 21, 25, февр. 3 (утро), апр. 15, 22, май 9, 30, июнь 4, июль 20, авг. 19, сент. 12, 30, окт. 24, дек. 28; 1872 окт. 19, 29, дек. 15; 1873 май 30; 1874 май 26, 31; 1875 май 4, 26, июль 25, сент. 3, окт. 7, дек. 14; 1876 март 22, июль 9, ноябрь 18.

М.: 1870 ноябрь 13, 19, 26, дек. 3, 17, 22, 30; 1871 февр. 3, апр. 9, 13, май 2, 4, 7, авг. 26, 30, сент. 7, 10, окт. 8, ноябрь 8, 16, дек. 15, 31; 1872 февр. 20, май 3, июль 19, авг. 30, сент. 5, 19, окт. 8, 19, ноябрь 5, 16, дек. 11; 1873 февр. 6, авг. 24, сент. 24, окт. 26, дек. 17; 1874 февр. 6 (утро), май 26, сент. 1; 1875 дек. 1, 28.

Все хорошо, что хорошо кончилось. Комедия в 5 д. В. Шекспира (All's Well that Ends Well). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.—Шекспир, ч. 4, вып. 14. Пер. с англ. Н. Кетчера. М., 1846.

М.: 1865 ноябрь 12, 18, 24, 29, дек. 15; 1866 февр. 4 (утро), окт. 25; 1873 сент. 21, 25, 28.

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; 1862 янв. 21, февр. 18 (утро), авг. 26, сент. 28, окт. 24; 1863 ноябрь 18, дек. 19; 1864 янв. 10, февр. 29; 1865 окт. 7; 1866 янв. 25.

М.: 1857 дек. 9; 1864 сент. 4, 7, 20, окт. 8, 27, ноябрь 17, дек. 15; 1865 июль 2, авг. 24, окт. 24, ноябрь 3, 17; 1866 янв. 28; 1867 сент. 22, 25, 27, окт. 24; 1869 июнь 15, 24, июль 8, 18, 29, авг. 27, сент. 15, окт. 13, дек. 4; 1870 июнь 5; 1875 сент. 1, 3, 10, 16.

Вспышка у домашнего очага. Водевиль в 1 д. П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Т. Баррьера (Un mari dans du coton). Переделка с франц. М. П. Федорова. Изд.— Спб.— М., 1870.

Пб.: 1869 дек. 14, 17; 1870 янв. 2, окт. 30, ноябрь 5, 10, 15, 27, дек. 27, 31; 1871 февр. 7, ноябрь 10, 25, дек. 31; 1872 янв. 11, 24, февр. 21 (утро), 27 (утро), май 9, июль 4, авг. 23, сент. 5, 18, окт. 1, 26, дек. 14; 1873 янв. 25, июнь 12, авг. 22, сент. 20, окт. 4, 17, 18, ноябрь 8, дек. 19, 30 (утро); 1874 янв. 3, 15, февр. 4, апр. 7, 28, май 13, 27, июнь 21, сент. 9, окт. 3; 1875 янв. 28, сент. 23; 1876 июнь 22, дек. 9; 1877 янв. 2 (утро), 28, февр. 1, март 3, июль 27, сент. 29, дек. 22; 1878 февр. 14, март 22, май 2, июнь 30; 1880 март 12, 23, май 20, сент. 1, окт. 30, дек. 1; 1881 янв. 2, 11, 31, окт. 7, ноябрь 1.

М.: 1870 сент. 22, 24, 25, 28, 30, окт. 18, 25, ноябрь 3, 16, 24, дек. 6, 18; 1871 янв. 8, 19, 29, февр. 6 (утро), апр. 20, май 24, июль 9, авг. 24, сент. 20, дек. 13; 1872 янв. 4, июнь 7, авг. 27, сент. 10, окт. 15, ноябрь 28, дек. 28; 1873 февр. 13, июнь 27, сент. 30, ноябрь 4; 1874 авг. 30, окт. 11, дек. 4; 1878 янв. 22, 27, февр. 7; 1879 окт. 22.

Второе января, или Кто во что горазд — см. *Кто во что горазд*.

Второй брак. Драма в 5 д. И. Н. Ге. Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1879 ноябрь 30, дек. 3, 6, 7, 10, 11, 13, 20, 26; 1880 янв. 2, 10, 22, 30, февр. 3, 18, 28 (утро), март 2 (утро), 11, 23, апр. 3, 25, май 18, сент. 9, ноябрь 27. М.: 1880 февр. 3, 5, 14, 28.

Выгодная женитьба — см. *Купец-лабазник, или Выгодная женитьба*.

Выгодное предприятие. Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 окт. 24, 31, ноябрь 2, 15, 17, 24, 29, дек. 8, 13, 28; 1878 янв. 10, февр. 24; 1881 окт. 25, ноябрь 2.

М.: 1877 дек. 18, 21, 22, 28 (утро); 1878 янв. 19, 25, 29.

Выдал дочку замуж. Водевиль в 1 д. Лоренссна (П.-Э. Шапелля) и М. Мпшеля (J'ai marié ma fille). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 10. Прлл. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 окт. 13; 1865 авг. 27, окт. 5, 28; 1866 янв. 6, февр. 4, апр. 8; 1867 окт. 31, ноябрь 20, дек. 13; 1868 апр. 28, сент. 23, дек. 2; 1869 апр. 29, июль 6, 26; 1870 июль 4; 1871 май 4, авг. 31, окт. 7, ноябрь 15, дек. 16, 22; 1872 февр. 15, окт. 1, ноябрь 16; 1879 июнь 1, 6, 22, июль 5, 27, сент. 21.

Гасрило Михайлович Будоражин, или Сват-прокурат услужить очень рад. Комедия-водевиль в 2 д. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1848 июнь 8; 1873 окт. 29, 31, ноябрь 2, 5, 23, дек. 16, 30; 1874 янв. 4 (утро), 8, февр. 5, ноябрь 15, дек. 8; 1875 янв. 8, февр. 22, ноябрь 4; 1876 авг. 31, окт. 17; 1877 янв. 2 (утро).

Гамлет. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. А. И. Кронеберга. Изд.— Харьков, 1844.

М.: 1867 окт. 13, 16, 19, 24, ноябрь 12, 19, дек. 10; 1868 окт. 22.

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; 1867 янв. 9, 11, февр. 12, 24 (утро); 1875 янв. 31, февр. 4,

- 10, 14, 17, 20 (утро), окт. 3, 29; 1876 сент. 2, 7, окт. 7, ноябрь 21; 1877 янв. 4, сент. 20, окт. 6, ноябрь 22; 1878 янв. 3, март 22; 1880 февр. 5, 12, март 18.
- М.: 1837 янв. 22; 1862 янв. 7, февр. 11, сент. 16; 1863 апр. 10; 1877 февр. 27, март 1, 3, 10, сент. 7; 1878 сент. 8, 11, 13, 20, окт. 1; 1879 окт. 24, ноябрь 22; 1880 сент. 23, дек. 2; 1881 февр. 10.
- Гамлет, принц Датский.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. М. А. Загуляева. Изд.— Спб., 1861.
- Пб.: 1863 янв. 18, 22, 29, февр. 4, ноябрь 12, 21; 1864 дек. 17; 1865 янв. 19, 26, февр. 2.
- М.: 1864 май 22, 24; 1866 ноябрь 18 (сцена из 4-го д.).
- Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна.* Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмагуара (Indiana et Charlemagne). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского. т. 5. Спб.— М., 1874.
- Пб.: 1844 июнь 19; 1863 сент. 27, 30, окт. 2, 15, 30, ноябрь 5; 1867 май 7, 26, авг. 30, окт. 3, ноябрь 16; 1878 май 5, 11, 31, авг. 30, окт. 31; 1880 дек. 17, 20, 28, 31; 1881 янв. 7, февр. 9, окт. 3, 7, 26, ноябрь 3, 15, 25, дек. 16, 27.
- Гарибальди.* Шутка в 1 д. Ю. Розена (Garibaldi). Пер. с нем. В. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.
- Пб.: 1870 окт. 2, 5, ноябрь 3, 17, 25, дек. 1, 10; 1871 янв. 28, 31, февр. 1 (утро), 6 (утро), апр. 7, 18, май 4, 20, июнь 4, авг. 25, сент. 12, 17, 23, окт. 15, 26, ноябрь 11, 17; 1872 янв. 20, май 8, 15, сент. 8; 1873 июнь 5, окт. 22; 1874 апр. 24, окт. 14; 1875 апр. 28, май 8, ноябрь 12, дек. 19; 1876 янв. 2 (утро), авг. 27, окт. 22.
- М.: 1870 окт. 16, 19, 21, ноябрь 11.
- Где мой зять? Дайте мне зятя!* (Предст. в Петербурге под назв. «Любовные похождения Клеопатры».) Комедия в 3 д. М. Мпшеля и А. Делакура (Les amours de Cléopâtre). Пер. с франц. Ф. М. Урусова. Изд.— М., 1874.
- Пб.: 1877 февр. 27, март 2, 8, 31; 1879 янв. 3.
- М.: 1873 ноябрь 8, 12, 14, 16, 26, дек. 4, 9, 19; 1874 янв. 2, 11, 22, сент. 9, дек. 27; 1875 февр. 21, окт. 5, 31; 1876 февр. 24, май 11, ноябрь 29, дек. 21; 1877 сент. 9, дек. 27 (утро); 1878 янв. 10.
- Где токо, там и рвется.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Современник», 1848, № 11.
- М.: 1852 ноябрь 5; 1870 окт. 2, 5, 6.
- Гейнрих Гейне.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Переделка с нем. комедии А.-М. Мельса «Junge Leiden». Изд.— М., 1878.
- М.: 1878 сент. 26, 28, окт. 2, 4, 10, 29, ноябрь 8, дек. 31; 1879 февр. 4.
- Генеральша, или Домашние дела.* Комедия в 1 д. с куплетами Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмагуара (Les aides de camp). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 11.
- М.: 1843 дек. 17; 1863 окт. 8, 10, 15; 1864 сент. 11.
- Гений-хранитель.* Комедия-шутка в 3 д. М. П. Аписимова. Литогр. изд. под назв. «Гений-храпитель» («Бриллиантовое ожерелье»). Спб., 1875.
- М.: 1876 февр. 8, 14 (утро).
- Геркулес.* Шутка в 1 д. Пер. с нем. П. Е. Новикова. Изд.— «Театральная библиотека», 1879, № 1.
- Пб.: 1867 май 5, 9, 12, 15, 17, 21, июнь 16, сент. 11, дек. 11; 1872 май 14, 17.
- М.: 1868 апр. 12, 16, 22; 1878 окт. 6, 9, 11, 17, 19, ноябрь 2.
- Герои биржи.* Комедия в 5 д. Ф. Понсара (La bourse). Пер. с франц. А. М. Дмитриева. Изд.— М., 1877.
- М.: 1876 окт. 14, 18, 20, 26.

Герои темного мира. Сцены в 4 д. С. Н. Худекова и Г. Н. Жулева. Литогр. изд.— Спб., 1874.
Пб.: 1874 ноябрь 22, 25, 28.

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; 1873 февр. 2, 5, 7, 12, 15 (утро), 17 (утро), сент. 7, 10, окт. 21, ноябрь 26, дек. 30 (утро); 1874 янв. 6, апр. 10; 1875 дек. 29; 1876 янв. 25.

Гимназистка. (Предст. в Петербурге под назв. «Нежданный переворот».) Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Литогр. изд.— Спб., 1874.
Пб.: 1875 авг. 19, 21, 25, сент. 7,
М.: 1874 ноябрь 14, 18, 19, 20, дек. 1.

Гласная касса ссуд. Сцены обыденной жизни в 1 д. А. А. Соколова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1867 май 5, 9, 12, 18, 21, 29, июнь 9, июль 25, авг. 27; 1868 май 2, 24, авг. 30, сент. 24, 27 (утро); 1869 апр. 29, сент. 7; 1870 янв. 15, май 15, авг. 24; 1871 апр. 29, май 24, сент. 3.
М.: 1867 сент. 29, окт. 2, 4.

Глухой. Комическая опера в 3 д. (Le sourd). Текст Левена и Ж.-А.-Ф. Ланглуа по комедии Дефоржа (П.-Ж.-Б. Шудара). Пер. с франц. Н. И. Кулыкова. Музыка А. Адама. Рукопись ЛТБ.
М.: 1866 окт. 28, ноябрь 2, 9, 22.

Глухой всему виной. Водевиль в 1 д. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1853 сент. 1; 1866 май 27, июнь 14, авг. 22, сент. 26, окт. 26; 1867 май 4; 1871 авг. 24, сент. 3; 1872 февр. 21, май 11, июнь 30.

Говоруны. Комедия в 4 д. И. А. Магна. Изд.— «Русский вестник», 1868, № 2.
Пб.: 1868 янв. 26, 30, 31, февр. 6, 8, 10 (утро), апр. 11, сент. 9, ноябрь 10; 1869 март 1 (утро); 1871 дек. 6, 14, 31.
М.: 1868 апр. 17, 19, 22, май 3; 1872 июль 3, 12.

Годуновы. Трагедия в 5 д. с прологом, в стихах А. Ф. Федотова. Изд.— Спб., 1884.
М.: 1868 ноябрь 15, 18, 19, 20, дек. 3, 10; 1869 янв. 2, 19, февр. 27.

Голубой муж. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Степанова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1869 ноябрь 17, 19, 24.
М.: 1869 ноябрь 28, дек. 1, 2.

Голь на выдумки хитра. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша, О. Леффрана и Э. Ниона (En manches de chemise). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1857 ноябрь 29; 1862 февр. 5, июнь 20, сент. 9, окт. 24, дек. 9; 1863 февр. 6, сент. 12, окт. 27; 1864 сент. 17, ноябрь 18; 1865 янв. 15, май 16, авг. 22, сент. 26; 1866 февр. 5 (утро); 1867 февр. 6, июнь 9, сент. 26; 1868 янв. 23, май 27; 1870 февр. 13, 20, май 7, июль 20, авг. 30, окт. 4, ноябрь 22; 1871 сент. 5; 1876 ноябрь 22; 1877 янв. 16, февр. 17, 25, сент. 26, окт. 9, ноябрь 22; 1878 июнь 23, ноябрь 9, дек. 21; 1879 ноябрь 22, дек. 11, 16; 1880 февр. 21, 23, март 27, апр. 4, 7, 25, май 4, 15, авг. 24, сент. 22, окт. 2, 11, 21, ноябрь 4, 11, дек. 5; 1881 янв. 8, 14, 27, 30, сент. 16, окт. 9, 29, ноябрь 16, 30, дек. 31.
М.: 1856 ноябрь 26; 1862 сент. 19; 1864 май 26, сент. 16, 22, ноябрь 2, 17, 29, дек. 28; 1865 янв. 20, февр. 9 (утро), июнь 1, 18, июль 5, окт. 13, ноябрь 25, дек. 26; 1866 февр. 2, апр. 27, май 23, июнь 10, июль 25, ноябрь 10, 22, дек. 18; 1867 янв. 3, 11, 20, май 2, июнь 16, июль 11, сент. 7, окт. 12, 29, ноябрь 8, 29; 1868 янв. 3, 8, 14, окт. 1; 1869 февр. 23, сент. 1, 22, окт. 9, дек. 8, 31; 1870 апр. 19, июнь 16, окт. 20, ноябрь 20; 1874 апр. 21; 1879 март 22, май 6, авг. 17, 26, 30, сент. 13, окт. 7, дек. 5; 1880 февр. 4, март

31, апр. 25, май 2, авг. 21, сент. 12, 29, окт. 8, ноябрь 7; 1881 ноябрь 5, 9, 11.

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 fenêtre*). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 3. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены». Пб.: 1848 янв. 20; 1863 авг. 26. М.: 1870 сент. 22, 24, 25, 28, 30.

Горбуны. Драма в 5 д. с пением и плясками И. И. Лажечникова. Изд.— Лажечников И. И. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. Спб., 1858. М.: 1863 ноябрь 7, 10, 17.

Гордиев узел. Комедия в 5 д., 6 карт. П. А. Опочинина. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 окт. 8, 13, 15, 22, 27.

М.: 1875 окт. 30, ноябрь 3, 5.

Горе-злосчастье. Драма в 5 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— «Вестник Европы», 1879, № 1.

Пб.: 1879 янв. 3, 8, 10, 12, 15, 24, февр. 2, 9, 23.

М.: 1878 дек. 6, 8, 11, 12, 14, 15, 18, 20, 28 (утро); 1879 янв. 3 (утро), 9, февр. 4 (утро), 7, апр. 24, сент. 9.

Горе от ума. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова. Изд.— М., 1833.

Пб.: 1831 янв. 26; 1862 сент. 20, окт. 30; 1863 янв. 20, февр. 9, апр. 4, май 9, сент. 3, 18, ноябрь 7; 1864 сент. 28, окт. 19, ноябрь 27, дек. 30; 1865 янв. 28, окт. 10, дек. 15; 1866 янв. 16, май 19, окт. 14, 21; 1867 ноябрь 17, дек. 1, 20; 1868 апр. 4, сент. 17, окт. 8; 1869 февр. 9, дек. 14, 17; 1870 янв. 8, февр. 20 (утро), авг. 16, 31; 1871 дек. 10, 29 (утро); 1872 янв. 2 (утро), 10, февр. 4, 9, 22 (утро), апр. 20, авг. 22, сент. 21, окт. 10, ноябрь 9; 1873 апр. 12, авг. 16, сент. 11, окт. 18, ноябрь 1; 1874 янв. 3, сент. 3, 15, окт. 27 (4-е д.), дек. 20; 1877 янв. 14, 19, 27, 31, март 11, апр. 25, май 17, сент. 8, дек. 21; 1878 март 28, сент. 11, окт. 9; 1880 авг. 27, сент. 1, 5, 8, 15, 20, 24, окт. 2, 11, 14, ноябрь 18; 1881 янв. 7, 13, 26, февр. 20, сент. 2, окт. 20. М.: 1831 ноябрь 27; 1862 янв. 2, февр. 16, июль 6 (3-е д.), авг. 21, окт. 25, ноябрь 21, дек. 13; 1864 окт. 19, дек. 7, 9, 10, 11, 15, 28; 1865 янв. 21, февр. 8, апр. 13, 30, май 14, авг. 19, ноябрь 8; 1866 авг. 22, ноябрь 3, дек. 27; 1867 февр. 23, май 10, 16; 1868 сент. 5, 26; 1869 сент. 3, 23; 1870 окт. 23; 1871 янв. 10, дек. 31; 1872 февр. 10, 24, авг. 16, сент. 3; 1873 янв. 21, февр. 16; 1874 янв. 3; 1875 сент. 11, 22, окт. 24, ноябрь 20, дек. 30; 1876 апр. 30, сент. 2, 6, 16; 1877 апр. 3, сент. 2, 5, 12, окт. 10, ноябрь 7; 1878 янв. 15, февр. 24, авг. 30, сент. 22; 1879 янв. 30, март 18, дек. 27; 1880 февр. 19, авг. 26; 1881 янв. 26, сент. 27, 29, ноябрь 27.

Горемыки. Картины петербургской жизни в 2 отд. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1866 окт. 18, 20, 24, ноябрь 1, 7, дек. 11; 1867 май 18, дек. 13; 1868 янв. 1. М.: 1866 дек. 16, 19, 20.

Город упраздняется. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова) и К. К. Случевского. Литогр. изд.— М., 1881.

М.: 1881 ноябрь 5, 9, 11, 13, 17, 26, 30, дек. 2, 4, 28, 31.

Горькая судьбина. Драма в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1859, № 11.

Пб.: 1863 окт. 18, 22, 23, 25, 28, 30, ноябрь 5, 7, 12, дек. 4; 1864 янв. 29, февр. 24 (утро); 1876 ноябрь 15; 1881 дек. 11.

М.: 1863 ноябрь 18, 20, 22, 25, 29, дек. 2, 5, 17; 1864 янв. 14, 28, февр. 24, сент. 3, ноябрь 1.

Горячее сердце. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1869, № 1.

Пб.: 1869 янв. 29, 31, февр. 3, 6, 11, 13, 20, март 2 (утро), сент. 1; 1870 май 17, 28, июнь 7; 1875 авг. 31, сент. 4, окт. 1.

М.: 1869 янв. 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 29, февр. 11, 18, 24, авг. 27, дек. 14.

Господа избиратели. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Изд.— «Вестник Европы», 1881, № 4.

Пб.: 1880 дек. 3, 8, 11, 17, 27, 29, 31; 1881 янв. 8, 10, 14, 21, февр. 19, сент. 27. М.: 1880 ноябрь 21, 24, 26.

Господин де Пурсюьяк. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Monsieur de Pourceaugnac). Пер. с франц. Н. И. Музиля. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1878 ноябрь 14, 19, 29, дек. 21, 27 (утро); 1879 янв. 1, 17, февр. 5, сент. 20.

Госпожа-служанка. (Предст. в Петербурге с 1863 года под назв. «Служанка-госпожа».) Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и М. Мишеля (Edgard et sa bonne). 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, 1863 окт. 18, 23, 25; 1864 февр. 19, 28 (утро), ноябрь 15; 1866 апр. 28, май 12, окт. 18; 1867 сент. 12, окт. 6; 1868 авг. 20, окт. 27, ноябрь 5; 1869 янв. 7, февр. 18, апр. 27; 1872 май 17, авг. 22, сент. 22, окт. 13; 1873 февр. 15; 1874 сент. 3, 22, ноябрь 21; 1875 май 16; 1876 янв. 1, апр. 23; 1877 июнь 17; 1878 дек. 6, 8; 1880 май 9, авг. 20, окт. 17; 1881 янв. 12, 27, февр. 22 (утро), окт. 23.

М.: 1854 янв. 8; 1862 янв. 31, февр. 5, апр. 26, сент. 7, дек. 2; 1863 апр. 18, май 24, авг. 21, сент. 8, 29, ноябрь 6; 1865 июль 9, ноябрь 25, дек. 27; 1866 янв. 23; 1867 янв. 27; 1868 май 31, июнь 18, июль 30; 1869 февр. 26 (утро), июнь 20, дек. 11; 1870 янв. 6; 1874 июль 18, авг. 19, окт. 1, дек. 27 (утро); 1875 янв. 21, февр. 19 (утро), май 15; 1878 янв. 29.

Гоф-юнкер. Драма в 5 д., 7 карт. Н. В. Куколышка. Изд.— Лит. прил. к газ. «Гражданин», 1886, окт.

Пб.: 1865 ноябрь 5, 8, 10, 28, дек. 8, 30; 1866 янв. 13, февр. 4.

Гражданский брак. Комедия в 5 д. Н. И. Чернявского. Изд.— Спб., 1867.

Пб.: 1866 ноябрь 25, 28, 30, дек. 6, 8, 13, 15, 20, 22, 27, 28 (утро), 29 (утро), 30 (утро); 1867 янв. 3, 13, 23, февр. 8, 20, 24 (утро), апр. 21, май 4, сент. 1, 27, ноябрь 12, дек. 6, 17; 1868 апр. 24, дек. 30; 1869 июнь 1.

М.: 1867 янв. 13, 16, 17, 18, 19, 23, 25, 26, 27, 31, февр. 6, 8, 10, 14, 17, 21, 23 (утро), 25 (утро), май 3, авг. 16, 28, сент. 11, окт. 30, ноябрь 26; 1868 янв. 1, 21, сент. 1.

Граф Говорили. Драма в 5 д., 6 карт. В. В. Самойлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1874 ноябрь 4, 8, 24, 27, дек. 6.

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».

М.: 1839 ноябрь 10; 1862 февр. 16 (утро), май 7, дек. 21; 1863 май 12, июнь 12, авг. 20, ноябрь 24, дек. 19, 31; 1864 янв. 26, июль 24, сент. 8, 18; 1865 ноябрь 9; 1866 февр. 2, апр. 5; 1868 май 24, июнь 4, 21, июль 12, сент. 30, ноябрь 21; 1869 янв. 27; 1873 окт. 16.

Графиня Клара д'Обервиль. Драма в 5 отд. О. Аппе-Буржуа и А.-Ф. Денпери (La dame de Saint-Tropez). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 10.

Пб.: 1846 янв. 23; 1881 янв. 24, 29, февр. 6, 9, 14, 16, 20 (утро), 22 (утро), сент. 15, окт. 4, дек. 27.

Графиня Эскарбанья. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (La comtesse d'Escarbagnas). Пер. с франц. А. Я. Ашеберга. Рукопись ЛТБ.

М.: 1868 сент. 20.

Грех да беда на кого не живет. Драма в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Время», 1863, № 1.

Пб.: 1863 янв. 23, 25, 28, 30, февр. 5 (утро), 6 (утро), 8 (утро), 10 (утро),

апр. 15, 18, май 6, сент. 29, окт. 20, ноябрь 11; 1864 янв. 20, сент. 27; 1865 янв. 3, сент. 19, ноябрь 29; 1866 янв. 30, май 12, сент. 19, окт. 27; 1867 сент. 10; 1869 окт. 5, дек. 4; 1870 май 19, 27; 1873 авг. 23, сент. 16, ноябрь 21; 1875 авг. 24, дек. 28; 1876 март 4, апр. 15; 1877 май 19; 1878 март 20, апр. 27, май 11, авг. 17; 1879 май 18; 1880 ноябрь 6.

М.: 1863 янв. 21, 23, 25, февр. 1, 4 (утро), 6 (утро), 7, 9 (утро), апр. 10, 23, авг. 16, сент. 11, ноябрь 28, дек. 8; 1864 янв. 12, февр. 16, май 17, авг. 25; 1865 июль 11; 1866 апр. 27, дек. 2, 28; 1867 сент. 8; 1868 апр. 14, сент. 22; 1869 май 2; 1871 июль 11; 1873 февр. 16 (утро), апр. 18, июнь 19; 1874 май 12, июнь 18, сент. 11; 1875 июль 11; 1876 июнь 3, сент. 12; 1877 апр. 5; 1878 авг. 22; 1879 дек. 26.

Гроза. Драма в 5 д. А. Н. Островского. Изд.—«Библиотека для чтения», 1860, № 1.

Пб.: 1859 дек. 2; 1862 янв. 12, 24, февр. 5, 15 (утро), июнь 24 (сцена 3-го д.), авг. 22, окт. 4, ноябрь 16, 30; 1863 янв. 6, февр. 10, апр. 5, 28, май 5, сент. 19, 26, окт. 15, ноябрь 3; 1864 янв. 22, май 3, сент. 17, окт. 15, ноябрь 19, дек. 20; 1866 апр. 22; 1867 апр. 26, май 17, 26, 31, авг. 16; 1868 апр. 7, май 5; 1869 янв. 12, май 25, авг. 18, окт. 16; 1870 янв. 1, май 12, 14, июнь 14, сент. 1, окт. 25, ноябрь 22, дек. 6; 1871 февр. 7, апр. 4, май 19, авг. 22, окт. 10, дек. 26; 1872 февр. 20, авг. 17; 1873 февр. 6, сент. 3, дек. 27; 1874 февр. 8 (утро), окт. 17, ноябрь 12, дек. 26; 1875 янв. 23, 30, февр. 6, 17 (утро), май 28, окт. 12, ноябрь 11; 1876 янв. 6, февр. 1, апр. 13, окт. 24; 1877 окт. 23, ноябрь 27; 1878 февр. 14, 21 (утро), май 19; 1879 июль 31; 1880 сент. 4, 21, окт. 26; 1881 янв. 4, февр. 15, сент. 6, ноябрь 15, дек. 16, 29.

М.: 1859 ноябрь 16; 1862 ноябрь 4; 1863 апр. 25, май 27, авг. 20, дек. 15; 1864 февр. 18, авг. 23, дек. 1; 1865 июнь 6, сент. 1, окт. 10; 1866 янв. 16; 1867 янв. 13, май 30, авг. 20; 1870 февр. 8; 1871 янв. 24; 1873 июнь 8, июль 10, 27, сент. 16, ноябрь 25; 1874 апр. 14, июнь 7, июль 18; 1875 май 20, 27, дек. 14; 1876 март 5, май 14, сент. 8, дек. 12; 1877 февр. 14; 1878 авг. 20; 1879 окт. 10; 1880 ноябрь 11; 1881 сент. 16, ноябрь 29.

Громовой отвод. Комедия-водевиль в 1 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и П.-Д. Дюпети (Le paratonnerre). Переделка с франц. Ф. И. Рюмина. Изд.—Спб., 1872.

Пб.: 1873 окт. 23, 25, 30, ноябрь 12, 20, дек. 12; 1874 янв. 4, 11, 24, апр. 9, 26, май 3, 10, 31, сент. 16, окт. 1, ноябрь 10; 1878 июль 14, авг. 24, сент. 4, окт. 17, ноябрь 1, 20, 28, дек. 5; 1879 янв. 30, февр. 3, 8, март 15, апр. 10, 26, май 8, дек. 16; 1880 февр. 3, 21, 29, март 27; 1881 сент. 20, окт. 16, 29.

М.: 1873 ноябрь 29, дек. 3.

Грузинки, или Женский бунт. Компическая опера в 3 д. (Les géorgiennes). Текст Ж. Мушо. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ.

М.: 1867 февр. 15, 17, 22.

Гувернер. Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.—«Русская сцена», 1864, № 12.

Пб.: 1864 ноябрь 12, 17, 19, 24, 30, дек. 2, 9, 16; 1865 янв. 12, 28, апр. 9, май 21, сент. 16, окт. 5, 29, ноябрь 9, дек. 26; 1866 янв. 4, 16, февр. 1, апр. 5, май 8, сент. 22, 29; 1867 янв. 10, 31, февр. 24, сент. 24, ноябрь 9, дек. 20; 1868 янв. 21, сент. 8; 1870 июль 16, 30, сент. 9, окт. 22, дек. 8, 31; 1871 сент. 16, ноябрь 24; 1872 февр. 17, 25 (утро), май 4, окт. 1; 1873 ноябрь 6, 13, 27, дек. 20, 27; 1874 янв. 17, апр. 7, май 10, окт. 22; 1875 февр. 23 (утро), сент. 21; 1876 янв. 1, март 11, ноябрь 30; 1877 апр. 17; 1878 февр. 2, март 31.

М.: 1865 янв. 4, 7, 13, 20, февр. 9, 12 (утро), апр. 11, 23, май 10, 16, авг. 16, 26, сент. 12, 21, окт. 10, 27, ноябрь 17, дек. 1; 1866 май 11, 24, июнь 21, авг. 19, сент. 18, окт. 18; 1867 янв. 8, 22, апр. 23, авг. 22, дек. 6; 1868 янв. 4 (утро), июль 5; 1869 сент. 8, ноябрь 23; 1870 янв. 4, февр. 15, май 6, авг. 30, ноябрь 15; 1872 июнь 9, сент. 17, ноябрь 26; 1873 апр. 30; 1874 апр. 17, июнь 21; 1876 апр. 16; 1877 апр. 29.

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; 1871 май 2, 10.

Дагерротип, или Знакомые все лица. (Предст. в Петербурге в 1867 году под назв. «Фотография, 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; 1867 февр. 3, 7, 10, 13, 17, 21, 24 (утро).

М.: 1851 янв. 18; 1865 янв. 29, февр. 1.

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; 1867 май 15, 22, 26, сент. 8.

Дальше в лес, больше дров. Комедия в 3 д. В. Александра (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии Т. Баррьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «Une coquette qui abat des noix». Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1870 окт. 23, 26, 28.

М.: 1870 май 24, 26, 29, июнь 4, авг. 21, сент. 13, окт. 4; 1872 июнь 12, 19, окт. 29; 1873 авг. 19.

Дамский вагон. Шутка в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастино (Le wagon des dames). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1866 дек. 2, 5, 7, 18; 1867 янв. 4, апр. 23; 1868 окт. 18, 21, дек. 8; 1870 июль 13, авг. 17, сент. 8, 25, окт. 25; 1871 янв. 19, апр. 5; 1877 июнь 10, авг. 18, окт. 11.

М.: 1867 янв. 13, 17; 1880 окт. 24, 27, 29.

Два волка в овчарне. Оперетта в 2 отд. (Das Pensionat). Текст Л. К. Пер. с нем. Н. Е. Вильде. Музыка Ф. Зуппе. Рукопись ЛТБ.

М.: 1869 янв. 31, февр. 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 14, 19, 26, 28 (утро), май 6, 23, 27, 30, июнь 13, 15, 27, 30, июль 11, 21, 24, авг. 17, окт. 24, дек. 10; 1870 май 5, 7, 11, 19, авг. 17, 23, сент. 11; 1871 янв. 10; 1-е отд.: апр. 23, ноябрь 1, 10; 1872 янв. 7, февр. 11, 24, апр. 24, май 23, июль 17, 19, авг. 31, сент. 11; 1875 авг. 26, сент. 3.

Два кунца и два отца. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайн (Moigoud et compagnie). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 7.

Пб.: 1837 июль 26; 1862 янв. 22; 1863 окт. 17; 1864 окт. 26; 1865 февр. 14 (утро), окт. 21, дек. 2; 1866 дек. 6; 1868 ноябрь 28; 1869 март 2 (утро); 1870 июнь 17; 1874 дек. 11, 29, 31; 1875 янв. 10, февр. 4; 1880 авг. 26, сент. 7, окт. 12.

М.: 1837 янв. 15; 1863 сент. 10, 23, ноябрь 6; 1864 янв. 8, май 4.

Два медведя в одной берлоге не уживутся. Шутка-водевиль в 1 д. Заимствована с франц. С. О. Бойковым. Изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 сент. 20, 24.

М.: 1876 ноябрь 28, дек. 6, 8, 9, 10, 13, 22, 27 (утро); 1877 янв. 10, 26, 31 (утро), ноябрь 27, дек. 1; 1878 янв. 12, февр. 25 (утро), март 13, апр. 26, ноябрь 3; 1880 янв. 25, 29, февр. 8, 20, 28 (утро), авг. 24; 1881 дек. 27, 30.

Два отца и два сына. Водевиль в 1 д. Ш. Варена и А. Рошфора (Je suis mon fils). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1862 янв. 22, 24.

Два поколения. Комедия в 4 д. А. А. Соколова. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1867 янв. 16, 20, 24, 26, февр. 2, 25, окт. 5, ноябрь 7; 1868 янв. 7, февр. 9. М.: 1864 ноябрь 30, дек. 2, 4.

Два с полгиной 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; 1867 окт. 9, 23, 27, ноябрь 16, дек. 26; 1868 янв. 21, февр. 9.

Два слова, или Ночь в лесу. Оперетта в 1 д. (Deux mots, ou Une nuit dans la forêt). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Музыка Н. Далеярака. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1874 янв. 25.

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.

М.: 1858 апр. 11; 1863 сент. 27, 30, ноябрь 3, 28, дек. 15; 1864 февр. 13, май 7, июнь 9, авг. 18, дек. 1; 1865 янв. 24, июль 6, ноябрь 2; 1866 июнь 3, сент. 29; 1867 янв. 15, 27, февр. 17, июль 11, авг. 16, ноябрь 7; 1868 янв. 10, 29, сент. 4; 1869 апр. 29, сент. 2, ноябрь 17; 1870 июнь 26; 1871 апр. 14; 1875 окт. 9, 13, 15, ноябрь 13, дек. 10, 28 (утро); 1876 янв. 4 (утро), 13, февр. 4, март 11, апр. 21, ноябрь 5, 24, дек. 17; 1877 апр. 8, авг. 19.

Две гонимые по одному следу. Шутка-водевиль в 1 д. М. Мишеля и А. Шолера (Deux nez sur une piste). Переделка с франц. П. М. Шенка. Изд.—Драматический сборник, кн. 5. Спб., 1862.

Пб.: 1862 апр. 18, 23, июль 15, окт. 10; 1865 окт. 7, ноябрь 14, дек. 9; 1866 авг. 31, окт. 2, 20, ноябрь 24; 1867 авг. 25, окт. 3, ноябрь 12, дек. 6; 1868 янв. 18, апр. 21, май 5; 1871 май 12, 19, сент. 7; 1872 июль 14; 1873 ноябрь 15; 1874 янв. 28, февр. 5, апр. 14, май 24, июнь 21, окт. 18, ноябрь 11, дек. 19; 1875 янв. 27, февр. 19, сент. 15, дек. 7; 1877 янв. 23, февр. 3 (утро), дек. 16; 1878 авг. 17; 1879 ноябрь 25; 1880 март 10, 26, апр. 1, май 2; 1881 дек. 8.

М.: 1862 ноябрь 5, 7, 11, 30, дек. 17; 1863 янв. 17, февр. 4, 9, апр. 12, май 9, 29, окт. 7, ноябрь 19; 1864 февр. 29 (утро), авг. 21, сент. 25, окт. 28, дек. 8, 29; 1865 июль 5, окт. 13; 1866 янв. 26, окт. 17, ноябрь 6, дек. 22; 1867 июнь 27; 1868 янв. 11, июль 18, окт. 13; 1869 янв. 12, сент. 10, ноябрь 9; 1870 май 3, сент. 8, окт. 29; 1871 янв. 24, май 10, авг. 20, окт. 3; 1872 янв. 6, сент. 20; 1873 янв. 17, 25, февр. 14; 1875 сент. 26, 30, окт. 3, 7, 24, 28, ноябрь 20, дек. 12; 1876 янв. 2, февр. 6, март 4, май 14, окт. 27, ноябрь 3; 1877 янв. 3 (утро), апр. 29, сент. 12, окт. 10; 1879 авг. 27, сент. 3, окт. 17; 1880 окт. 20, 28, ноябрь 11; 1881 ноябрь 8, 10.

Две женщины против одного мужчины, или Одного вывели — другого провели. 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; 1865 янв. 8, 13, 17, февр. 3, 10 (утро).

Две капли воды. Водевиль в 1 д. Ф. М. Руднева. Сюжет заимствован из франц. водевиля О. Анпсе-Буржуа и Э.-М. Лабиша «Deux gouttes d'eau». Литогр. изд.—М., 1896.

Пб.: 1854 ноябрь 12; 1870 июль 30, июль 3; 1872 дек. 27; 1873 янв. 1, 19, 24, февр. 18 (утро), апр. 15, 24, май 2, 13, 23, июнь 15; 1874 июнь 11, сент. 17, окт. 1, 8, дек. 27; 1875 янв. 1, 13, февр. 5, сент. 4, окт. 10; 1876 март 12, июнь 15, ноябрь 7, дек. 27; 1877 окт. 10, дек. 8; 1878 июль 21, сент. 10, дек. 10; 1879 ноябрь 14, 29, дек. 8, 18, 27; 1880 янв. 9, 14, 19, 31, февр. 7, 29 (утро), март 12, окт. 7, дек. 15, 29; 1881 янв. 9, февр. 5, 19, сент. 27. М.: 1854 ноябрь 26; 1862 февр. 8, 15, апр. 19, май 14, сент. 17, ноябрь 11, дек. 13; 1863 янв. 24, февр. 6, апр. 10, авг. 26, сент. 25; 1864 янв. 30, февр. 25, июль 8, авг. 18; 1865 дек. 17; 1866 окт. 5, дек. 28 (утро); 1867 июнь 13, дек. 17; 1868 июль 26; 1869 июнь 13; 1870 дек. 11; 1871 авг. 23.

Две сиротки. Драма в 4 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона (Les deux orphelines). Пер. с франц. П. И. Юркевича. Литогр. изд.—Спб., 1875.

Пб.: 1875 сент. 19, 23, 24, 30, окт. 2, 7, 14, 16, ноябрь 2, 6, дек. 11, 16, 30 (утро); 1876 янв. 9, февр. 25, март 1.

Две сиротки. Драма в 4 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона (Les deux orphelines). Пер. с франц. Шестакова (П. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1880 авг. 23, 25, сент. 3, 6, 11, 17, 27, 30, окт. 21, 25, ноябрь 4, 9, 11, 20, 25, дек. 11, 21, 27, 30; 1881 янв. 10, 21, 25, 28, февр. 2, 7, 11, 18, окт. 5, 13, ноябрь 12, 19, 27, дек. 30.

Две скорби. Драматические сцены в 1 д. Ф. Коппе (Deux douleurs). Пер. с франц. в стихах П. И. Вейнберга. Изд.—«Отечественные записки», 1874, № 10.

Пб.: 1875 окт. 31.

М.: 1878 дек. 26, 29 (утро); 1879 янв. 2 (утро), 4.

Две тещи. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Н. Н. Максимова. Литогр. изд.—Спб., 1875.

Пб.: 1877 апр. 15, 18, 25, 28, май 8, июль 19, сент. 1, 25, 27, ноябрь 10; 1878 янв. 13, февр. 19.

Двенадцатая ночь, или Что угодно. Комедия в 5 д. В. Шекспира (Twelfth Night, or What You Will). Пер. с англ. А. И. Кроненберга. Изд.—«Отечественные записки», 1841, № 7.

М.: 1867 сент. 6, 18, 21, 24.

Двенадцать неспящих дев. Оперетта в 1 д. Переделка с франц. Н. Н. Енгальчева. Музыка М. М. Эрлангера. Изд.—М., 1872.

М.: 1872 май 5, 10, 12, 22.

Дворников, Шиповников и Ко. Комедия в 3 д. Э. Гондине (Gavaut, Minard et Cie). Переделка с франц. В. С. Курочкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1869 ноябрь 17, 21, 24, дек. 1; 1870 янв. 18.

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; 1862 окт. 9, 11, 18, 28; 1865 февр. 4, 9, 13; 1879 март 2, 9, 12, апр. 3.

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; 1866 июль 1, окт. 5, 25, дек. 29; 1867 февр. 9.

М.: 1840 окт. 11; 1864 дек. 21; 1865 февр. 12, дек. 7; 1866 сент. 5.

Девушка-гусар. Водевиль в 1 д. Ф. А. Конн. Переделка с франц. водевиля Ш. Варена, Деверже (А. Шапо) и Э. Монне «Le caritative Roland». Изд.—Спб., 1837.

Пб.: 1836 ноябрь 16; 1862 дек. 20; 1863 янв. 31, сент. 24; 1864 февр. 20; 1866 окт. 4, дек. 7.

Дедушка. Драматический очерк в 1 д. А. Н. Баженова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1875 дек. 29; 1876 янв. 8, 29, февр. 8, 22, апр. 18; 1881 ноябрь 10.

Дедушка и внучек. Водевиль в 2 д. Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Изд.—«Репертуар русского театра», 1840, кн. 1.

М.: 1862 сент. 12.

Дедушка Пазар 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; 1875 апр. 25, май 6.

Дедушка русского флота. Историческая быль в 1 д. П. А. Ползого. Изд.—Спб., 1838.

Пб.: 1838 ноябрь 9; 1872 май 30, июль 1, авг. 20, ноябрь 26; 1880 февр. 19.

М.: 1839 янв. 13; 1872 май 30, июнь 2, 6, 8.

Дележка. Простонародная драма в 4 д. П. И. Степанова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1869 авг. 17, 20, 22, сент. 21.

Дело в трех шляпах. Водевиль в 2 д. А. Эннекена (Les trois chapeaux). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 3. Спб., 1880.
Пб.: 1872 янв. 28, 31, февр. 2, 7, 21 (утро), 27 (утро).
М.: 1872 февр. 17, 20 (утро), 23.

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; 1863 янв. 27; 1871 ноябрь 1, 3, 9, дек. 2; 1872 апр. 23.
М.: 1855 ноябрь 11; 1862 апр. 18, 20, май 2, июнь 15, июль 22; 1863 май 24, авг. 28, дек. 30; 1867 июль 6; 1868 июнь 14, июль 18, авг. 25; 1869 янв. 28, апр. 27, май 20, июнь 13, авг. 21, дек. 30; 1870 февр. 22 (утро), май 27; 1871 июнь 18, июль 13, окт. 15; 1874 июль 30; 1878 ноябрь 8, 13, 17, дек. 5, 11, 14, 18, 28 (утро); 1879 янв. 3 (утро), 9, 25, февр. 4 (утро), 7, 11, март 12, апр. 11, 22, сент. 3, 23, окт. 16, ноябрь 29, дек. 30 (утро); 1880 янв. 10, февр. 26 (утро), май 5, авг. 25; 1881 янв. 30, февр. 4, 15, 22, сент. 21, окт. 13, ноябрь 1, дек. 16.

Дело вдовы Леруж. Драма в 5 д., 7 карт. О. Гостейна и Ж. Ришара (L'affaire Lerouge). Заимствована из одноименного романа Эм. Габорио. Пер. с франц. А. Н. Николаева. Изд.— Спб., 1873.
Пб.: 1873 ноябрь 9, 13, 25.

Дело Плеянова. Драма в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 4. Спб., 1879.
Пб.: 1880 окт. 17, 21, 23, 25, 28, 30, ноябрь 3, 4, 8, 11, 20, 25, дек. 4, 16, 22, 30; 1881 янв. 9, февр. 7, окт. 11.
М.: 1880 сент. 26, окт. 1, 3, 6, 8, 9, 10, 13, 17, 23, 28, 30, ноябрь 5, 7, 11, 28, дек. 4; 1881 янв. 2, 14, 29, февр. 3, 20 (утро), сент. 7.

Деловой человек, или Дело в шляпе. Комедия в 1 д. с куплетами Ф. А. Коня. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 6.
Пб.: 1840 май 31; 1863 апр. 15, 19, 23.
М.: 1840 окт. 4; 1865 авг. 20, 23.

Демократический подвиг. Комедия в 3 д. Т. Себнновой (Новосильцевой). Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1867 окт. 4, 6, 12.
М.: 1868 сент. 27, 30, окт. 3, 9, 25, ноябрь 4; 1869 апр. 29.

Демокрит и Гераклит, или Философы на Песках. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 11.
Пб.: 1843 окт. 26; 1862 ноябрь 2, 5.
М.: 1843 ноябрь 19; 1866 окт. 13.

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; 1862 февр. 8, сент. 2, окт. 21; 1863 янв. 13; 1864 янв. 21, окт. 4; 1865 авг. 31.

Деничик. Историческая драма в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— «Сын отечества», 1852, № 1/2.
М.: 1852 янв. 15; 1872 май 30 (сцены).

День из жизни художника. Драма в 1 д. Ш. Лафона (Le chef-d'oeuvre inconnu). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1847 дек. 12; 1866 апр. 29.

Десять невест и ни одного жениха. Оперетта в 1 д. (Zehn Mädchen und kein Mann). Текст К. Треймана. Пер. с нем. Н. П. Куликова. Музыка Ф. Зушпе. Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1864 май 6, 11, 13, 15, 18, 20, 22, 24, 25, 28, 31, июнь 2, 5, 9, 16, 23, июль 7, 17, сент. 1, 3, 10, 17, 22, 24, окт. 1, 6, 8, 13, 15, 20, 22, 27, 29, ноябрь 1, 3, 5, 10, 12, 17, 19, дек. 1, 3, 10, 17, 22, 31; 1865 янв. 4, 6, 10, 12, 19, 26, 28, февр. 2, 4, 8, 10, 12 (утро), 14, ноябрь 9, 17, 26, 30, дек. 5, 22, 27; 1866 янв. 2, 11, 30, апр. 7, май 5, 25, июнь 24, авг. 21, окт. 6, ноябрь 24; 1867 ноябрь 1, 2, 7, 9, 15, 19, 27, дек. 3, 8, 14, 29; 1868 янв. 4, 12, 17, апр. 7, 14, май 2, 14, 27, авг. 22, дек. 18; 1869 февр. 28, май 2, 23, сент. 3, дек. 10; 1870 янв. 6, февр. 19 (утро), 20 (утро), апр. 16, май 21, июнь 12; 1877 ноябрь 21, 25, 28, дек. 6, 30; 1878 янв. 2 (утро).

М.: 1865 февр. 5, 8 (утро), 9 (утро), 10 (утро), 12, 13, 14, апр. 12, 30, май 5, 7, 11, 17, сент. 8, 12, 17, 21, 28, окт. 4, 12, 21, 28, ноябрь 4, 26, дек. 12, 22, 30; 1866 янв. 31 (утро), февр. 1, авг. 19, сент. 7, 15, 20, 27, окт. 11, 14, 21, 30, ноябрь 8, 27, дек. 4, 27; 1867 янв. 3, 9, февр. 5, 19, 26, апр. 28, июнь 6, авг. 21, сент. 3, окт. 15, ноябрь 13, дек. 6, 28 (утро); 1868 янв. 14, 21, февр. 6, апр. 8, май 15, авг. 19, сент. 1, 18, 29, окт. 11, дек. 31; 1869 май 5, 14, 25, июнь 18, авг. 18, 26, сент. 1, 8, 28, окт. 19; 1870 май 17, 22.

Детский бал. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Паптеон», 1846, кн. 3.

М.: 1869 дек. 15.

Детский доктор. Драма в 5 д. О. Аписе-Буржуа и А.-Ф. Денпери (Le médecin des enfants). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова). Изд.— М., 1858.

Пб.: 1856 ноябрь 16; 1880 дек. 8, 13, 17, 20, 29; 1881 янв. 2, 7, 23, февр. 10, сент. 29, окт. 18.

М.: 1857 янв. 22; 1862 сент. 9; 1863 апр. 8.

Дешево да гнило, дорого да мило. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, Э.-Т. Волабелля и Л. Куайяка (La vie à bon marché). Пер. с франц. В. И. Родиславского и Н. П. Доброклюнского. Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1873 окт. 19, 28, ноябрь 4, 14, 27, 30; дек. 3; 1874 янв. 1, 12, 17, 23, 30, апр. 22, авг. 20, окт. 15, ноябрь 1; 1875 янв. 2, апр. 22, сент. 10, окт. 2, дек. 9; 1876 янв. 11, сент. 3, 16.

М.: 1874 окт. 3, 7, 9.

Джек. Драма в 5 д. А. Доде (Jack). Переделка с франц. П. Н. Ге. Литогр. изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 сент. 11, 15, 18, 21, 23, окт. 1, 18, ноябрь 10.

Дикарка. Комедия в 4 д. А. Н. Островского и П. Я. Соловьева. Изд.— «Вестник Европы», 1880, № 1.

Пб.: 1879 ноябрь 12, 14, 16, 19, 20, 22, 28, 30, дек. 1, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 19, 20, 27 (утро), 28; 1880 янв. 2, 8, 17, 23, февр. 18, 25 (утро), 26 (утро), 28 (утро), март 1 (утро), 11, 20, апр. 3, 8, 24, 30, сент. 10, ноябрь 21, 30; 1881 дек. 31.

М.: 1879 ноябрь 2, 4, 7, 9, 13, 15, 19, 29, дек. 7, 17, 27 (утро); 1880 янв. 2, 10, 28, февр. 6, 25, апр. 9, май 5; 1881 сент. 13, 17.

Дилетант 5-го яруса. Шутка в 1 д. с куплетами М. А. Сомина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 май 12; 1862 янв. 11, 30, апр. 18, 20, авг. 23, дек. 17; 1863 янв. 3, 23, апр. 18, окт. 24, ноябрь 26; 1864 февр. 13, окт. 1, ноябрь 24, дек. 10; 1865 янв. 12, февр. 14 (утро), сент. 20, окт. 12; 1866 янв. 18, сент. 1, 6, окт. 4; 1867 апр. 24, ноябрь 7; 1868 дек. 1; 1869 февр. 9; 1870 май 8; 1872 окт. 9, 15, ноябрь 1, 9, 14, 16, дек. 27; 1873 янв. 7, апр. 20, май 8, июль 10, ноябрь 7; 1874 февр. 6 (утро), май 7, 9, 22, июль 22, авг. 19, дек. 11; 1875 янв. 3 (утро), февр. 6, 13, 17 (утро), сент. 17, окт. 24, ноябрь 3, 19, дек. 22; 1876 февр. 24, апр. 27, май 7, сент. 26; 1877 март 4, апр. 11, июнь 10, авг.

25; 1878 янв. 16, 23, 24, 30, февр. 6, 17, март 19, 28, апр. 23, июль 7, авг. 25, сент. 11, окт. 10; 1879 апр. 22.

Димитрий Самозванец. Драматическое представление в 5 д. Н. А. Часва. Изд.— «Эпоха», 1865, № 1.
Пб.: 1866 янв. 7, 10, 12, 18, 21, 24, 25, 28, 31 (утро), февр. 2 (утро), 5, 6, сент. 15, 21, 27, окт. 7, 10, 19, 26, дек. 19.

Дипломатия жены, или Рецепт для исправления мужей. Комедия-водевиль в 1 д. К. Бертоп (*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; 1863 янв. 31; 1866 июнь 29; 1875 ноябрь 28, дек. 3, 15; 1876 янв. 1, март 5, 17, май 25, авг. 25, дек. 5; 1877 февр. 25, сент. 2, дек. 8; 1878 февр. 7.
М.: 1853 май 4; 1863 май 28, июнь 10, авг. 28, сент. 1, окт. 6, ноябрь 10, 20, дек. 19; 1864 февр. 26 (утро); 1872 янв. 13, 17, 19.

Дитя. Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Тьерри (*Madeleine*). Пер. с англ. перевода (?) С. Райского (К. А. Тарновского). Литогр. изд.— М., 1891.
Пб.: 1872 сент. 1, 4, 8, 12, 28, окт. 3, 11, ноябрь 5, дек. 1, 18; 1873 янв. 28, февр. 13, май 13, авг. 26; 1880 авг. 18, 21, 31, сент. 2, 12, 16, 21, 29; 1881 февр. 15, окт. 23.
М.: 1877 сент. 18, 20, 22, 23, 27, 29, окт. 3, 5, 7, 14, 18, 21, ноябрь 4, дек. 30; 1878 янв. 9, 23, февр. 9, 21, 25 (утро), март 13, сент. 18, ноябрь 3; 1879 февр. 10, март 9, сент. 4, ноябрь 11; 1880 янв. 13, февр. 10, окт. 5, ноябрь 16; 1881 сент. 28, дек. 11.

Дитя несчастья. Драма в 4 д. В. Алексапдрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из драмы Т. Баррьера и А. Пребуа «*La comtesse de Somerive*». Изд.— Для сцены, т. 5. Спб., 1880.
Пб.: 1878 ноябрь 29, дек. 4, 13; 1879 янв. 2, 21, апр. 15; 1880 янв. 27, февр. 5.

Дитя тайны. Фарс-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Бьевиля (Э. Денуайе) (*Phénotène, ou L'enfant du mystère*). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1852 окт. 27; 1869 янв. 29, апр. 24, май 16.
М.: 1852 ноябрь 14; 1879 ноябрь 25.

Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский. Драматическая хроника в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Вестник Европы», 1867, № 1.
Пб.: 1872 февр. 17, 21 (утро), 23 (утро), 25 (утро), 27 (утро).
М.: 1867 янв. 30, февр. 1, 3, 7, 9, 13, 16, 20, 22 (утро), 24, 26 (утро), апр. 24, авг. 18, сент. 12, 20, 28, ноябрь 2, дек. 20; 1872 окт. 12, 16, 18, 23, ноябрь 1; 1881 март 1.

До поры до времени. Комедия в 2 д. М. Гартмана (*Gleich und gleich gesellt sich gern*). Пер. с нем. А. Н. Плещеева и В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, вып. 3. Спб., 1874.
Пб.: 1874 апр. 30, май 6; 1879 февр. 5, апр. 4; 1880 окт. 27, ноябрь 18.
М.: 1874 янв. 18, 21, 23, сент. 23, ноябрь 3; 1875 февр. 2, 22; 1876 ноябрь 11, 15, 17; 1877 апр. 15; 1878 май 4, июнь 2; 1879 янв. 8, 19; 1881 окт. 4.

Добрые люди с изнанки. Комедия в 3 д. Т. Баррьера и Э. Капендю (*Les faux bonshommes*). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Всемирный труд», 1872, № 1.
Пб.: 1872 янв. 28, 31, февр. 2, 7, 18, 21.
М.: 1872 февр. 3, 7, 8, 11, 22.

Добрый барин. Шутка в 1 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из франц. водевиля А. Делилиа и Ш. Ле Сенна «*Une bonne à venturer*». Изд.— Островский А. Н. Собрание драматических переводов, т. 2. Спб., 1886.
Пб.: 1879 янв. 17, 25, февр. 10 (утро), март 14, апр. 4, авг. 30, ноябрь 4.
М.: 1879 февр. 2, 8, апр. 13, авг. 23.

Довольно! Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.

Пб.: 1849 май 20; 1864 янв. 13, 15, 21, февр. 2, 14, авг. 20, окт. 22; 1865 окт. 26, ноябрь 3, 9, 25, дек. 17; 1866 апр. 11, сент. 8, окт. 25; 1867 янв. 2, февр. 25, июль 18, сент. 5, окт. 26, дек. 27.

Дока на доку пришел. Комедия в 4 д. Э. Ожье и Ж. Сандо (Le gendre de monsieur Poigier). Переделка с франц. Н. А. Потехина. Изд. под назв. «Кто лучше?» — «Отечественные записки». 1860, № 12.

Пб.: 1860 дек. 7; 1862 февр. 4, апр. 29; 1863 янв. 1, сент. 24.

Доктор новой школы. Комедия-шутка в 2 д. Переделка с франц. Н. П. Урусова. Литогр. изд.— М., 1880.

Пб.: 1880 февр. 15, 20, 28.

М.: 1880 апр. 6.

Доктор по случаю. Комедия в 1 д. Э. Гондине (Le homard). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

Пб.: 1876 ноябрь 5, 9, 11, 16, 23, дек. 15, 29 (утро); 1877 янв. 13, 24, 31 (утро), февр. 13, 24, март 3, 10, 14, сент. 12.

М.: 1877 апр. 10, 12, 14.

Долг денежный и долг чести. Комедия в 4 д. Л.-П. Давпля (La maîtresse légitime). Пер. с франц. О. О. Новицкого. Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1875 дек. 16, 18, 22.

Доля — горе. Драма из народного быта в 4 д., 6 карт. Н. А. Потехина. Изд.— «Отечественные записки», 1863, № 6.

Пб.: 1863 дек. 16, 18, 20, 26; 1864 янв. 3, 26, ноябрь 24, дек. 3.

Дом на Петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру. Водевиль в 1 д. Н. Вольена 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; 1866 ноябрь 2, 7, 23, дек. 6.

Домашний учитель. Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (L'ingénue). Пер. с франц. Ф. В. Кугушева. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1879 дек. 12, 21.

Домашний шпион. Комедия в 2 д. З. Шлезингера (Der Hausspion). Пер. с нем. М. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1870 май 13, 18, 25, сент. 22; 1877 май 25, окт. 2, ноябрь 17.

М.: 1870 дек. 4, 8, 21; 1871 янв. 6, авг. 18, сент. 12.

Домашняя история. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 10.

Пб.: 1850 окт. 23; 1863 янв. 3, 15.

Домино-лото. Водевиль в 2 д. Н. И. Куликова. Музыка из любимых песен и романсов аранжирована В. М. Кажинским. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1865 авг. 27, сент. 2, 3, 8, 9, 12, 19, 24, окт. 3, 11, 31, ноябрь 14, дек. 2, 15, 31; 1866 янв. 9, апр. 10, авг. 21, сент. 18, окт. 21; 1868 май 2, 6, 13, 31. М.: 1865 ноябрь 19, дек. 10; 1866 янв. 9.

Домовой шалит. Комедия-шутка в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из нем. комедии К.-Л. Блума «Erziehungsergebnis». Изд.— Для сцены, т. 5. Спб., 1880.

Пб.: 1879 апр. 20, 24, 29, май 2, 13, сент. 3, 28, окт. 30, ноябрь 18; 1881 янв. 8, 14, 22, февр. 3, 12, 19 (утро), 21 (утро), сент. 3, 23, ноябрь 15, дек. 29.

М.: 1881 сент. 27, 29, окт. 6.

Дон Жуан. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Don Juan, ou Le festin de pierre). Пер. с франц. В. И. Родславского. Изд.— Беседы в Обществе любителей российской словесности, вып. 3. М., 1871.

Пб.: 1880 апр. 25, 28, май 2, 5, 16, авг. 19, дек. 7.
М.: 1876 дек. 14, 16, 20, 28 (утро), 31 (утро); 1877 янв. 13, 19, 30 (утро), март 14, сент. 21; 1878 март 5, 28, авг. 17, окт. 20, ноябрь 16; 1879 апр. 20, май 6.

Дон Кихот Ламацхский, рыцарь печального образа, и Санхо-Панса. Комедия-водевиль в 2 д., 5 карт., взятая П. А. Каратыгиним из романа М. Сервантеса. Изд.—Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 3. Спб., 1880.

Пб.: 1847 ноябрь 18; 1862 янв. 19, 23.

Дорого обошлось! Комедия в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и А. Жилле (Les amendes de Thimothee). Переделка с франц. А. Ф. Федотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 сент. 19, 23, 24, окт. 8, 29; 1870 янв. 20, февр. 18 (утро), апр. 23, июнь 5, 8, сент. 3, окт. 4; 1871 июнь 18, июль 30, сент. 29, ноябрь 23 (?), 25; 1872 февр. 17, 25 (утро), май 19; 1873 май 6, сент. 23, дек. 17; 1874 янв. 1, февр. 8 (утро), апр. 21, окт. 3, ноябрь 6; 1875 янв. 9, февр. 12, 21, апр. 21, май 20, ноябрь 23; 1876 янв. 4, февр. 1, май 4; 1878 июль 7, окт. 25; 1879 дек. 29 (утро); 1880 март 23, апр. 10, окт. 27; 1881 янв. 20, февр. 6, 20 (утро).

М.: 1869 сент. 12, 16, 17, 19; 1871 авг. 23, 24; 1872 июль 13; 1880 окт. 12, 15, 16.

Доходное место. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.—«Русская беседа», 1857, № 1.

Пб.: 1863 сент. 27, 30, окт. 1, 3, 7, 9, 15, 17, 21, 24, 29, 31, ноябрь 4, 8, 19, 25, 29, дек. 9, 13, 31; 1864 янв. 23, февр. 20, май 10, 24, авг. 23, сент. 2, 29, окт. 15, ноябрь 3, дек. 31; 1865 май 19, сент. 23; 1866 янв. 11, апр. 10, сент. 18, дек. 1; 1867 сент. 11, ноябрь 2; 1868 май 6, ноябрь 24, дек. 29; 1869 февр. 23, апр. 27; 1870 апр. 27, июнь 3; 1871 янв. 10, май 7; 1872 янв. 9, май 16, июль 25; 1874 май 24; 1875 июнь 13; 1876 март 15; 1881 янв. 2 (4-е д.).

М.: 1863 окт. 14, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 29, 31, ноябрь 5, 12, 15, 19, 26, дек. 3, 18; 1864 янв. 10, 22, февр. 5, 11, 23, 29, апр. 1 (?), 26, май 6, 25, июнь 5, авг. 20, сент. 24, окт. 13; 1865 апр. 26, июнь 9, сент. 2.

Дочка его благородия. Шутка-водевиль в 1 д. Мартынова. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7.

Пб.: 1846 янв. 16; 1867 апр. 23, май 7, 31; 1868 дек. 30; 1869 янв. 13, февр. 20, окт. 23; 1871 ноябрь 19, 23.

М.: 1846 сент. 4; 1867 ноябрь 10.

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; 1878 окт. 30, ноябрь 1, 3, 7, дек. 17.

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; 1865 авг. 22; 1868 дек. 4, 9, 13, 20; 1869 янв. 24, февр. 25, май 6.

М.: 1847 окт. 10; 1863 апр. 28, май 2, 15, июнь 11; 1865 янв. 15, 18, 19; 1866 сент. 6.

Дочь ростовщика. Драма в 4 д., 7 карт. И. В. Шпажипского. Литогр. изд.—М., 1878.

М.: 1878 янв. 26, февр. 1, 15, март 20.

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); 1862 апр. 19, сент. 16, окт. 7, ноябрь 13; 1863 ноябрь 29; 1864 янв. 14, февр. 6, окт. 28; 1865 февр. 3, июнь 1, авг. 25, окт. 14, ноябрь 25, дек. 14; 1866 янв. 18, февр. 2, апр. 28, май 19, июль 6, авг. 19, сент. 6, ноябрь 17; 1867 янв. 22, май 3, июнь 6, июль 14, окт. 12, ноябрь 29; 1868 янв. 29, сент. 1, 16, окт. 15, ноябрь 29; 1869 янв. 9, февр. 9, май 11,

сент. 29; 1870 февр. 16 (утро), апр. 29, май 4, 14, июнь 5, 25, авг. 24, сент. 23, 29, ноябрь 19, дек. 1; 1871 авг. 20, окт. 21; 1872 авг. 21, дек. 17; 1873 ноябрь 11, 27; 1874 февр. 8 (утро); 1880 май 23.

Дочь рынка. Оперетта в 3 д. (La fille de M-me Angot). Текст Л.-Ф. Клервиля, П. Спродена и В. Кошена. Пер. с франц. В. С. Курочкина. Музыка Ш. Лекока. Изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1874 янв. 20; 1875 ноябрь 28 (1-е д.); 1876 апр. 30, май 4, 6, 10 (2-е д.), 11, 14, 21, 25, сент. 23, 30, окт. 5, 28, ноябрь 2, дек. 14, 21; 1877 февр. 24, май 13, сент. 27, окт. 13, ноябрь 1, 8, 24, дек. 15, 27; 1878 янв. 26, февр. 26 (утро), окт. 3, 19, ноябрь 14.

Других спасай, а сам хоть в петлю полезай. Шутка-водевиль в 1 д. А. Дюкурсея и Т. Баррьера (Un vilain monsieur). Переделка с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— М., 1850.

Пб.: 1849 ноябрь 9; 1878 май 17, 22.

Дружеская лотерея с угощением, или Необыкновенное происшествие в уездном городе. Фарс-водевиль в 2 отд. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 28; 1875 янв. 31, февр. 6, 13, май 13, сент. 5; 1876 янв. 2. М.: 1845 авг. 20; 1864 дек. 14, 16, 18, 22; 1865 февр. 9, апр. 26, июнь 30; 1866 февр. 4 (утро), сент. 21; 1867 февр. 23; 1871 апр. 29, май 31; 1872 сент. 10, окт. 29; 1873 июнь 22; 1874 июнь 25; 1877 февр. 25, 28, март 2, 8, апр. 20, авг. 16, сент. 23, окт. 5, дек. 20; 1878 янв. 31, февр. 3, 24 (утро), март 10, май 26, сент. 25, ноябрь 7.

Друзья-приятели. Комедия в 4 д. Г. В. Кугушева. Переделка на русские нравы комедии В. Сарду «Nos intimes». Изд.— Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 2. М., 1897.

Пб.: 1864 янв. 2, 7, 14, 27; 1879 дек. 1.

М.: 1863 сент. 27, 30, окт. 1, 3, 13, 22, ноябрь 1, дек. 1, 29; 1864 янв. 21, февр. 20, март 1 (утро), авг. 17, сент. 16, окт. 29; 1865 февр. 14 (утро), май 19.

Дупель. Комедия в 5 д. Н. А. Чаева. Изд.— М., 1874.

М.: 1874 сент. 12, 16, 18, 22.

Дурочка. Комедия в 1 д. Ф. А. Бурдина. Переделка с франц. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1878 окт. 20, 31.

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; 1865 янв. 15, 18, 19.

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; 1862 окт. 4, 10; 1872 дек. 6, 11, 26; 1873 янв. 16, апр. 13.

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; 1864 май 10, 28, авг. 18, ноябрь 13, дек. 17; 1865 май 2, дек. 27; 1866 апр. 14; 1867 янв. 24, февр. 6, июль 12, авг. 22; 1868 апр. 24; 1871 июль 1; 1875 сент. 8, 18, окт. 5, ноябрь 26; 1876 май 21, окт. 31, дек. 26 (утро); 1877 март 11; 1878 янв. 6, июнь 30.

М.: 1850 авг. 25; 1862 янв. 1, февр. 15, сент. 12, ноябрь 16; 1863 февр. 10, сент. 6, дек. 4; 1864 янв. 7, май 8; 1866 авг. 25, сент. 5, 30, дек. 2, 26; 1867 февр. 12, дек. 10; 1868 сент. 23, дек. 27; 1869 янв. 26; 1876 окт. 25, ноябрь 1.

Дядя Беккер подшугил. Оперетта в 1 д. (Becker's Geschichte). Текст Э. Якобсона. Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Кривола). Музыка А. Конради. Изд.— Для сцены, вып. 2. Спб., 1873.

Пб.: 1874 ноябрь 13, 15, 18, 21, дек. 3, 20; 1875 янв. 10, 19, май 19, июнь 3,

- авг. 18, сент. 22, окт. 14, ноябрь 6; 1876 февр. 25, апр. 23, июль 2, 22, авг. 26, сент. 28, ноябрь 9, 24; 1877 янв. 7, февр. 2 (утро), май 6, сент. 9, дек. 7, 22; 1878 февр. 7, март 8, апр. 3, май 2, июль 27; 1879 февр. 6, 22, окт. 30.
- М.: 1877 *ноябрь 21, 24, 25, 28, 30, дек. 2*; 1878 янв. 2 (утро), 15, 20, февр. 8, 16, апр. 23, сент. 10, 29, окт. 8, 22, ноябрь 1.
- Дядя Мартын — посылщик.* Драма в 3 д. П.-Э. Кормона и Э. Гранже (Les crochets du père Martin). Пер. с франц. П. А. Потехина. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1861 *май 19*; 1863 дек. 12.
- М.: 1862 *май 18, 20, 23, дек. 7*; 1863 *май 26, июль 16*.
- Евгений Онсгин.* Драматическое представление в 3 д., 4 отд. в стихах. Переделка Г. В. Кукушевым романа А. С. Пушкина с сохранением его стихов. Изд.— Кукушев Г. В. Драматические сочинения, т. 1. М., 1897.
- М.: 1846 *сент. 4*; 1862 апр. 18 (сцена 3-го д.).
- 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*; 1878 янв. 11, 22.
- М.: 1840 *янв. 12*; 1862 февр. 12 (утро), ноябрь 23; 1863 февр. 10, апр. 22, авг. 21; 1864 янв. 1; 1866 авг. 25, окт. 2, 26; 1868 июль 26.
- Единственная.* Комедия-шутка в 2 д. Н. П. Кичеева и А. М. Дмитриева. Переделка с польского. Литогр. изд.— М., 1881.
- Пб.: 1881 *ноябрь 6, 10, 11, 13, 16, 24, дек. 2, 4, 20*.
- Еж по виду не пригож, да нрав его хорош.* Шутка в 1 д. Бертольди (И. П. Ге). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1879.
- Пб.: 1881 *окт. 12, 19, ноябрь 6*.
- М.: 1879 *ноябрь 30, дек. 2, 4, 10, 17*.
- Елена Глинская.* Драматическое представление в 5 д. в стихах Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 2.
- Пб.: 1842 *февр. 12*; 1862 дек. 14, 19.
- 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*; 1862 дек. 27; 1863 янв. 9, февр. 7, сент. 25.
- Ересь в Англии.* Драма в 3 д. П. Кальдерона (La cisma de Inglaterra). Пер. с исп. в стихах Н. П. Грекова. Рукопись ЛТБ.
- М.: 1866 *ноябрь 4, 7, 9, 27*.
- Ермак Тимофееч, 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*; 1862 окт. 16, 22, ноябрь 6, 18, дек. 9; 1863 янв. 3, февр. 10 (утро), апр. 9; 1864 янв. 28, февр. 6, 13, 27 (утро), окт. 1, 29, дек. 1, 28; 1866 окт. 27, ноябрь 10, 27, дек. 20; 1867 авг. 30, окт. 15; 1868 апр. 28.
- Ермил Иванович Костров.* Драма в 5 д., 6 карт. в стихах Н. В. Кукольника с включением подлижных стихов А. В. Суворова и Е. И. Кострова. Изд.— Сочинения Нестора Кукольника. Сочинения драматические, т. 3. Спб., 1852.
- Пб.: 1853 *янв. 2*; 1873 *февр. 16 (2-е д.)*.
- Еще комедия с дялюшкой, или Водевиль с племянником.* Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 2.
- Пб.: 1846 *дек. 9*; 1863 янв. 3, 10, апр. 7; 1866 сент. 20, ноябрь 3.
- 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*; 1868 апр. 10, май 9.

Железная маска. Драма в 5 д., 7 карт. О. Арну и Н. Фурнье (L'homme au masque de fer). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.—Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].

Пб.: 1870 ноябрь 13, 17, 19, 24, дек. 1, 3, 10, 29; 1871 янв. 14, 19, 28, февр. 1 (утро), 7 (утро); 1877 апр. 15, 18, 20, 29, авг. 24, сент. 15, окт. 4, 28, ноябрь 1; 1878 март 8, окт. 15, дек. 14; 1879 янв. 11.

Жена делу всему вина. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ под назв. «Жена всему вина».
М.: 1863 окт. 2, 4.

Жена должна всюду следовать за своим мужем. Комедия в 1 д. А. Делакура (La femme doit suivre son mari). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1864 окт. 23, 29.

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. Лейского. Изд.—«Текущий репертуар русской сцены», 1841, № 7. Прил к журн. «Пантеон русского и всех европейских театров».
М.: 1839 дек. 15; 1864 сент. 15, 17, ноябрь 6, дек. 3; 1865 янв. 27, окт. 22.

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; 1862 апр. 19, июнь 18, июль 9, ноябрь 9; 1863 янв. 27, окт. 3, 28; 1864 янв. 2, февр. 21; 1865 окт. 28.
М.: 1836 июль 17; 1867 сент. 22, 25, 27.

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; 1862 янв. 9, февр. 13 (утро), окт. 16; 1863 янв. 13, 25; 1866 июль 1, сент. 28, дек. 20; 1869 ноябрь 17; 1870 сент. 2, 4, 7, 9, 18, окт. 8, ноябрь 17, дек. 17; 1871 янв. 28, февр. 3 (утро), май 3, 11, июнь 28, июль 22, сент. 30, дек. 14, 28; 1878 июнь 16, июль 4, авг. 16, сент. 12, окт. 15; 1879 февр. 9 (утро), апр. 9, 19; 1881 янв. 21, 23, февр. 2, окт. 28, дек. 22.

М.: 1846 май 14; 1862 июнь 20, июль 4, окт. 3, ноябрь 14; 1863 янв. 31, февр. 10 (утро), май 29, июнь 6, июль 9, сент. 1, 26, окт. 29; 1864 февр. 9, апр. 30, июль 1, сент. 20, окт. 28, ноябрь 30, дек. 2, 4; 1865 янв. 17, 24, ноябрь 28; 1868 июль 18, 26; 1869 июнь 24, 30, сент. 5, окт. 2, ноябрь 13, дек. 14; 1870 май 6, 27, окт. 14; 1871 июнь 4; 1872 янв. 16, февр. 4, сент. 17, окт. 19; 1874 июнь 27.

Жена кавалериста, или Четверо против одного. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) (L'oncle rival). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Изд.—Спб., 1836.

Пб.: 1836 сент. 16; 1862 февр. 11, 17, июнь 8, ноябрь 22.
М.: 1836 ноябрь 17; 1868 сент. 20.

Жена каких много, или Муж каких мало. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Сюжет заимствован из комедии О. Крезе де Лессе «Le secret du ménage». Изд.—Спб., 1834.

Пб.: 1833 июнь 14; 1862 янв. 4, 8, февр. 12, май 20, ноябрь 11; 1864 янв. 28, 30, окт. 27, ноябрь 24; 1865 февр. 10 (утро), май 17; 1866 апр. 17, окт. 6, ноябрь 22; 1870 сент. 27; 1878 июль 4; 1879 июль 19, авг. 17, сент. 27, окт. 25; 1881 дек. 1, 9.

М.: 1833 дек. 15; 1862 февр. 2, июнь 22, 27; 1864 дек. 21, 30; 1866 апр. 10, авг. 31; 1869 дек. 22; 1870 дек. 29 (утро).

Жена напрокат. Водевиль в 1 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован. Изд.—М., 1881.

М.: 1881 сент. 20, 22.

Жена — совершенство. Комедия в 1 д. Пер. с нем. М. А. (М. И. Анисимова) Изд.— М., 1873.
М.: 1873 дек. 13.

Жена убийцы. Драма в 5 д. Э. Блюма (Rose Michel). Пер. с франц. А. П. и А. С. (А. Н. Плещеева и А. Ф. Сазонова). Литогр. изд.— Спб., 1878.
Пб.: 1879 февр. 5, 10 (утро), март 4, 11.

Женатые повесы, или Дядюшка шьет, а племянничек рыщет. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Н. Андреева. Изд.— «Репертуар и Паутеоп театров», 1847, кн. 6.

Пб.: 1847 май 16; 1862 апр. 23, май 13, окт. 23; 1863 янв. 9, май 5, сент. 9, ноябрь 14, дек. 8; 1864 янв. 14, ноябрь 16; 1865 янв. 31; 1867 июль 5, авг. 21, окт. 3, дек. 18; 1868 янв. 8, 30; 1875 февр. 18, 22 (утро), апр. 22.
М.: 1848 апр. 30; 1862 февр. 6, май 11, июнь 3, июль 11, окт. 25; 1863 май 17, сент. 26, окт. 20, дек. 18; 1864 окт. 29; 1865 июль 9.

Женидьба. Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1842 дек. 9; 1862 май 6, 20, авг. 26, ноябрь 27, дек. 30; 1863 апр. 14, июль 19, окт. 1, дек. 12, 27; 1864 янв. 28, февр. 27 (утро), июнь 2, сент. 22; 1865 янв. 17, июль 16, авг. 22, ноябрь 21, дек. 9; 1867 февр. 15, 22 (утро), 24, май 21, июнь 6, дек. 11; 1868 янв. 8, 26, май 10, июль 1, окт. 10; 1869 окт. 9, ноябрь 27; 1870 май 25, сент. 10, окт. 8; 1871 май 30, июнь 11, авг. 19, сент. 29, окт. 5; 1873 июнь 1, окт. 25; 1875 апр. 17, 20, май 16, окт. 16; 1876 февр. 15, март 9; 1877 март 2; 1878 май 7; 1880 авг. 30.
М.: 1843 февр. 5; 1862 май 2; 1863 июнь 25, сент. 12; 1864 июнь 3, авг. 30, ноябрь 2; 1865 янв. 31, сент. 6; 1866 янв. 13, апр. 6, май 17, окт. 7, 16; 1867 апр. 25, май 18, сент. 5, окт. 24, ноябрь 26; 1868 янв. 1, февр. 4, июнь 18; 1869 февр. 25, июнь 6, июль 21, ноябрь 12; 1870 окт. 18; 1871 апр. 25, июнь 22, авг. 24, окт. 10; 1873 февр. 13 (утро), май 9, сент. 30; 1874 апр. 16, сент. 29; 1876 ноябрь 7, дек. 27 (утро); 1877 февр. 3 (утро), 15; 1879 янв. 25; 1880 сент. 8, 10, 12.

Женидьба Белугина. Комедия в 5 д. А. Н. Островского и П. Я. Соловьева. Изд.— «Отечественные записки», 1878, № 5.

Пб.: 1878 янв. 11, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 30, февр. 1, 3, 6, 10, 14, 15, 17, 20 (утро), 22 (утро), 25 (утро), март 6, 30, апр. 4, 26, май 9, 12, 15, авг. 31, сент. 6, 12, 19, 28, окт. 3, 12, 23, 26, ноябрь 2, 9, 16, дек. 5, 28; 1879 янв. 18, февр. 1, 7 (утро), 20, март 1, 8, 12, апр. 13, 19, сент. 5, 27, окт. 9; 1880 янв. 3, 13, 18, 31, февр. 13, март 13, 27, май 11; 1881 янв. 3, сент. 8, окт. 12, 19, ноябрь 4.
М.: 1877 дек. 26, 29 (утро), 30 (утро); 1878 янв. 2 (утро), 11, 18, 24, февр. 7, 14, 19 (утро), 21 (утро), 25, март 9, 17, 21, 31, апр. 4, 20, 24, 28, май 3, окт. 23, ноябрь 13, дек. 13, 28; 1879 авг. 28, сент. 18, окт. 30; 1880 февр. 7, 25 (утро), апр. 7, авг. 20, сент. 21, окт. 7.

Жених без фрака, или Вот каковы друзья. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевилля (Э. Денуайе) (Mérouée, ou Brune et blonde). Пер. с франц. А. Ф. Акимова. Изд.— М., 1850.
Пб.: 1848 сент. 3; 1869 июнь 3.

Жених в затруднительном положении. Комедия в 1 д. Переделка Н. П. Епгалычева. Изд.— М., 1872.
Пб.: 1867 окт. 4, 11, ноябрь 5, 20; 1868 янв. 1, сент. 17; 1869 янв. 2 (утро).
М.: 1868 апр. 24.

Жених из долгового отделения. Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

Пб.: 1858 сент. 25; 1862 июнь 13, ноябрь 21; 1863 июнь 26, авг. 22, дек. 17; 1864 окт. 22; 1865 июнь 1, сент. 8, 17, дек. 28; 1866 янв. 9, сент. 25, окт. 16, ноябрь 17; 1867 янв. 8, февр. 26, сент. 29, дек. 5; 1868 янв. 19, июнь 25, окт. 10; 1869 янв. 28, июнь 6, сент. 16, окт. 30, ноябрь 20; 1870 сент. 8;

1871 июнь 2, июль 9; 1872 янв. 13, 20, апр. 30, май 26, июль 27, сент. 10, окт. 19, ноябрь 12, дек. 5, 19; 1873 февр. 14 (утро), июль 6, сент. 6, окт. 17, ноябрь 11; 1874 февр. 8, июнь 18; 1878 июнь 20; 1880 сент. 3, 25, 30, окт. 16, 20, 29, ноябрь 5, 13, дек. 7; 1881 янв. 6, 22, февр. 4, ноябрь 3, 15, дек. 17.

М.: 1859 апр. 30; 1862 апр. 24, июнь 8, ноябрь 27, дек. 20; 1863 янв. 15, июнь 19, авг. 25, окт. 27; 1864 сент. 6; 1865 февр. 4, май 18, дек. 22; 1866 сент. 16; 1867 июнь 30, ноябрь 12, дек. 3; 1868 май 3, окт. 13, ноябрь 1; 1869 апр. 29, ноябрь 23; 1870 окт. 28, дек. 30 (утро), 31; 1871 июнь 15, июль 30; 1872 сент. 4; 1874 апр. 14, май 2, июль 30, окт. 6; 1875 июль 24, сент. 12, 15, окт. 10, ноябрь 12, дек. 12; 1876 янв. 11, авг. 23, окт. 15, 24, дек. 31; 1877 июнь 15; 1879 март 16, ноябрь 14.

Жених из Ножовой линии. Комедия в 5 д. А. М. Красовского. Изд.— «Отечественные записки». 1854. № 3.

Пб.: 1853 дек. 4; 1862 май 3, ноябрь 29; 1863 янв. 22, сент. 17; 1864 сент. 8, ноябрь 3; 1865 янв. 12, сент. 8, ноябрь 26; 1866 дек. 6; 1867 февр. 14, окт. 10; 1870 янв. 6; 1878 сент. 7, 20; 1880 окт. 2, 6.

М.: 1853 ноябрь 2; 1862 апр. 29, июнь 10, дек. 31; 1863 май 2, авг. 22; 1864 сент. 2; 1869 май 19, сент. 21, ноябрь 2; 1870 янв. 6, окт. 4; 1871 июнь 30, окт. 3; 1873 янв. 23, ноябрь 18; 1877 май 20.

Жених нарасхват. Шуточный водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленским текста комической оперы Ш.-С. Фавара «Le coq de village». Изд.— М., 1837.

М.: 1837 янв. 29; 1866 апр. 15, 19, 21; 1878 янв. 2, 15, февр. 22.

Жених по ошибке, или За двумя зайцами погонисься, ни одного не поймаешь. Водевиль в 1 д. Шильдкнехт. Музыка аранжирована К. Н. Лядовым. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1853 май 4; 1866 окт. 20, 26.

Жених, чемодан и невеста. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 2.

М.: 1845 янв. 19; 1873 окт. 4, 8, 10, 12.

Женихи, или Век живи и век учись. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

М.: 1808 янв. 16; 1863 янв. 21 (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; 1862 янв. 24, окт. 4; 1866 май 11; 1873 янв. 7.

М.: 1855 ноябрь 11; 1862 май 22, ноябрь 20.

Женские слезы. Комедия-водевиль в 1 д. М. П. Федорова и П. Ховена. Подражание франц. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

М.: 1863 окт. 28, 30.

Женский клуб. Оперетта-попурри из мотивов русских опер в 2 отд. Текст Е. Н. Бутковского. Музыка аранжирована Э. А. Кламротом. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1867 май 5, 9, 12, 17, 21.

Женский ум лучше всяких дум. Драматическая поговорка в 1 д. А. де Мюссе (Un sergise). Пер. с франц. А. Н. Очкина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1837, № 7/8.

М.: 1838 апр. 27; 1862 июнь 8, июль 6; 1863 май 17, 23, июль 25, окт. 11; 1864 февр. 2, 26.

Женщина-разбойник. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ.

М.: 1843 дек. 3; 1865 янв. 22, 25, февр. 11 (утро).

Женщины-арестанты. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1860 янв. 18; 1870 дек. 11, 14, 29; 1871 янв. 14, февр. 5 (утро), апр. 4, май 3; 1877 дек. 2.

М.: 1860 окт. 3; 1872 ноябрь 3, 6, 7, 10, дек. 17, 20; 1875 сент. 21, 23, 25, ноябрь 17, дек. 14; 1878 ноябрь 10, 13.

Женщины-гвардейцы. Шутка-водевиль в 1 д. П.-Э. Кормона, Э. Гранже и А. Делакура (*Les gardes du roi de Siam*). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1872.

Пб.: 1859 янв. 7; 1862 окт. 3, 14, ноябрь 20; 1868 сент. 4, 6, 18, 20, окт. 9, 15, ноябрь 17, 24, дек. 8, 30; 1869 янв. 12, авг. 25, ноябрь 2.

М.: 1859 апр. 27; 1868 дек. 20, 27 (утро).

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; 1873 ноябрь 28, дек. 1, 18.

Жертва за жертву. Драма в 3 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 1. М., 1873.

Пб.: 1861 окт. 6; 1862 янв. 24, февр. 15 (утро), апр. 22, сент. 12, 20, окт. 15, ноябрь 21; 1863 янв. 6, 23, февр. 5 (утро), апр. 5, сент. 12; 1864 янв. 23, сент. 24; 1869 сент. 4, 7, окт. 19; 1870 янв. 27, май 24, сент. 20; 1871 май 9, сент. 19; 1872 янв. 16.

М.: 1862 янв. 15, 17, 18, 21, 28, февр. 7, 16 (утро), окт. 1; 1863 янв. 6, май 28, сент. 15; 1864 сент. 8.

Живчик. Водевиль в 1 д. О. Лефрана, Э.-М. Лабиша и А. Монжуа (*Piccolet*). Переделка с франц. К. А. Гарновского и Ф. М. Руднева. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 7. М., 1896.

Пб.: 1853 ноябрь 11; 1862 сент. 30, окт. 11, 19, 28, ноябрь 28; 1863 февр. 7, сент. 1, 20, окт. 22, дек. 1; 1864 янв. 6, февр. 11; 1866 дек. 13, 16, 20, 22; 1867 окт. 5, дек. 20; 1868 окт. 8, ноябрь 13; 1869 янв. 1, февр. 26 (утро), сент. 16, ноябрь 9, дек. 16; 1870 февр. 5, 21 (утро), апр. 19, июнь 7, июль 3, окт. 19, дек. 10, 20; 1871 янв. 14, февр. 3 (утро), апр. 2, май 20, 28, июль 22, сент. 24, ноябрь 12; 1872 февр. 8, май 19, июнь 21, авг. 21, дек. 10; 1873 сент. 23, окт. 7, дек. 13; 1874 февр. 9, апр. 10, авг. 27, окт. 17, ноябрь 14, дек. 6; 1875 янв. 23, февр. 7, 20 (утро), авг. 26; 1877 авг. 30; 1878 май 4; 1879 янв. 31, февр. 20, апр. 18, май 3, ноябрь 21; 1880 янв. 1, февр. 3, март 2, 19, 28, апр. 3, 10, 30; 1881 ноябрь 2, 29, дек. 8.

М.: 1853 ноябрь 2; 1862 янв. 18, февр. 17 (утро), апр. 24, июль 22, сент. 6, окт. 9, ноябрь 9; 1863 янв. 11, июнь 3, авг. 18, дек. 3; 1864 янв. 14, авг. 26; 1865 февр. 4, апр. 25; 1866 июль 6, 29, авг. 18, сент. 13, 29, ноябрь 17; 1867 февр. 6, апр. 23, июнь 2, авг. 31; 1868 июнь 18, сент. 29, ноябрь 3, дек. 4; 1869 янв. 1, 22, февр. 11, 27, май 4, авг. 17, окт. 16, дек. 5; 1870 янв. 19, февр. 1, июль 21, сент. 2, 18, дек. 31; 1871 февр. 1, апр. 11, май 11, июнь 18, июль 2, ноябрь 21, дек. 22, 30 (утро); 1872 янв. 9, авг. 25, окт. 1, ноябрь 1, дек. 13; 1873 янв. 24, апр. 25, сент. 2, окт. 7, дек. 5, 30 (утро); 1874 янв. 17, февр. 7 (утро), апр. 11, май 7, июль 5; 1875 февр. 2, 18, май 2, июль 14, авг. 20, сент. 7, 17, дек. 30 (утро); 1876 янв. 22, февр. 23, апр. 11, 26, июль 2, сент. 3, окт. 12; 1877 янв. 9, февр. 4, 24, апр. 3, авг. 25, окт. 20, ноябрь 22, дек. 28; 1878 янв. 11, март 31, апр. 24, май 3, авг. 21, окт. 26; 1881 сент. 28, 30, окт. 26, ноябрь 1, 13, дек. 4, 9, 11.

Жид за печатью. Шутка в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского), заимствованная с польского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 февр. 3; 1864 дек. 4; 1880 ноябрь 21.

М.: 1853 май 4; 1870 янв. 14, 16.

Жизнь без труда. Житейские сцены в 5 д. Е. Е. Прохорова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1864 дек. 11, 15.

Жизнь или смерть, или Самубийцы 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.

М.: 1835 сент. 27; 1875 февр. 6, 10, 11, 12, авг. 19; 1880 февр. 3, 5, 14, ноябрь 14, 17.

Жизнь пережить, не поле перейти. Драма в 5 д., 6 карт. с прологом «После крушения» О. Фейс (Le roman d'un jeune homme pauvre). Пер. с франц. С. Райского (К. А. Тарновского). Изд.— М., 1879.

Пб.: 1880 окт. 10, 13, 15, 18, 21, 23, 28, ноябрь 4, 11; 1881 окт. 22, ноябрь 5.
М.: 1879 сент. 26, 28, окт. 2, 5, 8, 26, 29, 31, ноябрь 16, 23, 26, дек. 9, 28; 1880
январь 20, февраль 24, май 15, август 27, октябрь 26; 1881 январь 4.

Жизнь после смерти. Драма в 5 д. И. Вейлена. Пер. с нем. в стихах и прозе В. Александрова (В. А. Крылова) и Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ.
М.: 1873 дек. 20, 27 (утро), 30 (утро); 1874 январь 4, 9.

Жилец с трюмоном. 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; 1865 июнь 1, 15, 29, июль 30, сент. 5, окт. 21, ноябрь 10, 28, дек. 21; 1866 январь 27, 31, май 3, дек. 30; 1867 февраль 12, дек. 4; 1868 сент. 15; 1869 сент. 26; 1870 январь 4, февраль 10, апрель 28, июнь 2, ноябрь 4; 1871 февраль 7 (утро), июль 27; 1872 октябрь 11; 1873 январь 31, апрель 18, июль 17, сент. 16, 26; 1874 февраль 7 (утро), май 12, июнь 28, август 21, сент. 25; 1875 январь 3, февраль 17, апрель 29; 1880 октябрь 3, 12.

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; 1867 январь 27, 30, февраль 5, 21.

Жорж Данден, или Муж же и виноват! Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (George Dandin, ou Le mari confondu). Пер. с франц. Егорова (И. А. Мещерского). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1870 май 29, июнь 2.
М.: 1866 август 18, 25, сент. 1, 16, 28, октябрь 18; 1875 апрель 28, 30.

За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Комедия в 3 д. С. Н. Вечеслова. Изд.— М., 1872.

Пб.: 1870 июнь 5, 8.
М.: 1863 январь 28, 30, февраль 6, май 14 (1-е и 2-е д.), июнь 6 (1-е и 2-е д.), июль 25 (1-е и 2-е д.), сент. 6, октябрь 6, ноябрь 21; 1864 август 24, дек. 27; 1865 ноябрь 3; 1866 июль 25, август 23, сент. 7, дек. 4; 1867 апрель 25; 1869 июнь 15, июль 18, август 20; 1870 январь 15, май 18, июнь 2; 1871 январь 7, февраль 1, май 11, июнь 8; 1872 октябрь 29; 1874 июнь 11; 1875 июль 17; 1876 ноябрь 24, дек. 2, 29; 1877 январь 13, март 14.

За монастырской стеной. Драма в 5 д. Л. Камолетти (Suor Teresa o Elisabetta Soarez). Пер. с итал. Н. С. Курочкина. Литограф. изд. под назв. «Сестра Тереза». Спб., 1874.

Пб.: 1876 ноябрь 5, 9, 11, 16, 19, 23, 29, дек. 1, 10, 15, 26 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1877 январь 3, 13, 17, 20, 25, 31 (утро), февраль 16, 21, 28, март 10, апрель 4, 12, 22, сент. 5, октябрь 20, ноябрь 3, дек. 11, 15, 27; 1878 январь 6, 12, 17, 22, февраль 26 (утро), март 23, апрель 30, сент. 10, 26, дек. 12, 31; 1879 январь 4, 16, февраль 11 (утро), март 13, апрель 8, октябрь 16, ноябрь 1, 6, дек. 27; 1880 февраль 7, март 20, апрель 24, ноябрь 2, 30; 1881 февраль 1, октябрь 9.

Эт хитрость хитрость. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Изд. в кн.: Плещеев А. Н. Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 2. Спб., 1876.

Пб.: 1879 октябрь 5, 8, 17, 22, 25, ноябрь 26, 27, дек. 18, 27, 30 (утро); 1880 январь 6, 20, 23, февраль 17, 25 (утро), март 16, 21, май 2, 16, октябрь 15, 27, ноябрь 1; 1881 январь 12, 17, 20, 31, сент. 29, октябрь 22, ноябрь 6, 17.

За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Балзаминова). Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Время», 1861, № 9.

Пб.: 1863 январь 1, 3, май 12; 1864 январь 2, февраль 7, июнь 30, октябрь 8; 1866 январь 25, октябрь 13; 1867 февраль 16, август 27, октябрь 3, ноябрь 30; 1868 февраль 7 (утро); 1869 сент. 18, ноябрь 16, дек. 11; 1871 январь 21, 25; 1872 май 30; 1873 октябрь 11;

1880 сент. 17, окт. 9, ноябрь 6, 9; 1881 янв. 8, 14, февр. 9, 19, сент. 10, окт. 21, дек. 6.
М.: 1863 янв. 14, 20, май 13, июнь 14, сент. 15, ноябрь 17; 1864 авг. 31, окт. 4, 11; 1865 янв. 6, февр. 12 (утро), дек. 19; 1866 янв. 23, февр. 5, июль 29, сент. 1, 28, окт. 19; 1867 янв. 8, окт. 18, ноябрь 1, дек. 29; 1868 февр. 2, окт. 20, 29, ноябрь 17, дек. 31; 1869 май 5, сент. 28, окт. 26; 1870 июль 10, ноябрь 15; 1871 июнь 8, июль 6, окт. 6; 1872 сент. 17, окт. 15, ноябрь 5; 1874 апр. 23, июль 30, ноябрь 3; 1875 июль 24; 1876 авг. 20, сент. 21; 1877 янв. 19, 25, апр. 15, сент. 6, окт. 2, дек. 13; 1878 янв. 3, март 15, май 4, 16, авг. 18.

Забитый. Драма в 4 д. П. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1862 дек. 3, 5, 30; 1863 янв. 27.

Заблудшие овцы. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из комедии Т. Чикони «Le resorelle smarrite». Изд.—Драматические переводы А. И. Островского. Спб., 1872.

Пб.: 1869 май 9, 12, 15.

М.: 1869 февр. 24 (утро), 26 (утро), 28 (утро), сент. 4, 28.

Забубенная головушка. Драма в 5 д. Ф. Д. Кареева. Литогр. изд.—М., 1870.
Пб.: 1876 янв. 30, февр. 4, 6, 15 (утро), 23, 26, март 3, сент. 1, 30, ноябрь 7; 1877 янв. 9; 1880 окт. 23, 28.

М.: 1876 апр. 25, 27, 29, май 3, сент. 13, 23; 1877 сент. 26, 28, 30.

Заварила кашу — расхлебывай. Фарс с пением в 2 д. Ю. Розена (Die einzige Tochter). Сюжет заимствован из польской комедии Я.-А. Фредро «Одна одишенька» (Posażna jedynaczka). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.—Спб., 1875.

Пб.: 1876 май 10, 19, июнь 29, сент. 12, окт. 17; 1877 май 10, сент. 19; 1878 дек. 27; 1879 янв. 28; 1880 сент. 4, ноябрь 1, 6; 1881 февр. 1, ноябрь 26, дек. 17.

М.: 1876 февр. 8, 14 (утро); сент. 26, 28, 30, окт. 5; 1877 дек. 26, 29 (утро); 1878 февр. 9, 20, 23, март 20, сент. 27.

Завоеванное счастье. Комедия в 3 д. Э. Бауернфельда (Krisen). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.—Для сцены, т. 2. Спб., 1875.

Пб.: 1874 ноябрь 13, 15, 18, 20, 21, дек. 2, 26; 1875 янв. 21, 23, 30, февр. 16, 21 (утро), апр. 30, авг. 22, сент. 22; 1876 янв. 1, апр. 20, июнь 29, окт. 7, ноябрь 11; 1877 дек. 22; 1879 дек. 15, 31; 1880 февр. 23; 1881 окт. 7, ноябрь 17.

М.: 1874 ноябрь 21, 25, 26, 27, 29, дек. 4, 31; 1875 янв. 28, февр. 22, авг. 25; 1881 окт. 8, 23.

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; 1869 дек. 29; 1870 янв. 19, 27, февр. 22, апр. 23, июнь 17; 1871 апр. 1; 1874 янв. 20; 1880 май 14, авг. 26, окт. 9.

М.: 1849 ноябрь 23; 1862 дек. 12; 1863 апр. 7, окт. 9; 1864 февр. 6, май 26; 1865 апр. 27, ноябрь 28; 1866 сент. 7; 1867 сент. 1; 1868 май 28, июль 26; 1869 июнь 18; 1870 май 14; 1873 дек. 6.

Загадочная женщина. Драма в 4 д. О. Фейе (Le sphinx). Пер. с франц. Л. Н. Антропова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1874 ноябрь 8, 11, 12, 15, 22, дек. 8, 17.

Заговорило ретивое. Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева. Изд.—Спб., 1851.

М.: 1875 янв. 9, 13, 14, 15.

Задержите его! Комедия в 1 д. Э. Гранже и В. Бернара (La dame au passe partout). Пер. с франц. Н. Н. Максимова. Литогр. изд.—Спб., 1874.

Пб.: 1874 сент. 18, 23, 25, окт. 9, 22, дек. 29.

М.: 1874 окт. 17, 21, 25.

Заемные жены, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Доверже (А. Шапо) (*Les femmes d'emprunt*). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 май 3; 1862 янв. 2, 24, февр. 14 (утро), май 6, ноябрь 19, дек. 21; 1863 янв. 18, 29, апр. 5, сент. 19, окт. 17; 1864 июль 24, сент. 29, дек. 15; 1865 авг. 23, сент. 9, ноябрь 16; 1866 янв. 11, ноябрь 17; 1867 июль 12, дек. 18; 1868 май 22, дек. 3; 1869 янв. 14, февр. 11, сент. 9, ноябрь 27; 1870 февр. 3, ноябрь 3; 1871 июль 16, авг. 27; 1872 февр. 21 (утро), май 7, окт. 17; 1881 дек. 11, 14.

М.: 1834 май 11; 1862 июнь 8; 1865 янв. 22, 25, 26; 1866 сент. 6; 1867 ноябрь 8; 1868 сент. 11, 13, 16; 1870 февр. 6, 21; 1875 дек. 26, 29 (утро); 1876 янв. 1.

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; 1863 окт. 4, 7, 14.

Закат солнца. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) п П. Леру (*Le couchez du soleil*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1835 апр. 29; 1869 сент. 8, 18.

М.: 1870 май 5, 7, 11.

Закинутые генета. Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 5. Спб.— М., 1876.

Пб.: 1874 сент. 4, 5, 6, 9, 16, 24, ноябрь 10; 1875 сент. 26, окт. 5, дек. 26; 1876 янв. 11, 20, март 7.

М.: 1874 янв. 10, 14, 16, апр. 18.

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; 1863 сент. 5, 10; 1871 ноябрь 19, 23, 25, дек. 2, 9, 16; 1872 янв. 4.

Заколдованный принц, или Переселение душ. Комедия-водевиль в 3 д. И. Плётца (*Der vorgewunschene Prinz*). Переделка буквального перевода с нем. Н. И. Куликова. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1845 окт. 11; 1862 май 25; 1863 янв. 10, окт. 3, дек. 29; 1864 дек. 1, 29; 1865 янв. 7; 1867 июль 14, 25, ноябрь 17, дек. 12; 1868 апр. 28, май 10; 1869 май 29; 1870 авг. 17, сент. 6; 1871 июнь 8; 1880 окт. 3, 8, 19, 22, дек. 2; 1881 янв. 15, февр. 1, 20, окт. 27, ноябрь 10, 26.

М.: 1846 янв. 16; 1862 апр. 26, июнь 17, июль 25, окт. 1, ноябрь 25; 1863 янв. 6, июнь 2, авг. 22, дек. 1, 19; 1864 февр. 16, май 11, авг. 30, ноябрь 29, дек. 13, 31; 1865 февр. 2, апр. 28, авг. 18, дек. 5; 1866 февр. 3, сент. 26; 1867 дек. 27 (утро); 1868 июнь 11, авг. 18, ноябрь 21, дек. 15; 1869 апр. 28, май 22, сент. 7, окт. 1, ноябрь 23; 1870 янв. 4, июнь 2, июль 7, 30; 1871 янв. 3 (утро), май 20, июнь 22, сент. 24; 1872 янв. 4 (утро), 11, сент. 6; 1873 июль 13, авг. 20, сент. 10, ноябрь 20; 1874 июнь 21, сент. 8, ноябрь 12; 1875 июль 17, окт. 20, дек. 31; 1876 март 2, май 7, 25, авг. 17, дек. 30 (утро); 1877 февр. 1, май 17, авг. 22, сент. 19; 1878 янв. 24, февр. 25, май 12, окт. 15, ноябрь 8.

Законная жена. Драма в 4 д. В. А. Дьяченко. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 окт. 1, 4, 10.

Закулисные тайны. Сцены в 2 д. А. А. Потехина. Изд.— «Современник», 1861, № 3.

Пб.: 1870 февр. 13, 16 (утро), 17 (утро), май 4, июнь 8, сент. 10; 1871 янв. 17; 1873 май 25, 30, июль 10.

М.: 1870 май 24, 26, 29.

Залю 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; 1864 окт. 23, 29, дек. 4; 1866 янв. 14; 1868 янв. 15; 1876 дек. 12, 21, 31; 1877 янв. 30, февр. 4, апр. 14.

М.: 1848 сент. 12; 1863 дек. 11, 13, 16; 1864 окт. 5, 7, 15, ноябрь 1, дек. 27; 1865 янв. 12, авг. 30, окт. 26, ноябрь 29, дек. 7, 13, 28; 1866 янв. 16, апр. 4, 17, авг. 16, окт. 12, 25, ноябрь 3, 30, дек. 29 (утро); 1867 янв. 18.

Замужество — лучший доктор. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'amour médecin). Пер. с франц. И. А. Мещерского. Изд.— «Будильник», 1873, № 51.

Пб.: 1868 авг. 16, 20; 1869 май 5; 1870 июнь 24.

М.: 1865 дек. 3, 8, 12; 1866 янв. 13, февр. 6, май 17, июль 6, окт. 7, дек. 29; 1867 февр. 19, июнь 2, июль 6; 1868 янв. 14, февр. 4, май 15, июнь 21, ноябрь 3; 1869 июнь 24, ноябрь 9; 1870 янв. 19, июнь 9, окт. 4, ноябрь 9, дек. 13; 1871 июль 23; 1872 май 17, июнь 21; 1873 май 3; 1874 авг. 25, сент. 15; 1876 май 18, окт. 3.

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; 1874 янв. 25, 28, февр. 1, 5.

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; 1862 май 10, 25, июнь 25, сент. 6; 1863 янв. 21, апр. 22, дек. 12; 1864 янв. 22, февр. 6; 1866 авг. 22; 1877 июнь 7, июль 5, окт. 6; 1879 дек. 5; 1880 март 2 (утро), 13, 26; 1881 янв. 13, 26, ноябрь 16.

М.: 1862 ноябрь 26, 28, 29, 30, дек. 18; 1863 янв. 22, февр. 7, апр. 11, ноябрь 10; 1864 май 18, авг. 27, ноябрь 23.

Запрещенный плод. Фарс-оперетта в 3 д. Переделка с франц. М. П. Федорова и А. П. Чистякова. Музыка составлена из оперетт Э. А. Клармотом. Изд.— Спб.— М., 1870.

Пб.: 1869 дек. 29; 1870 янв. 2 (утро).

М.: 1873 дек. 13; 1-е и 2-е д.: дек. 20, 27; 1874 янв. 4, апр. 10, сент. 20.

Запутанное дело, или С больной головы на здоровую. Водевиль в 1 д. Э. Леуана-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; 1862 сент. 8, ноябрь 1; 1863 сент. 26; 1864 окт. 13, 22; 1865 окт. 14, ноябрь 23; 1866 дек. 30; 1867 янв. 20; 1868 янв. 29, апр. 9; 1869 ноябрь 6; 1871 май 18, 24, июль 16; 1873 янв. 7, 18; 1875 февр. 16, 21 (утро), апр. 18, май 12, авг. 22, окт. 6, ноябрь 13, дек. 4, 21; 1876 янв. 15, май 11, сент. 12, окт. 28, дек. 7; 1877 янв. 2; 1878 май 25, сент. 8, 28, окт. 10, дек. 7, 19; 1879 авг. 26, ноябрь 7, 28, дек. 9; 1880 янв. 3, февр. 26, март 13, сент. 8, окт. 16, 20, 29, ноябрь 5, 13, 21, дек. 6; 1881 янв. 6, 27, февр. 3, 19, ноябрь 17, дек. 6.

М.: 1855 янв. 17; 1862 янв. 2, апр. 20, сент. 10, окт. 21, ноябрь 16; 1863 янв. 3, февр. 3, 7 (утро), апр. 24, июнь 14, июль 16, сент. 6, окт. 20, ноябрь 11; 1864 янв. 29, февр. 21, 25 (утро), май 29, июнь 24, авг. 25, дек. 17; 1878 ноябрь 26, 28, 30, дек. 4, 7; 1879 сент. 9, 12, 18, 25, окт. 3, 28, ноябрь 26, дек. 7, 27 (утро), 30; 1880 февр. 25, март 12, апр. 9, май 20, авг. 31, ноябрь 25; 1881 янв. 27, февр. 16 (утро), сент. 13, 24, окт. 11, 27, дек. 10.

Зараза. Комедия в 4 д. Булкина (С. О. Ладыженского). Рукопись ЛТБ.

М.: 1865 дек. 3, 7, 9, 19.

Захолустье. Картины из провинциальной жизни в 4 отд. С. Н. Вечеслова. Рукопись ЛТБ, МТ. Рукопись МТ под назв. «Захолустье, или Глухая сторона».

Пб.: 1866 авг. 31, сент. 2, 8, окт. 11, 28, ноябрь 27.

Зачастую. Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1863 янв. 31, февр. 4 (утро).

М.: 1863 янв. 28, 30, февр. 3, 6.

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; 1862 окт. 23, дек. 20; 1867 окт. 6; 1868 авг. 27; 1877 июнь 14, 21, авг. 21, окт. 13; 1878 май 25, июль 7, авг. 25, ноябрь 7; 1879 март 8; 1881 окт. 5, 13, 20, дек. 17.

М.: 1854 май 17; 1863 апр. 17; 1873 янв. 29, февр. 1, 12 (утро); 1874 янв. 20; 1881 окт. 1, 5, 7, 9.

Защитницы Капитолия. Комедия в 3 д. В. Сарду (Les femmes fortes). Пер. с франц. И. А. Мецгерского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1870 янв. 28, февр. 2, 5, 16.

М.: 1869 сент. 12, 16, 17, 19, 22, 30, окт. 2, 9, 23, дек. 11.

Званный вечер с итальянцами. Оперетта в 1 д. (M-eur Choufleury resta chez lui le...). Текст Сен-Реми (Ш.-О.-Л.-Ж. де Морни и Э. Л'Эшина). Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— М., 1879.

Пб.: 1868 февр. 2, 5 (утро и вечер), 7 (утро и вечер), 9 (утро и вечер), 11, апр. 4, 9, 16, 22, 30, май 5, 10, 15, авг. 16, сент. 5, 12, 17, окт. 17, 30, дек. 16; 1869 янв. 19, февр. 5, март 2, май 13, июнь 1, 26, июль 28, авг. 18, сент. 4, окт. 15, дек. 9, 31; 1870 янв. 23, февр. 4, 11, май 19, июнь 10, июль 14, авг. 19, 27, сент. 11, дек. 28 (утро); 1871 янв. 11, сент. 19; 1872 янв. 3, 6, 17, 21, февр. 4, 23, дек. 8, 29; 1873 апр. 12, июнь 19, сент. 19, окт. 26, ноябрь 22, дек. 6, 31; 1874 авг. 25, сент. 5, окт. 10, ноябрь 17; 1875 февр. 11, май 20, июнь 10, авг. 21, окт. 15, ноябрь 11, дек. 10; 1876 март 15, апр. 28, май 30, ноябрь 26, дек. 13; 1877 март 1, апр. 24, окт. 12, ноябрь 13, дек. 26; 1878 февр. 14, март 5.

М.: 1867 дек. 8, 11, 14, 21, 27 (утро), 28; 1868 янв. 2 (утро), 8, 17, 19, 25, февр. 5, 10 (утро), 11, май 13, 24, июнь 7, 21, июль 2, 9, 23, 30, авг. 21, сент. 3, 27, окт. 2, 29, ноябрь 7, 26, дек. 6, 11, 16, 29 (утро), 30; 1869 янв. 2, 3, февр. 24 (утро), 28, март 2 (утро), май 12, 16, июнь 24, июль 8, 18, 29, сент. 18, окт. 12, дек. 8, 28; 1870 февр. 2, 22, апр. 30, май 25, авг. 16, 24, сент. 6, 20, дек. 20; 1871 янв. 22, февр. 4, апр. 6, 28, май 21, авг. 16, окт. 1, 28, ноябрь 11, 25, дек. 10, 28 (утро); 1872 апр. 28, июль 12; 1873 авг. 30, сент. 3, 6, окт. 28; 1875 февр. 13.

Звезда падающая. Комедия-шутка в 1 д. Г. Д. (В. А. Крылова). Фабула заимствована из комедии В. Клегера «Der Präsident». Изд.— Для сцены, т. 3. Спб., 1875.

Пб.: 1877 янв. 28, февр. 3, 5 (утро), 15, 22, апр. 10, май 13, авг. 24, окт. 20, ноябрь 29; 1878 янв. 3, март 13, июнь 9, дек. 1; 1879 июль 12, авг. 23, окт. 4, 18, 24, ноябрь 15, 24, дек. 5; 1880 янв. 22, февр. 18, 25 (утро), 26 (утро), март 18, апр. 3, 23; 1881 янв. 22, окт. 2, 9.

М.: 1878 февр. 10, 13, 17, 20 (утро), 23 (утро), 26 (утро).

Зеленый остров. Опера-буфф в 3 д. (Les cent vierges). Текст Л.-Ф. Клервиля, А. Шиво и А. Дюрю. Пер. с франц. Вл. С. Курочкина и Оммулевского (И. В. Федорова). Музыка Ш. Легюка. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1873 февр. 11, 13 (утро), 14 (утро), 16 (2-е д.), апр. 17, 23, сент. 9, 18, 25.

Земцы — см. *Змей Горыныч*.

Зимняя сказка. Комедия в 5 д., 11 карт. В. Шекспира (The Winter's Tale). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.— Драматические сочинения Шекспира, ч. 6. Перевод с англ. Н. Кетчера. М., 1866.

М.: 1870 окт. 30, ноябрь 2, 4, 12.

Зиновий-Богдан Хмельницкий, гетман Малороссии. Историческое представление в 5 д. в стихах А. А. Соколова. Изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1865 ноябрь 19, 22, 24, дек. 3, 12.

Злоба дня. Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Дело», 1875, № 1.

Пб.: 1874 сент. 27, 30, окт. 2, 4, 9, 11, 14, 17, 28, ноябрь 7, 12, 29, дек. 3, 5, 9, 17, 29 (утро); 1875 янв. 3 (утро), 7, 14, 17, 29, февр. 3, 6, 11, 13, 17

(утро), 19 (утро), апр. 24, 28, май 8, 19, 23, авг. 20, 27, сент. 1, 12, 17, 25, окт. 9, 21, ноябрь 20; 1876 апр. 27, май 3, 27; 1877 сент. 9, 23; 1879 авг. 22, сент. 7, 10, окт. 2; 1880 янв. 4, 8, 18, 29, март 20, апр. 10.

М.: 1874 дек. 15, 19, 27 (утро), 30 (утро); 1875 янв. 3 (утро), 21, февр. 16 (утро), 19 (утро), апр. 21, 25, май 13, авг. 17, 22, окт. 14; 1876 янв. 13, 22, февр. 23, март 11, апр. 21, 26, сент. 3, ноябрь 8; 1877 янв. 4 (утро), февр. 24, апр. 19, окт. 20; 1878 февр. 8, авг. 21.

Змей Горыныч. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд. под назв. «Земцы». — «Вестник Европы», 1874, № 4.

Пб.: 1876 окт. 27, 29, ноябрь 1, 3, 10, 12, 17, 24, дек. 5, 13; 1877 янв. 2 (утро), февр. 1, 20, авг. 23.

М.: 1876 окт. 22, 25, 27, ноябрь 1, 3, 5, 10, 16, 19, 24, дек. 2, 31; 1877 янв. 12, февр. 6 (утро), авг. 18, сент. 15; 1878 май 2, 5, окт. 15, дек. 10.

Знай наших! Комедия в 4 д., 6 карт. Н. А. Чаева. Изд. — «Русский вестник», 1875, № 12.

М.: 1876 янв. 23, 26, 29.

Знай сверчок свой шесток. Комедия в 2 д. А. Н. Плещеева. Сюжет заимствован. Литогр. изд. — Спб., 1875.

М.: 1875 ноябрь 30, дек. 2, 4, 17, 30 (утро); 1876 янв. 2 (утро), февр. 6.

Знать уж доля такая. Драма в 5 д. Н. Иванова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1864 янв. 13, 15, 17.

Золотая роза. Комедия в 5 д. В. Сарду (Maison neuve). Пер. с франц. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман). Рукопись ЛТБ.

М.: 1870 дек. 11, 14, 15, 16, 18; 1871 янв. 4, 11, апр. 7.

Золотая удочка. Комедия в 3 д., 4 карт. И. Е. Чернышева и Г. Н. Жулева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1869 сент. 19, 23, 25, 29.

Золотые ручки. Комедия в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве (Les doigts de fée). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1864 окт. 2, 5, 7.

М.: 1861 ноябрь 10; 1862 янв. 12, сент. 6; 1863 май 31.

Зятушка. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (Mon gendre!). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд. — Драматический альбом для любителей театра, кн. 1. М., 1843.

М.: 1840 дек. 13; 1862 окт. 2; 1866 июль 12.

И дружба и любовь. Разговор для сцены А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Изд. — «Библиотека для чтения», 1852, № 1/2.

Пб.: 1852 янв. 23; 1863 янв. 7.

И крылья есть, да лететь некуда. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Литогр. изд. — Спб., 1875.

Пб.: 1875 ноябрь 14, 18.

И место и невеста. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша, Э. Лемуана-Моро и М-ше Реаль (Le clou aux maris). Переделка с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1859 окт. 12; 1863 окт. 15.

Иван да Марья. Комедия в 3 д. П. Д. Боборыкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1867 февр. 15, 20 (утро).

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; 1862 сент. 3, 5, 10, 23.

Иголкин, купец Новгородский. Историческая быль в 2 отд. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 11.

Пб.: 1838 дек. 14; 1862 авг. 30, сент. 8, окт. 7; 1863 авг. 26; 1864 февр. 19; 1867 ноябрь 26, дек. 31; 1868 авг. 30, ноябрь 26; 1875 апр. 17, авг. 26; 1879 апр. 17, авг. 30, ноябрь 26; 1880 февр. 19.

Игра в любовь. Комедия в 4 д. Н. Н. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1876 апр. 26, 29.

М.: 1874 сент. 26, 30, окт. 2, 4, 8, 14, 16, 18, 23, ноябрь 17.

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.

М.: 1850 май 15; 1865 ноябрь 5, 9, 10, 15; 1866 янв. 14, 17, 18, окт. 3, 19, ноябрь 24; 1867 авг. 30, сент. 17, дек. 7; 1868 апр. 11, май 13; 1869 февр. 25.

Игроки. Комические сцены в 1 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1843 апр. 26; 1862 апр. 22, окт. 8, 17, дек. 18; 1864 февр. 2; 1865 апр. 8; 1869 сент. 9, 25, окт. 6, 20; 1870 май 6, авг. 18; 1871 янв. 25, апр. 28, сент. 8; 1872 сент. 15, 17; 1873 янв. 17, февр. 12 (утро), авг. 27, сент. 26; 1874 февр. 7, авг. 27, окт. 24; 1879 окт. 30.

М.: 1843 февр. 5; 1863 янв. 7, 10; 1864 ноябрь 16, 18, 26; 1877 янв. 18, 21.

Из-за денег. Комедия в 4 д. Н. Н. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1875 окт. 23, 27, 29, ноябрь 7.

Из моря житейского. Комедия в 3 д. Н. Н. Куликова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1873 ноябрь 8, 12, 14, 16.

Из мрака к свету. Драма в 4 д. Д. В. Аверкпева. Фабула взята из романа У. Коллинза «Новая Магдалина» (The New Magdalen). Литогр. изд.— Спб., 1880.

М.: 1873 окт. 25, 29, 31, ноябрь 2, 5, 9, дек. 2; 1874 янв. 1.

Из огня да в полымя. Драма в 4 д. С. Н. Вечеслова. Рукопись МТ.

М.: 1865 окт. 29, ноябрь 1, 7.

Из огня да в полымя. Шутка в 1 д. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1876 апр. 16, 19, май 9, 13, 28, авг. 30, сент. 22, окт. 6, 19, дек. 1, 14, 21, 30; 1877 янв. 3, 19, 28, 31, февр. 16, март 4, апр. 20, 29, май 10, 17, авг. 25, окт. 18, 31, дек. 1, 8, 21, 28; 1878 янв. 16, 31, февр. 24, март 23, апр. 30, май 14, июль 25, сент. 24, дек. 3, 21; 1879 янв. 2, 4, 14, февр. 24, март 4, 11, 13, апр. 27, май 18, сент. 18, окт. 23, ноябрь 22, дек. 1, 4, 14; 1880 янв. 1, 13, 15, февр. 12, 22, 29, март 2 (утро), 9, апр. 28, сент. 28, окт. 4, 24; 1881 янв. 13, февр. 8, 20.

М.: 1876 дек. 26, 29 (утро); 1877 янв. 3, 6, 28, февр. 5 (утро), авг. 26, 30, 31, сент. 15, окт. 6, 19, дек. 5; 1880 авг. 22, 25, 28, сент. 1, 4, 18, 24, окт. 19, ноябрь 4, 18; 1881 янв. 4 (утро), 15, 23, сент. 15.

Извозчик. Комедия в 2 отд., 7 карт. Ж. Бушарди (Jean le cocher). Пер. с франц. К. А. Гарновского и В. П. Бегичева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 окт. 25; 1862 февр. 18 (утро).

Имею честь быть и прочее. Сцепа Д. П. Озерова. Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 окт. 14, 18, 21, 23, ноябрь 10, 16, дек. 9, 20, 26 (утро); 1878 янв. 25, март 30, авг. 20, сент. 24, 26, окт. 6, 8, ноябрь 28, дек. 11.

Институтка. Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 1. М., 1873.

Пб.: 1862 апр. 26, 30, май 2, 4, 9, 21, июнь 15.

М.: 1862 окт. 29, 31, ноябрь 1, 2, 6, 9, 19, дек. 4, 14; 1863 янв. 2, февр. 5, авг. 25, ноябрь 11; 1864 март 1, апр. 30.

Иоанна Грей. Драма в 4 д. Пер. с франц. М. В. Шиловской исторической драмы в 5 д. Э. Нью и А. Брота «Jane Grey». Рукопись ЛТБ.

М.: 1866 окт. 6, 10, 12, 16, ноябрь 8; 1867 янв. 6.

- Ипохондрик.* Комедия в 4 д., 6 карт. А. Ф. Писемского. Новая редакция. Изд.— Комедии, драмы и трагедии А. Писемского, ч. 1. М., 1874. М.: 1874 май 3, 6, 10, 15, авг. 25, окт. 27, дек. 31 (утро); 1875 июль 4; 1876 март 1, сент. 15.
- Искорка.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'étincelle). Переделка с франц. А. Н. Пещеева. Литогр. изд.— М., 1879. Пб.: 1879 сент. 12, 19, ноябрь 8, 9; 1880 янв. 1, февр. 19, март 2, 9, май 14, сент. 17; 1881 сент. 18, 23. М.: 1881 янв. 16.
- 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. Тарновского и М. Н. Лонгинова. Изд.— М., 1858. Пб.: 1856 авг. 16; 1873 янв. 26, 30, февр. 1, 8, 16 (утро), апр. 18, май 2, 17, авг. 22, окт. 5, ноябрь 6; 1878 сент. 28, окт. 10; 1879 ноябрь 15, дек. 2. М.: 1856 янв. 18; 1863 июнь 9, авг. 21; 1880 февр. 13, 21, 25 (утро), 29, март 14, 21, апр. 2, сент. 17, окт. 14; 1881 янв. 18.
- Испорченная жизнь.* Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1862. Пб.: 1861 дек. 8; 1862 янв. 4, 8, 11, 15, 16, 18, 22, 26, 30, февр. 9, 12 (утро), 16, 18, апр. 16, 24, сент. 11, 30, окт. 15, ноябрь 9; 1863 февр. 8, апр. 19, 25, май 13, ноябрь 1, 30; 1867 ноябрь 28, дек. 18; 1868 янв. 3, февр. 4, сент. 5; 1870 ноябрь 4, дек. 15; 1871 апр. 30; 1872 май 8; 1873 сент. 27, окт. 9, ноябрь 8; 1879 апр. 25, ноябрь 13; 1881 ноябрь 13, 23. М.: 1862 янв. 22, 24, 26, 31, февр. 5, 8, 12 (утро), 14 (утро), 15, 17 (утро), 18, апр. 18, май 6, 11, сент. 7, 27, окт. 23, ноябрь 11, дек. 19; 1863 февр. 9, апр. 18; 1864 янв. 1, февр. 27 (утро), авг. 21, ноябрь 22; 1865 окт. 1.
- Испытание.* Сцены из деревенской жизни в 1 д. П. Е. Новикова. Литогр. изд.— Спб., 1883. М.: 1865 сент. 15, 22.
- История.* Драма в 3 д. Булкина (С. О. Ладыженского). Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1865 авг. 16, 18, 23, 25, сент. 3, 12; 1866 янв. 2, окт. 23. М.: 1864 дек. 14, 16, 18, 22, 30; 1865 май 6, сент. 8, дек. 12.
- К мировому!* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1870. Пб.: 1870 янв. 16, 19, 23, 27, 29, февр. 3, 6, 10, 12, 16 (утро), 18 (утро), 21 (утро), 22 (утро), май 13, 18, 22, июнь 4, авг. 18, сент. 3, окт. 4; 1871 апр. 20, май 2, июнь 15, авг. 26, сент. 5, окт. 17; 1872 окт. 3, ноябрь 7; 1873 окт. 18, ноябрь 1; 1874 сент. 20, ноябрь 26, дек. 3; 1875 янв. 7, май 20, июнь 6, июль 8, окт. 21, ноябрь 20, дек. 11; 1876 март 10; 1880 окт. 3, 8, 19, 22. М.: 1870 янв. 23, 26, 27, 28, 29, февр. 1, 9, 12, 16, 19 (утро), апр. 21, 24, июль 21, авг. 23, сент. 10, 27, ноябрь 8, дек. 13; 1871 апр. 4, май 31, июль 2; 1873 июнь 5, июль 17; 1874 апр. 25, май 30, июнь 11, июль 23, сент. 11; 1875 июль 14; 1876 июнь 17; 1877 май 24; 1878 июнь 16, авг. 25; 1879 май 15.
- Как аукнется, так и откликнется.* Комедия с куплетами в 1 д. П. Деланда (Deux anges gardiens). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ, МТ. М.: 1854 янв. 8; 1865 авг. 26, сент. 8, ноябрь 14; 1866 июль 18.
- Как выигрывают двести тысяч.* Комедия в 1 д. Ф. Н. Устрялова. Изд.— Спб., [1868]. Пб.: 1874 дек. 1, 5, 12. М.: 1875 янв. 23.
- Как проживешь, так и прослывешь.* Драма в 5 д. А. Дюма-сына (La dame aux camélias). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1873. Пб.: 1879 апр. 6, 9, 11, 30, май 10, 15, авг. 27, сент. 11, 20, 24, окт. 9; 1880 февр. 21, 25, март 14, 19, 27, апр. 4, 23, 29, сент. 9; 1881 сент. 21.

М.: 1877 ноябрь 27, 29, дек. 1, 7; 1878 янв. 4, 12, 16, 27, февр. 16, 22 (утро), март 6, 16, сент. 27; 1879 май 2, сент. 24, ноябрь 8; 1881 сент. 9.

Каков в колыбельку, таков и в могилку. Драматические сцены в 4 карт. Д. И. Озерова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1867 апр. 20, 28, май 7, 25.

Каково веется, таково и мелется. Комедия в 2 д. П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Ш. де Курси (La marieuse). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского). Литогр. изд.—Спб., 1874.

Пб.: 1871 дек. 27; 1872 янв. 6, 16, февр. 24, июнь 2, 13, авг. 27, сент. 19, ноябрь 26; 1873 янв. 29; 1877 май 20, 31, авг. 18; 1878 июнь 27, окт. 24.
М.: 1873 дек. 13, 17, 19, 21, 28; 1879 окт. 1, ноябрь 6, 20, дек. 12; 1880 янв. 1, 3.

Каковы люди, таковы и дела. Комедия в 4 д., 5 карт. А. А. Гринева. Литогр. изд.—М., 1877.

Пб.: 1877 дек. 12, 30; 1878 янв. 2, 15.

Каменный гость. Сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.—Сто русских литераторов, т. 1. Спб., 1839.

М.: 1862 окт. 15, 17, 19, 26, 30; 1877 февр. 22, 25, 28, март 2.

Кандидат в городские головы. Комедия-шутка в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии Ж. Петри («Parignol-candidat»). Литогр. изд.—М., 1879.

Пб.: 1879 окт. 12, 15, 19, ноябрь 7.

М.: 1879 окт. 19, 23, ноябрь 5, 18, дек. 30.

Капитанская дочка. Драматические сцены в 5 д., 10 карт., взятые Д. И. Лобановым из повести А. С. Пушкина. Литогр. изд.—Спб., 1875.

Пб.: 1875 сент. 29, окт. 6, 10, 23, дек. 7.

Капризница. Комедия в 1 д. П. А. Фролова. Изд.—«Отечественные записки», 1853, № 8.

Пб.: 1858 сент. 1; 1875 май 2, 5, 9, 16, авг. 21, сент. 7, 21; 1876 авг. 26; 1877 авг. 22, окт. 3; 1878 февр. 22, 23; 1879 сент. 4, ноябрь 7.

М.: 1855 ноябрь 28; 1865 ноябрь 19, 22, 23, 30, дек. 9; 1866 окт. 13, 17, ноябрь 20; 1868 февр. 2; 1881 ноябрь 25, 30, дек. 4, 18.

Кара божья. Драма в 3 д. В. А. Дьяченко.

Пб.: 1862 янв. 29, февр. 14 (утро), 17.

Карл Смелый. Комедия в 1 д. Н. И. (Н. Н. ?) Куликова. Сюжет заимствован. Литогр. изд.—Спб., 1876.

Пб.: 1876 ноябрь 22, 30.

М.: 1876 дек. 26, 29 (утро); 1877 янв. 3.

Картина семейного счастья. Сцены в 1 д. А. Н. Островского. Изд.—«Московский городской листок», 1847, № 60—61.

Пб.: 1855 окт. 3; 1862 апр. 15; 1863 янв. 10, окт. 24; 1864 окт. 13, 30; 1865 янв. 20, сент. 21; 1866 апр. 5, дек. 21; 1867 сент. 29, окт. 12; 1868 янв. 3, апр. 11, окт. 31; 1869 янв. 21; 1870 июнь 12.

М.: 1857 дек. 2; 1862 май 18, июнь 1, июль 18; 1863 сент. 18, ноябрь 3; 1865 окт. 15; 1879 ноябрь 18, 22, 29.

Картичка с натуры. Комедия в 1 д. С. И. Турбина. Изд.—«Русская сцена», 1864, № 9.

Пб.: 1855 янв. 19; 1862 июль 30, сент. 2, ноябрь 16, дек. 6; 1863 февр. 6 (утро), апр. 10, май 6, июль 12, сент. 10, 23; 1864 дек. 16; 1865 окт. 26; 1866 авг. 25, окт. 27, ноябрь 1, 24; 1867 янв. 26, сент. 26, ноябрь 20; 1868 окт. 8; 1877 май 31, июнь 7, июль 22, авг. 17, сент. 28, ноябрь 8; 1878 апр. 2; 1881 февр. 20, 21 (утро).

М.: 1855 сент. 26; 1862 апр. 23, июнь 3, июль 4, ноябрь 6, 9, дек. 11; 1863 авг. 23; 1864 февр. 20, сент. 25; 1868 июнь 14; 1870 окт. 9, 12, ноябрь 29;

1871 ноябрь 30; 1873 авг. 19, ноябрь 2; 1874 июнь 14, июль 23; 1875 июль 21.

Картонная голова. Шутка-водевиль в 1 д. А. Гарапена и Вильяма (В. Дюбуа) (Un tête de carton). Пер. с франц. Н. П. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1874 сент. 27, 30, окт. 2.

М.: 1874 ноябрь 28, дек. 2, 3, 5, 10, 12, 16, 22, 29 (утро), 31; 1875 янв. 22, февр. 19, 23, сент. 29.

Карточка с Политической выставки. Комедия в 3 д. Переделка с франц. С. В. Танеева. Изд.— М., 1873.

М.: 1873 янв. 18, 22, 24, февр. 11 (утро), май 3; 1874 сент. 4.

Карьера. Комедия в 4 д. Е. Е. Королева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 9. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 дек. 1; 1862 сент. 17, дек. 6; 1863 янв. 9, февр. 9 (утро), апр. 8, окт. 31; 1864 янв. 21, дек. 8; 1881 дек. 27, 29 (утро).

М.: 1855 янв. 17; 1862 апр. 24; 1864 май 19; 1872 сент. 15, 18, 29; 1873 июль 20; 1878 май 26.

Карьерист. Драма в 4 д., 5 карт. И. Н. Ге. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1880 сент. 26, окт. 1, 3, 4, 7, 12, 22; 1881 янв. 11.

Кассир. Картины петербургской жизни в 5 д. с куплетами и пением С. Н. Худекова и Д. Д. Минаева. Музыка В. А. Михалека. Литогр. изд.— Сиб., 1881.

Пб.: 1881 ноябрь 18, 25, 26, 30, дек. 1, 9, 14, 17, 21, 29.

Катерина, или Золотой крестик. Комедия-водевиль в 2 частях 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; 1869 янв. 10, 13, февр. 2.

Каширская старина. Драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкиева. Изд.— «Русский вестник», 1872, № 1.

Пб.: 1872 окт. 27, 31, ноябрь 2, 8, 10, 14, 16, 21, 24; 1873 янв. 4, 19, 24, 31, февр. 14, май 6; 1874 янв. 30, февр. 4 (утро), апр. 11, дек. 22; 1875 янв. 3, сент. 2, 18, ноябрь 30, дек. 19; 1876 янв. 19, авг. 22, дек. 6; 1877 апр. 1, сент. 4; 1878 янв. 24, окт. 1, ноябрь 21; 1879 янв. 2, май 4, сент. 2, окт. 18, ноябрь 11; 1880 янв. 13, февр. 10, март 1, апр. 6, авг. 24, ноябрь 23; 1881 сент. 27, ноябрь 22.

М.: 1871 дек. 9, 16, 20, 22, 27, 30 (утро); 1872 янв. 3 (утро), 10, 12, 21, 25, февр. 6, 9, 15, 21 (утро), 22 (утро), 23 (утро), 26, апр. 27, май 2, 4, 11, 15, 19, 26, 29, июнь 16, 27, июль 6, 14, 18, 25, авг. 21, 24, 28, сент. 7, 13, 20, 22, окт. 6, 13, 20, 24, дек. 13, 29 (утро); 1873 янв. 2 (утро), 26, 31, апр. 23, май 6, авг. 27, сент. 18, ноябрь 21, дек. 26; 1874 февр. 4, авг. 27, окт. 13, ноябрь 24; 1875 февр. 23, апр. 27, окт. 28, ноябрь 23, дек. 29; 1876 февр. 1, окт. 10, ноябрь 21; 1877 янв. 2, 31, авг. 21; 1878 янв. 6, март 26, 29; 1879 янв. 21, апр. 15, сент. 16, ноябрь 6; 1880 март 19, сент. 5, 11; 1881 сент. 15, окт. 14, ноябрь 23.

Кащей, или Пропаший перстень. Драма в 2 д. К. Д. Ефимовича (Яфимовича). Изд.— Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 2. М., 1897.

М.: 1846 дек. 18; 1862 апр. 16, июнь 3, июль 29.

Кварт от дамы. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Le quart des bourgeois). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Гарповского). Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 ноябрь 16, 21, 25; 1875 ноябрь 14, 18; 1876 янв. 4, июнь 11, 25, сент. 3, ноябрь 3, 10, 12, дек. 13; 1877 февр. 5, июль 5, авг. 26, дек. 13, 30; 1878 янв. 29, март 16, май 15, авг. 17, сент. 3, окт. 12, 17, ноябрь 2; 1879 янв. 9, февр. 24, март 5, апр. 13, 22, сент. 24, окт. 10, ноябрь 5, 22, дек. 18, 19, 27, 30; 1880 янв. 20, февр. 21, март 13, 18, 27, апр. 4, 8, окт. 4, 7, дек. 13, 26; 1881 янв. 1, 24, февр. 14, 20 (утро), окт. 2, 22.

М.: 1874 янв. 10, 24, февр. 5 (утро), окт. 24, 28, 29, ноябрь 1, 5, 7; 1876 июль 16, дек. 26, 29 (утро); 1877 янв. 3, 6; 1879 февр. 25, 27, март 14, апр. 18, май 7.

Квартира на Бугорках. Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кп. 12.

Пб.: 1845 дек. 7; 1866 июнь 14, авг. 16, сент. 6; 1867 июнь 6; 1868 июнь 18, окт. 31, ноябрь 25, дек. 12.

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; 1864 дек. 30; 1865 янв. 3.

М.: 1832 янв. 8; 1863 июнь 12, 18; 1864 дек. 30; 1865 янв. 28, февр. 14 (утро).

Кин, или Гений и беспутство. Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Kean, ou Désordre et génie). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1837 янв. 11; 1864 февр. 26, 28 (утро), март 1.

Клин клином вышибай. Фарс в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 2. Спб., 1875.

Пб.: 1878 окт. 11, 16, 18, ноябрь 5, 16, дек. 28; 1879 янв. 1, 10, 21.

М.: 1874 дек. 15, 19; 1875 янв. 1, 19, февр. 9, 18 (утро), 20 (утро), апр. 24, май 16, авг. 19, 27, сент. 19; 1876 янв. 6, 18, февр. 8 (утро), 27, март 15, апр. 15, авг. 26, сент. 5, 8, 19, окт. 22, 28; 1877 янв. 24, февр. 3 (утро), 13, 18, март 4, апр. 13, май 24, июнь 22, сент. 21, окт. 7, 21, ноябрь 13; 1878 янв. 16, февр. 12, 22 (утро), март 5, сент. 18, окт. 24; 1879 дек. 26; 1880 янв. 3 (утро), 24, март 13, 28, сент. 2, ноябрь 16, дек. 28; 1881 февр. 21, дек. 18.

Ключ от кассы. Комедия в 1 д. А. Ашара (Le clé de ma caisse). Пер. с франц. А. Светланова (А. Х. Мозера). Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 окт. 7, 10, 17, дек. 5, 19; 1875 янв. 17, 23, февр. 6, 17 (утро), окт. 28, ноябрь 25; 1876 янв. 20, окт. 5, 21.

М.: 1875 янв. 23, 27.

Книга III, глава 1-я. Комедия в 1 д. Э. Пьерона и И.-Н.-Ж. Оже (Livre III, chapitre 1-r). Пер. с франц. И. Д. Андреенова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1852 апр. 14; 1863 ноябрь 20, 26; 1864 янв. 7, дек. 20; 1865 июнь 29; 1869 окт. 28, ноябрь 18; 1870 янв. 29; 1873 июнь 8, июль 13, сент. 4, 16, ноябрь 15, дек. 14; 1874 май 15.

М.: 1854 авг. 23; 1862 янв. 1, окт. 2, ноябрь 23; 1863 сент. 4, дек. 5.

Княгиня Ульяна Вяземская. Драма в 4 д. Д. В. Аверкиева. Изд.— «Русский вестник», 1875, № 2.

М.: 1874 дек. 26, 30; 1875 янв. 2 (утро), 7, 10, 17, 31, февр. 7, 20, апр. 23.

Княжна Маня — см. *Подросточек*.

Князь Ибрагим — см. *Арап Петра Великого*.

Князь Серебряный. Картина русских нравов второй половины XVI столетия в 5 отд., взятая из повести А. К. Толстого. Переделка для сцены С. Доброва (С. Е. Попова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 ноябрь 11, 14, 17, 22, 24, 29, дек. 1, 14, 28; 1867 янв. 4.

М.: 1869 май 23, 27, 30, июнь 3.

Коварство и любовь. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем. С. А. Смирнова. Изд.— М., 1806.

М.: 1810 февр. 18 (во 2-й раз); 1868 окт. 4, 7, 8, 10, 14, 17, 31, дек. 1, 18; 1869 февр. 9; 1874 апр. 26, 29, май 2.

Коварство и любовь. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем. М. Л. Михайлова. Изд.— Собр. соч. Ф. Шиллера, т. 2. Спб., 1854.

Пб.: 1869 февр. 19, 24.

Когда б он знал. Романс в 2 д. К. А. Тарновского. Переделка комедии П.-Э. Кормона и Э. Грашже «Un mari qui se dérange». Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1870 янв. 28, февр. 2, 5, 16, 22, сент. 24, окт. 13; 1871 апр. 22, май 23, июнь 6, сент. 26, ноябрь 14, дек. 26; 1872 июнь 9; 1874 июнь 18, сент. 12.
М.: 1876 ноябрь 11, 15, 17, дек. 15, 30; 1877 янв. 20, 25, февр. 23, сент. 1, 13, окт. 24; 1881 ноябрь 15, 24, дек. 2, 8, 31.

Когда мужчина плачет. Комедия в 1 д. Ж. Превеля (Un mari qui pleure). Переделка с франц. М. Урусова. Изд.— К. М. У. Три комедии для любителей. Спб., 1872.

Пб.: 1872 февр. 25, апр. 24, 27, май 3, 8, авг. 30, дек. 19; 1873 май 8, 20, июнь 22, авг. 27, дек. 30; 1874 февр. 5, окт. 23, дек. 31; 1875 янв. 21, февр. 7, 23, авг. 25; 1876 март 8, сент. 5, окт. 12, дек. 9; 1877 янв. 4, февр. 4 (утро); 1880 дек. 4, 12, 16, 26; 1881 янв. 1, 19, 30, февр. 12, 21, сент. 10, 16.
М.: 1871 ноябрь 19, 22, 23, 24, 25; 1872 сент. 24.

Когда-то было в старину. Драма в 4 д. В. Гюго (Marie Tudor). Пер. с франц. О. О. Новицкого. Литогр. изд.— М., 1877.
М.: 1879 окт. 12, 15, 18, 25, ноябрь 1; 1880 янв. 3.

Козьма Захарыч Минин, Сухорук. Драматическая хроника в 5 д. в стихах А. Н. Островского. 2-я редакция. Изд.— Полн. собр. соч. А. Н. Островского, т. 4. Спб., 1904.

Пб.: 1866 дек. 9, 12, 15, 22; 1867 янв. 1, 19.
М.: 1867 янв. 20, 24, 29; 1877 май 10 (сцены).

Колечко с бирюзой. Водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Сюжет взят с франц. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1859 окт. 7; 1877 июнь 10, 21, авг. 23, сент. 6, 29, дек. 6; 1878 янв. 2 (утро).
М.: 1859 окт. 12; 1863 сент. 18, 20; 1865 июль 21, 26; 1866 авг. 24, сент. 20; 1867 янв. 25, февр. 24 (утро), июль 11; 1868 июнь 21; 1869 май 19, 25, июнь 27, окт. 26.

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; 1863 апр. 18, 25, май 2, 24, окт. 27, ноябрь 27, дек. 18; 1864 февр. 4; 1865 июнь 11, июль 14, авг. 17, ноябрь 18, 25, 30; 1866 июнь 21, сент. 22; 1867 июнь 19, окт. 22; 1868 май 24, сент. 22, окт. 9, ноябрь 14, дек. 5; 1869 март 2 (утро), окт. 2, 21, дек. 4; 1870 янв. 21, май 17, июнь 14, авг. 30, ноябрь 12, дек. 18; 1871 июль 9, авг. 26; 1872 сент. 27, дек. 3; 1874 май 26, 31, июнь 14, окт. 21, 29, ноябрь 20; 1875 янв. 28, апр. 17, дек. 14; 1876 апр. 13, окт. 24; 1877 март 16, июль 5, сент. 18, окт. 25; 1878 янв. 1, март 19, апр. 23, май 25, ноябрь 17.

Кольбельная песенка. Комедия в 1 д. с пением Ю. Песковского. Сюжет заимствован из франц. комедии Т. Баррьера и Ж. Лорена «Le piano de Berthe». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

М.: 1853 окт. 15; 1864 сент. 9, 15, 17, окт. 6, ноябрь 10; 1865 янв. 4, 31, апр. 11, май 10, авг. 24, сент. 30, окт. 22; 1866 февр. 5 (утро); 1867 сент. 24; 1869 сент. 25, 28; 1870 янв. 16.

Комедия. Комедия в 4 д. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ.
М.: 1866 окт. 20, ноябрь 1.

Комедия без названия. Комедия в 1 д. Г. В. Кугушева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 окт. 15; 1862 июнь 1, 20, сент. 4, ноябрь 25; 1863 апр. 12, июнь 4; 1864 февр. 17, сент. 17, окт. 6, ноябрь 20; 1865 янв. 27, сент. 28, окт. 28, ноябрь 21, дек. 21; 1866 окт. 11; 1875 янв. 16, 22, февр. 9, 16, июль 4, 27, сент. 5, 28, ноябрь 4, 25, дек. 2; 1876 янв. 8, ноябрь 18; 1877 янв. 18, февр. 23, ноябрь 17; 1878 янв. 31, февр. 20 (утро), окт. 19, ноябрь 23, дек. 7, 28; 1879 янв. 18, февр. 1, 7 (утро), март 7; 1881 ноябрь 5.

М.: 1853 янв. 21; 1862 апр. 26, июнь 6, ноябрь 8; 1864 окт. 22, ноябрь 1; 1877 ноябрь 21, 24, 25, 28, 30, дек. 2; 1879 ноябрь 21.

Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничей Нардын-Нащекина дочери Аннушке. Комедия в 5 д. Д. В. Аверкиева. Изд.— «Заря», 1869, № 3.

Пб.: 1868 дек. 30; 1869 янв. 2, 7, 9, 14, 20, 22, 27, февр. 4, 14, 18, 24 (утро), 26 (утро), апр. 25, сент. 11, 16, окт. 22, дек. 26; 1870 янв. 12; 1876 янв. 7, 12, 16, 18, 23, 27, февр. 29.

М.: 1869 окт. 10, 13, 14, 15, 16, 20, 29, ноябрь 10, 17, дек. 9; 1870 янв. 7, 20, февр. 2, 19, авг. 28; 1875 февр. 13, 17, сент. 18, окт. 1, 26.

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; 1862 май 4, 10, 18, июнь 6, авг. 26, окт. 1, 15, ноябрь 21; 1863 апр. 16; 1864 окт. 30, ноябрь 25, дек. 7; 1865 ноябрь 4, дек. 30; 1866 янв. 19, сент. 8, окт. 27, ноябрь 17; 1867 окт. 26; 1868 авг. 20, сент. 5, дек. 3; 1869 сент. 21.

М.: 1842 янв. 9; 1869 дек. 22, 29 (утро); 1881 дек. 13, 15.

Комик XVII столетия. Комедия в 3 д. в стихах с эпилогом А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1873, № 2.

М.: 1872 окт. 26, 30, 31, ноябрь 2.

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; 1873 дек. 28; 1874 янв. 3, 17, февр. 10 (утро), май 5, июнь 4.

Кому из двух. Комедия в 1 д. Феофлистова (Ф. М. Толстого). Рукопись ЛТБ. Пб.: 1874 дек. 11, 16; 1875 янв. 2.

Копилка, или Нет добра без худа. Шутка-комедия-водевиль в 3 д. Э.-М. Лабиша (La cagnotte). Переделка с франц. Н. Н. Енгальчева. Рукопись ЛТБ. М.: 1870 ноябрь 27, 30, дек. 1.

Король и поэт. Историческая картина в 1 д. Т. де Банвиля (Gringoire). Переделка с франц. Д. В. Аверкиева. Изд.— Дневник писателя. Ежемесячное издание Д. В. Аверкиева. Спб., 1886, дек.

Пб.: 1873 ноябрь 16, 19, 20, 22, дек. 4, 6, 9, 13, 18, 27; 1874 янв. 2 (утро), 4, 8, февр. 8 (утро), апр. 15, 23; 1875 май 28, июнь 6.

М.: 1875 янв. 9, 13, 14, 15.

Король Лир. Драма в 5 д. В. Шекспира (King Lear). Пер. с англ. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1856, № 12.

Пб.: 1858 дек. 8; 1862 сент. 18, ноябрь 28; 1864 янв. 31, февр. 5; 1870 февр. 6, 10, 12, 22 (утро), сент. 10, окт. 28; 1873 апр. 30 (сцены), май 3 (сцены). М.: 1859 дек. 2; 1862 окт. 5, 11; 1863 май 3, 10; 1864 май 7, 12.

Король Ричард III. Драма в 5 д. В. Шекспира (King Richard the Third). Пер. с англ. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1862, № 5. Приложение. М.: 1878 апр. 2, 5, 6.

Корсиканка. Драма в 4 д. в стихах Л. Гуальтьери (Gulnara la Corsa). Пер. с итал. М. П. Садовского. Литогр. изд.— М., 1881.

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; 1865 дек. 26, 30; 1866 янв. 4, 20, февр. 2.

Костромские леса. Русская быль в 2 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 11.

Пб.: 1841 сент. 24; 1863 дек. 27; 1864 янв. 2, 9, февр. 4, 21; 1865 янв. 12, 31, февр. 8; 1866 авг. 30; 1867 янв. 15.

Которая из двух? Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson, s'il vous plaît?). Переделка с франц. в стихах П. И. Куликова. Изд.— «Собрание театральные пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 5. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 20.

Пб.: 1858 апр. 4; 1862 сент. 16, ноябрь 22, дек. 4; 1863 февр. 4, май 15, дек. 30; 1864 янв. 29, февр. 29 (утро), май 22, июнь 30, окт. 8, ноябрь 17, 26; 1865 янв. 26; 1878 дек. 27; 1879 март 7, апр. 13, сент. 5, дек. 3, 30 (утро); 1880 сент. 29, окт. 2, 6, дек. 15, 20, 27; 1881 янв. 6, февр. 4, сент. 7, окт. 6, 11, 22, ноябрь 8, дек. 4.

М.: 1862 янв. 30; 1863 янв. 2, 13, февр. 8 (утро), апр. 16; 1870 февр. 13, окт. 27, дек. 29 (утро); 1871 февр. 6 (утро).

Который из трех? Комедия в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание нем. комедии Р. Бенедикса «Der Dritte». Изд.— М., 1874.

Пб.: 1872 ноябрь 22, 30.

Кохинхинка. Комедия в 2 д. Н. И. Беляева. Переделка с франц. комедии Э. Нажака «La roule et ses roussins». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1867 янв. 9, 15, июнь 9; 1868 сент. 10; 1870 май 22, 24; 1871 июль 30; 1875 май 12, июль 4; 1876 май 10.

М.: 1866 янв. 14, 17, 18, 19, 30, апр. 8, 26, май 3, 26, сент. 30, окт. 23, дек. 6; 1867 сент. 3; 1869 апр. 30; 1876 сент. 19, 29.

Кража невесты. Драматическое представление в 5 д., 8 карт. Н. Кохановской (Н. С. Соханской). Изд.— «Лит. прилож. к газ. «Гражданин», 1885, окт.

М.: 1874 янв. 25, 28, 31, февр. 3, 7 (утро), 8 (утро), 10, май 9, 13.

Красавец. Комедия в 3 д. А. Дюма-сына (Monsieur Alphonse). Пер. с франц. В. И. Родиславского и А. Н. Плещеева. Литогр. изд.— Спб., 1874.

М.: 1874 окт. 3, 7, 9, 11, 15.

Крестная маменька. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Ж.-Ф. Локруа и Ж. Шабо де Буэна (La matgaine). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1831.

М.: 1829 май 24; 1862 июнь 1; 1865 февр. 7, 10, 12, июль 18.

Крестница. Сцены из повседневной жизни в 1 д. А. Н. Плещеева. Изд.— «Время», 1861, № 11.

М.: 1862 окт. 15, 17, 19, 26, 30, дек. 2; 1863 февр. 9, ноябрь 7; 1876 янв. 23.

Криспен, соперник своего господина. Комедия в 1 д. А.-Р. Лесажа (Crispin, rival de son maître). Пер. с франц. И. А. Мещерского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1867 ноябрь 3, 6, 7.

Кто виноват? Драма в 5 д., 7 карт. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1863 сент. 18, 20, 22, 24, 29, ноябрь 27.

Кто во что горазд. (Предст. также под назв. «Тринадцатое ноября, или Кто во что горазд», «Пятое ноября, или Кто во что горазд» и т. п.) Бенефисная интермедия-шутка в 1 д. с пением и танцами Крылова (К. А. Тарновского). Рукопись ЛТБ.

М.: 1856 ноябрь 13; 1862 ноябрь 5; 1864 янв. 2, 3, 6.

Кто лучше? — см. Дока на доку нашел.

Куколка. Комедия в 5 д. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1871 дек. 17, 20, 29; 1872 янв. 12.

М.: 1871 дек. 2, 7, 8, 14, 29; 1872 янв. 7, 16.

Кум Иван. Русская быль 1550 года в 2 отд. Е. В. Аладыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 4.

Пб.: 1841 июль 10; 1863 авг. 30.

Купец-лабазник, или Выгодная женитьба. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина. Изд. под назв. «Выгодная женитьба». — Драматические очерки М. Н. Владыкина. М., 1857.

Пб.: 1865 апр. 23, 26, май 7, 14, сент. 5, 16; 1866 янв. 4, февр. 3, авг. 17, окт. 11; 1867 июнь 2, окт. 15; 1868 янв. 7, май 16; 1878 сент. 1.

М.: 1852 ноябрь 5; 1865 сент. 15, 17, 20, 22, 28, окт. 27; 1866 янв. 6, 30, дек. 15; 1867 янв. 6, сент. 7; 1868 ноябрь 10.

Купеческая дочка и чиновник четырнадцатого класса. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1837.

М.: 1837 дек. 10; 1863 ноябрь 4, 5, 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; 1862 апр. 17, ноябрь 30; 1863 февр. 10; 1864 сент. 9; 1865 дек. 14; 1866 февр. 2; 1869 янв. 15, май 26, авг. 22, сент. 23, 30; 1870 февр. 9, 18 (утро), май 6, июнь 10, июль 29, окт. 4, ноябрь 22, дек. 15; 1872 янв. 7, 17, февр. 6, апр. 24, ноябрь 27; 1873 май 20, ноябрь 8; 1874 апр. 5, ноябрь 17; 1875 янв. 19; 1877 июль 19, сент. 4; 1878 ноябрь 28.

М.: 1857 апр. 26; 1862 май 18, 22; 1864 май 8, 18; 1866 май 30, июнь 15.

Курьерская свадьба. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1851 янв. 15; 1867 дек. 31 (утро); 1868 янв. 9, 12, 18, 25, 31, февр. 10, сент. 3, окт. 6, дек. 22; 1869 янв. 26; 1870 дек. 28; 1871 янв. 3 (утро), 24, 29, февр. 4, апр. 7, май 2, сент. 2, дек. 15.

Кутерьма. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1849 май 5; 1864 дек. 11, 14.

М.: 1849 янв. 17; 1869 окт. 31, ноябрь 3.

Лакейская. Сцены Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1863 сент. 11, окт. 4, 9, 13, дек. 4; 1864 апр. 23, сент. 29; 1865 янв. 25, дек. 21; 1866 апр. 27; 1867 сент. 6, 22, дек. 5; 1868 янв. 17, май 13, 29, сент. 10; 1870 май 29, июнь 2, авг. 19; 1871 апр. 9; 1874 апр. 30; 1878 дек. 6, 8.

М.: 1863 янв. 28, 30, февр. 4 (утро), апр. 7, май 12, окт. 14, 16, 21, ноябрь 24; 1864 февр. 16, май 4, 18, июль 24, авг. 19, окт. 2, 22, ноябрь 19, 30, дек. 2, 4, 31; 1865 янв. 7, февр. 5, 11, 14, апр. 13, 23, июль 9, авг. 17, сент. 29, окт. 11, дек. 17; 1866 янв. 14, 17, 18, 19, апр. 8, 11, сент. 21, дек. 4, 30 (утро); 1867 февр. 20 (утро), апр. 27, 30, сент. 1, 15, ноябрь 3, 26; 1868 янв. 1; 1869 сент. 12; 1871 авг. 26; 1875 ноябрь 16, 19.

Лакомый кусочек. Комедия-шутка в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии П. Моро «Nos alliés». Изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1878 окт. 30, ноябрь 1, 3, 7, 15, 20, 24, 28, дек. 20, 29; 1879 янв. 25, февр. 3, 6, 9 (утро), 22, 26, март 7, 16, апр. 12, 17, май 3, 23, авг. 16, 30, окт. 25, ноябрь 21; 1880 янв. 8, февр. 2, 19, 26, март 9, май 15, авг. 26, ноябрь 26; 1881 янв. 6, окт. 20, ноябрь 5, дек. 28.

М.: 1878 окт. 6, 9, 11, 17, 19, 30, ноябрь 2, 6, 20; 1879 янв. 16, февр. 11, март 4, 13, май 11, сент. 20, окт. 17, ноябрь 6, 21; 1880 апр. 24, сент. 3, дек. 9.

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; 1862 февр. 1, 13, май 21, авг. 16, дек. 3; 1863 янв. 4, февр. 10 (утро), апр. 9, ноябрь 13; 1864 янв. 19, февр. 4, 25 (утро), сент. 15, ноябрь 29, дек. 27; 1865 февр. 11, май 10, дек. 19; 1866 сент. 19, ноябрь 20, дек. 28; 1867 окт. 8; 1868 янв. 2, апр. 21, май 16; 1870 июль 7, ноябрь 26, дек. 13; 1879 март 18; 1880 авг. 19, 26, сент. 4, 23, окт. 15, дек. 4, 16; 1881 янв. 22, окт. 16.

М.: 1839 ноябрь 3; 1862 янв. 3; 1864 авг. 28, сент. 1, 10, окт. 9, 18, ноябрь 19; 1865 сент. 19; 1866 янв. 2, май 5, июль 18, авг. 28, окт. 4, дек. 11, 28;

1867 янв. 10, июнь 2, сент. 15, 26, окт. 22, дек. 3; 1868 июль 15, сент. 8, дек. 29; 1869 июнь 1, сент. 26, окт. 22, дек. 26; 1870 июнь 22, авг. 26, окт. 22; 1871 май 9, окт. 24; 1872 янв. 2 (утро), авг. 27; 1879 ноябрь 14, 19; 1880 янв. 4, февр. 13, 21, 29, март 11, 21, апр. 24, сент. 9, 15; 1881 янв. 1, февр. 6, сент. 6, окт. 2, 21, дек. 1, 28.

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». М.: 1853 окт. 19; 1863 окт. 8, 10, 15, дек. 2; 1864 янв. 14, февр. 27 (утро).

Легкая кавалерия. Оперетта в 2 д. (Leichte kavallerie). Переделка с нем. Г. С. Вальяно. Музыка Ф. Зуппе. Литогр. изд.— М., 1894. Пб.: 1873 ноябрь 16, 19, 20, дек. 13, 16 (1-е д.), 18, 20; 1874 янв. 8, 11, 18, 24, февр. 7 (утро), 8, июль 8, сент. 10, 15, ноябрь 26; 1875 окт. 21.

Легкая кавалерия. Оперетта в 2 д. (Leichte kavallerie). Пер. с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Ф. Зуппе. Рукопись МТ. М.: 1871 ноябрь 19, 30.

Легкая надбавка. Драма в 3 д. с прологом и эпилогом А. Ф. Погосского. Изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1862 апр. 18, 20, 23, 25, сент. 21, 28, окт. 10, 17, 29, ноябрь 12, дек. 5; 1863 янв. 4, апр. 10, окт. 17, ноябрь 10; 1864 февр. 2, окт. 18; 1865 янв. 4, февр. 11.

М.: 1862 окт. 8, 10, 16, 21, ноябрь 8; 1863 янв. 20; 1864 май 10.

Легкое недоразумение. Комедия в 1 д. Ю. Шилко. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1876 апр. 16, 19, май 2, 9, авг. 16.

М.: 1876 окт. 14, 18, 20, 26.

Ледяной дом. Драма в 5 д. Л-на (В. А. Дьяченко). Сюжет заимствован из романа И. И. Лажечникова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 сент. 6, 8, 11, 12, 20, 22, 29, окт. 2, 11, 22, ноябрь 21, дек. 26; 1868 сент. 15.

Лекарь. Драматическое представление в 2 д. В. А. Воплярлярского. Изд.— «Пантеон», 1852, кн. 12.

Пб.: 1852 дек. 11; 1869 сент. 3, 9, 30.

Лекарь поневоле. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le médecin malgré lui). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1849 сент. 23; 1869 ноябрь 7, 11, 19, дек. 22; 1870 янв. 2 (утро), февр. 21. М.: 1849 янв. 31; 1866 ноябрь 25, 28, 29, дек. 1, 5, 9, 12, 14, 21; 1867 янв. 8, 22, февр. 15, июнь 27; 1868 янв. 14, май 17, июнь 7, июль 12, сент. 30; 1869 апр. 30, июнь 20, сент. 28, ноябрь 30; 1870 июль 14; 1871 янв. 4, февр. 7, июнь 2, июль 28, сент. 6; 1875 окт. 16, 19; 1876 янв. 15, март 3, май 6, июль 16; 1877 июнь 15, 22; 1878 май 19.

Лес. Картинка из деревенской жизни в 1 д. И. Ф. Горбунова. Изд.— «Современник», 1861, № 5.

Пб.: 1864 авг. 21, 25, сент. 3; 1869 окт. 31, ноябрь 14; 1881 янв. 16, 19, 21, февр. 22.

Лес. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1871, № 1.

Пб.: 1871 ноябрь 1, 5, 8, 12, 15, дек. 5, 21; 1872 февр. 23, ноябрь 19, дек. 31; 1873 февр. 9; 1874 апр. 26, май 2, 17, сент. 1, 17, 26; 1875 апр. 27, май 18, сент. 28, ноябрь 23; 1876 март 14; 1877 май 6; 1878 март 21; 1880 авг. 24; 1881 окт. 14, ноябрь 11, 29.

М.: 1871 ноябрь 26, 29, дек. 1, 3, 26, 31 (утро); 1872 янв. 4, 14, 28, февр. 4, 25, апр. 26, май 23, сент. 26; 1873 февр. 13, май 4, авг. 26, окт. 7; 1874 янв. 27, апр. 11, авг. 18, окт. 30; 1875 февр. 16, сент. 7; 1876 авг. 24; 1877 янв.

16, февр. 2, сент. 4, ноябрь 6; 1878 февр. 19, март 12, 23, апр. 21, сент. 3, ноябрь 12; 1879 янв. 28, авг. 17.

Леста, днепровская русалка, часть 1 — см. *Русалка*, часть 1.

Либерал. Комедия в 5 д., 6 карт. Д. Д. Минаева. Изд.— «Отечественные записки», 1870, № 12.

Пб.: 1871 сент. 15, 20, 22, 27, окт. 1, 6, дек. 1.

М.: 1871 окт. 14, 18, 19, 20, 25, 27, ноябрь 3.

Лиза Фомина. Драма в 4 д., 5 карт. М. Ф. Каменской. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1863 сент. 5, окт. 6, ноябрь 15, 27, дек. 22; 1864 февр. 9, 18, 29 (утро), окт. 12; 1880 сент. 28, окт. 9, 17, 24, ноябрь 1, 7, 12, дек. 7, 9; 1881 янв. 6, сент. 11.

М.: 1863 ноябрь 4, 6, 14, дек. 9; 1864 май 5.

Липочка. Комедия в 3 д. с прологом В. П. Острогорского. Изд.— «Время», 1861, № 8.

Пб.: 1864 авг. 16, 18, 21, сент. 3.

М.: 1863 авг. 23, 27, сент. 4, 10; 1864 янв. 9.

Листья шелестят. Драма в 5 д. А. И. Сумбатова (Южина). Изд.— М., 1882.

М.: 1881 окт. 1, 5, 7, 9, 12, 19, ноябрь 6.

Ловит волк, ловят и волка. Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (*Madame attend monsieur*). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1875 апр. 25.

Ломоносов, или Жизнь и поэзия. Драматическая повесть в 5 отд. в прозе и стихах Н. А. Поленого. Изд.— «Библиотека для чтения», 1843, № 1/2.

Пб.: 1843 февр. 2; 1865 апр. 9, 11, 22, май 9; 1867 дек. 19.

Луч света в темном царстве. Драма в 5 д. Д. И. Стахеева. Изд. в кн.: Драматические сочинения Д. И. Стахеева. Спб., 1869.

Пб.: 1868 ноябрь 22, 27, 29.

Лучше никогда, чем поздно. Водевиль в 1 д. Э. Мартена и Э. Нажака (*Jeune de coeur*). Переделка с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1866 янв. 14, 17, 20, февр. 2, июнь 3, 10, сент. 1, окт. 13, дек. 1; 1867 июнь 30, авг. 22, дек. 28 (утро); 1868 май 22, окт. 3; 1871 май 21, 28, июнь 15, июль 27, авг. 16, ноябрь 18; 1872 февр. 23 (утро); 1873 авг. 19; 1876 янв. 21, 27.

М.: 1867 май 19, 22, 26, авг. 21, 30, дек. 6; 1868 авг. 18.

Лучший алькад — король. Драма в 3 д., 12 карт. Лопе де Вега (*El mejor alcalde — el rey*). Пер. с исп. Н. М. Пятницкого. Литогр. изд.— М., 1877.

М.: 1877 апр. 10, 12, 14.

Любители. Сцена в 2 карт. А. С. Бехтеева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1866 ноябрь 18, 21.

Любишь кататься, люби и саночки возить. Простонародная драма в 4 д. П. И. Степанова. Изд. под назв. «Старшина». — «Библиотека для чтения», 1865, № 7/8.

Пб.: 1866 сент. 9, 12, 16, 20, окт. 9, ноябрь 8.

Любовная ссора. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (*Le dépit amoureux*). Пер. с франц. П. Н. Енгальчева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1869 окт. 24, 27, 28, ноябрь 12.

Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленским водевиля Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Н. Бразье «*Le philtre champenois*». Изд.— М., 1833.

Пб.: 1831 февр. 22; 1868 сент. 4, 6, 16, 19, 25; 1870 апр. 29, май 6.

М.: 1833 сент. 15; 1862 дек. 3; 1863 май 5, 13; 1872 дек. 1, 5, 7, 8.

Любовные похождения Клеопатры — см. *Где мой зять? Дайте мне зятя!*

Любовные проказы, или Ночь после бала. Комедия-водевиль в 1 д. Взята с франц. П. И. Григорьевым и А. Б. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.— М., 1872.

Пб.: 1843 февр. 15 (утро); 1863 окт. 16, 22, 29, ноябрь 11; 1864 янв. 26, май 28, окт. 4, 29, дек. 9; 1865 янв. 14, апр. 23, авг. 30; 1866 янв. 3, февр. 2 (утро), сент. 22; 1867 февр. 2, окт. 10; 1868 янв. 9, апр. 22; 1869 ноябрь 7, 10, 28; 1878 июль 21; 1879 янв. 23, июнь 1, 14, 18, 29, июль 22, авг. 19, сент. 21, окт. 16, ноябрь 1, 13, 20, дек. 19, 27; 1880 янв. 10, 31, февр. 14, март 2 (утро), апр. 2, май 11, сент. 16, окт. 5, 14, ноябрь 16, 22, 29, дек. 18; 1881 февр. 4, сент. 8.

М.: 1843 сент. 29; 1863 окт. 21, 23, 25; 1864 февр. 24.

Любовь и кошка. Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1850 янв. 11; 1867 дек. 14, 17, 31; 1868 янв. 10, апр. 29.

М.: 1853 сент. 15; 1864 ноябрь 30, дек. 2, 4, 17; 1865 янв. 3, 20, февр. 8, 11 (утро), апр. 22, май 14; 1866 февр. 1 (утро), ноябрь 10, дек. 30 (утро); 1867 февр. 25.

Любовь и предрассудок. Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон», 1853, кн. 5.

Пб.: 1853 сент. 23; 1862 янв. 3, февр. 16 (утро), сент. 6, окт. 24; 1870 авг. 19, 27, сент. 23, ноябрь 30; 1871 окт. 31; 1872 апр. 27; 1877 авг. 26, сент. 1, 25; 1879 дек. 20; 1880 апр. 8, сент. 10.

М.: 1853 ноябрь 19; 1863 авг. 20; 1878 окт. 27, 31, ноябрь 1, 9, 15, дек. 5; 1879 янв. 2, апр. 23, май 14, сент. 3.

Любовь по приказу, или Первые опыты кокетства. Комедия в 1 д. Передёлка с франц. А. А. Тальцевой (А. А. Зубовой). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1854 дек. 20; 1863 дек. 9, 20; 1864 февр. 19; 1865 июль 28.

Любовь прощает все. Драма в 5 д. С. Мозенталя (Madeleine Morel). Пер. с нем. Н. С. Васильевой. Рукопись ЛТБ.

М.: 1873 ноябрь 29, дек. 3, 7, 14.

Мазепа. Историческая драма в 5 д., 10 карт. с прологом в стихах А. А. Соколова. Изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1866 ноябрь 18, 23, дек. 4, 9, 13, 27; 1867 янв. 3, февр. 20.

Майорша. Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1879, № 3.

Пб.: 1878 дек. 6, 8, 12, 14, 21, 27 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1879 янв. 4, 9, 11, 16, 23, 31, февр. 5 (утро), 6, 8, 11 (утро), 21, 24, март 5, 13, 19, 22, апр. 10, 18, 26, май 7, 14, авг. 23, сент. 3, 18, 25, окт. 11, 23, 31, ноябрь 24, дек. 12; 1880 янв. 15, февр. 5, 16, 29 (утро), март 18, май 2, 12, сент. 7; 1881 окт. 27.

М.: 1878 ноябрь 21, 23, 24, 27, дек. 1; 1879 янв. 7, 12, 18, 24, 31, февр. 7 (утро), 19, 26, апр. 30, май 4, авг. 26, сент. 10, 17, 19, окт. 3; 1880 окт. 22.

Майская ночь, или Утопленница. Комедия в 3 д., 4 карт. с пением, хорам и плясками В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из повести Н. В. Гоголя. Изд.— Народный театр, т. 3. М., [1905].

М.: 1881 дек. 6, 8.

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; 1863 апр. 24, 26; 1872 сент. 1, 4, 10, 17, 24, окт. 22, 26, дек. 18, 26; 1873 янв. 17, 23, 30, май 10, авг. 20, окт. 7, ноябрь 1, дек. 13, 18; 1874 янв. 15, 22, 24, 29, апр. 29, июнь 7, июль 22, сент. 2, 15, окт. 15, 29, ноябрь 12, 19, дек. 12; 1875 янв. 2, апр. 20, 29, май 7, 30, ноябрь 27, дек. 9; 1876 февр. 15 (утро), апр. 14, сент. 28, ноябрь 30; 1878 март 10, сент.

6, окт. 12, ноябрь 30; 1879 март 8, апр. 27, ноябрь 19, 26, дек. 6, 11, 30 (утро); 1880 янв. 8, 23, март 11, апр. 3, авг. 25, сент. 1, 9, ноябрь 6, 20; 1881 февр. 22 (утро).

Макбет. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Macbeth). Пер. с англ. А. И. Кронеберга. Изд. в кн.: Петербургский сборник, изд. Н. Некрасовым. Спб., 1846. М.: 1862 сент. 27, окт. 2; 1863 апр. 24.

Маленькие ласки. Сцены из вседневной жизни Надежды Вол... (Н. Волковой). Изд.—Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1858 окт. 29; 1862 янв. 7, февр. 14 (утро), 17; 1866 апр. 3, 19, ноябрь 11, 15.
М.: 1862 янв. 8.

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; 1862 окт. 25; 1863 янв. 1, 8; 1864 янв. 31, февр. 23, сент. 18, ноябрь 24, дек. 3; 1865 янв. 13.

Мамаево побоище. Летописное сказание в 5 д. с эпилогом в стихах Д. В. Аверкиева. Изд.— «Эпоха», 1864, № 10.

Пб.: 1865 дек. 13, 20, 31; 1866 янв. 19.

Мамышкин сынок. Комедия в 3 д. Э. Нажака и А. Эннекена (Bebé). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1878 февр. 20, март 5, 9, 26, апр. 20, май 7, сент. 3, окт. 13.

М.: 1878 сент. 1, 4, 6, 12, 25, окт. 5, ноябрь 5; 1879 март 11, 13, 21.

Марианна. Драма в 5 д., 6 карт. А.-Ф. Деннери и Ж. Маллиана (Marie-Jeanne, ou La femme du peuple). Пер. с франц. М. Кунце.

Пб.: 1880 окт. 10, 13, 18.

Мария, королева Кастилии. Историческая драма в 4 д. с эпилогом в стихах Ф. Гальма (Э.-Ф.-Ж. Мюнха-Беллингсгаузена) (Die Königin). Пер. с нем. А. А. Соколова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 окт. 4, 6, 8.

Маркигантка. Историческое представление в 5 д., 8 карт. из времен Петра Великого Н. В. Кукольник. Изд.— Спб., 1854.

Пб.: 1854 янв. 25; 1862 окт. 31, ноябрь 7, дек. 16.

Маруся. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован из комедии Т. Баррьера «Le feu au souvent». Изд.— Карнеев М. В. Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 1. Спб., 1878.

Пб.: 1878 апр. 28, май 10, 11, 17, окт. 11, 16, 18, 19, ноябрь 7, 15, дек. 26; 1879 февр. 9 (утро), 11, 26, март 21, апр. 17, сент. 17, ноябрь 21; 1880 янв. 4, февр. 26 (утро), март 31, апр. 7, 28.

М.: 1878 ноябрь 10, 22.

Марфа Ивановна и Захар Захарович Собакины, 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; 1876 май 10, 17, авг. 30, сент. 17, 29, окт. 15, ноябрь 4.

М.: 1850 ноябрь 9; 1862 май 7; 1872 ноябрь 9, 13, 14, 15, 21, 28; 1873 янв. 10, февр. 2.

Марфа Посадница. Драма в 5 д. в стихах Н. П. Жандра. Изд.— «Русская старина», 1874, № 6, 7.

М.: 1873 сент. 11, 13, 17, 19, 26, окт. 3, дек. 30.

Маскарад. Драма в 4 д., 10 карт. в стихах М. Ю. Лермонтова. Изд.— Стихотворения М. Лермонтова, ч. 3. Спб., 1842.

Пб.: 1852 окт. 27 (сцены); 1864 янв. 13, 15, февр. 3, 23, 27.

М.: 1853 янв. 21 (сцены); 1862 сент. 24, 26, окт. 3, 14; 1863 май 5.

Маскарад в летнем клубе, или Ни то, ни се для разъезда карет, не водевиль и не балет с куплетами и танцами. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1838 авг. 31; 1869 дек. 9, 11.

М.: 1837 окт. 29; 1866 апр. 8, 11.

Мастеровой. Драма в 5 д. из народного быта Е. Е. Прохорова. Изд.— «Русский ремесленник», 1863, № 1—3.

Пб.: 1863 янв. 7, 9, 14, 17, 21, февр. 7, авг. 18, сент. 8, дек. 19; 1864 янв. 12, февр. 24.

М.: 1863 апр. 8, 9, май 22.

Мастерская русского живописца. Водевиль в 1 д. с живыми картинами В. А. Соллогуба. Изд.— Сочинения В. А. Соллогуба, т. 4. Спб., 1856.

М.: 1854 ноябрь 8; 1862 янв. 14, февр. 13, май 14, сент. 23, дек. 9; 1865 авг. 20, 23.

Матери-соперницы. Трагедия в 5 д., 7 карт. в стихах П. И. Лажечникова, из времени великого князя Иоанна Васильевича III. Изд.— «Всемирный труд», 1868, № 10.

Пб.: 1868 дек. 17, 19; 1869 янв. 1, 28.

М.: 1868 ноябрь 22, 25, 27, дек. 8; 1869 апр. 28.

Материнское благословение, или Бедность и честь. Драма в 5 д. с куплетами А.-Ф. Деннери и Г. Лемуана (*La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon*). Пер. с франц. Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова). Изд.— Собр. соч. Н. А. Некрасова, т. 3. М.— Л., 1930.

Пб.: 1842 окт. 19; 1880 сент. 26, окт. 1, 7, 11, 14, ноябрь 16, 28, дек. 14, 28; 1881 февр. 13, сент. 20, ноябрь 24.

М.: 1843 окт. 29; 1862 май 22; 1865 сент. 3, 7; 1873 авг. 30, сент. 3, 6, окт. 1, 21, ноябрь 18.

Матильда, или Ревность. Драма в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Лоренсена (П.-Э. Шапелья) (*Mathilde, ou La jalousie*). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 8.

М.: 1840 сент. 6; 1864 окт. 5, 7.

Матрос. Комедия в 1 д. с пением Т.-М.-Ф. Соважа и Ж.-Ж.-Г. Делюрье (*Un matelot*). Пер. с франц. Д. А. Шепелева. Изд.— Записки о театре. Л., 1968.

Пб.: 1838 апр. 29; 1869 ноябрь 21, 24, дек. 17.

Матушкина дочка, или Сумагоза на даче. Водевиль в 2 д. П. И. Григорьева. Переделка комедии Ж.-Б.-Р. Д'Эпаньи и А.-Б.-Б. Декомберусса «*La fille mal élevée*». Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 май 3; 1862 май 23, июнь 1, 11.

М.: 1837 июль 16; 1880 февр. 15, 18, 27, 29 (утро), март 2 (утро), 19, апр. 27, май 2.

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.

М.: 1858 сент. 19; 1863 май 30.

Мгла. Драма в 5 д. В. П. Острогорского. Изд.— Спб., 1883.

М.: 1868 окт. 18, 21, 23, 28, 30, ноябрь 10.

Медаль. Шуточные сцены в 1 д. Н. А. Лейкина. Изд.— Спб., 1868.

Пб.: 1871 окт. 13, 17, 18, 26, ноябрь 16, дек. 2; 1872 сент. 10, 24, окт. 3, ноябрь 2, 21; 1873 янв. 2.

М.: 1871 дек. 16.

Медведь и паша. Шутливый водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (*L'ours et le pacha*). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1823.

М.: 1823 июнь 3; 1862 ноябрь 28, 29.

- Медведь и паша.* Шутка-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ксавье Сентина (К. Бошфаса) (L'ours et le pacha). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Сборник театральных пьес П. А. Каратыгина, т. 3. Спб., 1880.
Пб.: 1869 дек. 14, 19; 1870 янв. 2, 19, февр. 1, 10, 22 (утро), апр. 30, июнь 8, июль 20, авг. 20, сент. 7, ноябрь 26, дек. 6; 1871 янв. 10, февр. 2 (утро), апр. 25, июль 9, авг. 30, окт. 3, 10, 31; 1872 янв. 9; 1873 окт. 14.
- Медведь и племянница.* Водевиль в 3 д. Л.-Ф. Клервиля п Фраскати (М. Мийо) (Ma piéce et mon ours). Пер. с франц. К. А. Тарновского п Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1861 февр. 6; 1863 окт. 11; 1868 май 31, июнь 4, июль 24, сент. 3, дек. 6; 1869 май 18; 1870 авг. 26, сент. 30.
М.: 1861 янв. 18; 1862 февр. 16, сент. 11, окт. 14; 1864 янв. 19, февр. 18, март 1, май 10, сент. 6, ноябрь 15; 1865 янв. 17, ноябрь 21; 1866 февр. 4, авг. 21; 1878 дек. 6, 8, 10; 1879 янв. 26, 29, февр. 1, 6 (утро), 8 (утро), 11 (утро), март 5, апр. 13, 23, май 11.
- Медовый месяц.* Драма в 5 д. Н. Я. Соловьева. Изд.— «Век», 1882, № 2.
Пб.: 1881 ноябрь 6, 9, 11, 13, 16, 24, дек. 2, 4, 8, 20.
- Между огней.* Шутка в 2 д. Н. А. Воскресенского. Литогр. изд.— Спб., 1875.
М.: 1878 сент. 17, 19, 21.
- 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; 1872 май 30, июнь 1, авг. 17, сент. 3, 12, 21, 26, окт. 4, 19, 29, ноябрь 26, дек. 5, 15; 1873 февр. 1.
М.: 1779 янв. 20; 1867 окт. 20, 23, 25, ноябрь 1, 12, 26, дек. 7, 17, 26; 1868 янв. 1, апр. 19, окт. 13; 1869 февр. 2; 1874 сент. 12, 16, 18, 22, окт. 20, дек. 29; 1875 февр. 7, апр. 20, май 9, авг. 25, ноябрь 2; 1876 янв. 9, 25, апр. 18, авг. 23, окт. 31; 1877 янв. 30 (утро), февр. 16, апр. 4, ноябрь 4, 20.
- Мельничиха в Марли, или Племянник и тетушка.* Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) п Ш. Дюверье (La meunière de Marly). Пер. с франц. Н. И. Филимонова. Изд.— «Текущий репертуар русской сцены», 1840, № 3. Прил. к журн. «Пантеон русского п всех европейских театров», 1840, кн. 10.
Пб.: 1840 окт. 16; 1865 ноябрь 19, 22; 1868 июнь 18, июль 1, 26, окт. 24; 1869 март 1 (утро), май 4, ноябрь 16; 1870 окт. 7, 12, ноябрь 17.
М.: 1842 ноябрь 9; 1863 июнь 16, 25, июль 9, окт. 6, дек. 8; 1864 янв. 1, февр. 9, июль 15, сент. 2, ноябрь 5, 15, дек. 20; 1866 сент. 5; 1867 авг. 31, дек. 21; 1873 дек. 6, 10, 12, 18; 1874 янв. 20, февр. 3 (утро).
- Меньшая братия.* Сцены в 2 д. Пер. с франц. С. А. Милова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1881 дек. 13, 15, 17, 21, 28 (утро), 31 (утро).
- Мера за меру.* Драма в 5 д. В. Шекспира (Measure for Measure). Пер. с англ. В. И. Родиславского. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд. в кн.: Поэтические эскизы. Альманах стихотворений. М., 1850.
М.: 1868 сент. 20, 23, 25, 29; 1880 февр. 22, 27 (утро), март 1 (утро), 18, 31.
- Мертвая петля.* Драма в 5 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Дело», 1876, № 1.
Пб.: 1875 окт. 17, 20, 24, 28, 30, ноябрь 3, 5, 11, 12, 17, 19, 24, 27, дек. 1, 28 (утро); 1876 янв. 2 (утро), 8, 13, 22, 26, 28, февр. 3, 5, 14 (утро), 24, 27, март 18, авг. 27, окт. 14, дек. 29; 1877 янв. 11, февр. 6 (утро); 1880 февр. 2, 8, 14.
М.: 1875 ноябрь 21, 24, 26, дек. 3, 5, 19, 28 (утро); 1876 окт. 8.
- Мертвые души.* Сцены в 5 карт. Составлены из поэмы Н. В. Гоголя Кра- сильниковым (П. Я. Рябовым). Литогр. изд.— М., 1877.
Пб.: 1877 окт. 14, 17, 19, 26, ноябрь 6.
М.: 1877 авг. 26, 30, 31, сент. 6, 9, 13, 19, окт. 6, 24, дек. 14.
- Местечко Фуенте-Овехуна* — см. *Овечий источник.*

Месть женщины. Комедия в 4 д. В. Сарду (Fernande). Пер. с франц. Е. Н. Грековой. Липтогр. изд.— М., 1892.

М.: 1871 янв. 14, 18, 19, 20, 27, февр. 4, апр. 6.

Месяц в деревне. Комедия в 5 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Современник», 1855, № 1.

Пб.: 1879 янв. 17, 22, 30, март 15, май 8, авг. 20, окт. 16, ноябрь 10; 1880 февр. 29, март 17, апр. 1, май 9, сент. 11, 27; 1881 дек. 30.

М.: 1872 янв. 13, 17, 19, 23; 1881 февр. 13, 17, 19 (утро), 22 (утро).

Меценат. Музыкально-драматическая шутка в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— М., 1865.

Пб.: 1878 окт. 20, 23, 29, ноябрь 15, дек. 1, 13, 31 (утро); 1879 окт. 12, 15, 19; 1881 окт. 23.

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; 1864 сент. 4, 7, 13.

Мещанская семья. Комедия в 5 д. М. В. Авдеева. Изд.— «Дело», 1869, № 2.

Пб.: 1869 янв. 17, 21, 30, февр. 16.

М.: 1869 февр. 13, 17, 23 (утро), 25 (утро), 27 (утро), март 2 (утро), сент. 5.

Милые бранятся, только тешатся. Пословица с куплетами в 1 д. К. А. Гарновского. 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; 1862 сент. 6, 8, 11, 20, 27, окт. 18, 30, ноябрь 23, дек. 20; 1863 янв. 9, 24, февр. 7 (утро), апр. 26, сент. 6, окт. 3, ноябрь 14; 1864 окт. 20, ноябрь 4, 6, 24; 1865 янв. 19, окт. 8, дек. 9; 1866 май 25, сент. 20; 1867 янв. 17, февр. 16, 22 (утро), сент. 12, окт. 3, дек. 26; 1868 янв. 15, июль 26; 1869 янв. 8, 15, 20, февр. 3, 27, май 15, дек. 9; 1870 янв. 11; 1875 янв. 6, 20, авг. 24; 1876 авг. 19, окт. 12, дек. 2; 1878 июнь 27, сент. 28, окт. 26; 1879 февр. 27, март 6, апр. 7, май 30, июнь 29, окт. 4, ноябрь 6, 20; 1880 янв. 12, 18, 23, февр. 9, 15, март 30, май 7, сент. 18, ноябрь 5, дек. 9; 1881 янв. 24, 29, сент. 22, окт. 6, 15, ноябрь 22, 26.

М.: 1857 ноябрь 22; 1862 май 10; 1866 июнь 15, 21; 1869 ноябрь 11, 14, 21, дек. 4, 29; 1870 янв. 19, февр. 15, май 19, июнь 4, авг. 20, сент. 6, окт. 7, ноябрь 17, дек. 16, 30 (утро); 1871 апр. 7; 1872 сент. 4, окт. 4; 1873 янв. 17, февр. 2, сент. 16; 1876 сент. 5; 1878 янв. 31, февр. 3, 21, март 10; 1879 ноябрь 25, 27, дек. 3; 1880 февр. 3, 5, авг. 24.

Минутное заблуждение. Комедия в 4 д. в стихах Н. И. Куликова. Подражание комедии Э. Ожье «Gabrielle». Изд.— «Собрание театральные пьес и репертуар русской сцены», 1858, кн. 10. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 43.

Пб.: 1855 окт. 21; 1862 янв. 17, май 15, июнь 18, июль 23, дек. 4; 1864 сент. 22.

Мирандолина, или Седина в бороду, а бес в ребро. Комедия в 3 д. К.-Л. Блума (Mirandolina). Переделка комедии К. Гольдони «Трактирщица» (La locandiera). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1834 янв. 15; 1863 янв. 24, февр. 6 (утро), апр. 14.

М.: 1834 ноябрь 9; 1864 сент. 25, окт. 1, ноябрь 4; 1865 янв. 24, сент. 24.

Мишура. Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Изд.— «Русский вестник», 1858, № 1.

Пб.: 1862 окт. 12, ноябрь 6, 11, 26, дек. 9, 17; 1863 февр. 6 (утро), авг. 21, сент. 3; 1864 авг. 31, окт. 6; 1866 апр. 28, сент. 11; 1867 февр. 19, авг. 24; 1868 янв. 10, февр. 9 (утро), сент. 3; 1874 окт. 7, 15, 23, ноябрь 5, 14, 19, дек. 31; 1875 февр. 9, 23, апр. 23; 1876 март 8; 1877 март 4; 1878 май 29, сент. 5; 1881 окт. 26, 29.

М.: 1862 ноябрь 12, 14, 15, 20, 22, 27, дек. 17, 21, 27; 1863 янв. 3, 8, 22, февр. 7 (утро), апр. 15, май 9, авг. 28; 1864 янв. 23, февр. 9, 26 (утро), авг. 27, ноябрь 15; 1865 сент. 1; 1871 сент. 9, 13, 17, окт. 5; 1879 март 16, авг. 21.

Мнимая Лукка. (Предст. в Москве под назв. «Мнимая Арто».) Музыкальный фарс à propros в 2 карт. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1868 ноябрь 1, 4, 6.

М.: 1868 окт. 18, 21, 23, 28, 30, ноябрь 1, 4, 15, 29, дек. 2, 5, 12, 13, 15, 17, 18, 22, 30 (утро); 1869 янв. 2 (утро), февр. 26 (утро); 1871 янв. 21 (1-е д.).

Мнимый больной. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. Егорова (И. А. Мещерского). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 авг. 31, сент. 2, 5, 8, 26, окт. 3, 9, 26; 1867 янв. 15, июнь 16; 1868 янв. 7, июнь 11, окт. 1; 1869 февр. 23, июнь 30, окт. 26; 1870 июль 24; 1871 июнь 4; 1872 сент. 4; 1874 апр. 23, июль 9, сент. 4, ноябрь 3; 1876 февр. 25, май 10.

Много шума из ничего. 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. «Пантеон».

Пб.: 1851 ноябрь 26; 1876 июнь 11, авг. 23, дек. 5; 1877 янв. 2 (утро), 9, февр. 1, 21, март 15, апр. 1, 21; 1878 янв. 1, 25, март 14, апр. 5, май 3, июнь 13; 1879 янв. 14, 25, февр. 28, март 7, 19, авг. 24.

М.: 1854 ноябрь 12; 1863 февр. 9 (утро); 1865 ноябрь 5, 10; 1878 март 26, 29, апр. 3, авг. 20, ноябрь 26, 28, 30, дек. 4, 7.

Много шума из ничего. Комедия в 5 д. В. Шекспира (Much Ado about Nothing). Пер. с англ. А. И. Кроненберга. Изд.— «Современник», 1847, № 12.

Пб.: 1880 янв. 18, 22, 24, февр. 23, 27 (утро), март 2 (утро), 13.

М.: 1865 окт. 15, 18, 20, 26, ноябрь 3, дек. 2; 1877 апр. 20, 26, 28; 1880 янв. 11, 15, 17, 22, 24, февр. 4, март 2 (утро), апр. 1, 29, май 23, сент. 18, ноябрь 4, дек. 30; 1881 февр. 16, сент. 2, окт. 6.

Модная лавка. Комедия в 3 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

М.: 1807 апр. 22; 1867 ноябрь 3, дек. 10.

Модный лакей. Комедия в 1 д. Переделка М. П. Федорова. Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1871 янв. 27, февр. 1, 2, апр. 2, 23, сент. 29, дек. 7, 14; 1872 янв. 3 (утро), 11, 25, февр. 3, 13, 27, авг. 20, сент. 18, окт. 4, 17, ноябрь 7, дек. 11, 21; 1873 февр. 6, 18, май 21, июнь 5, 19, сент. 3, окт. 24, ноябрь 13, дек. 2, 5, 20; 1874 янв. 14, февр. 10, апр. 4, май 2, 14, июнь 25, сент. 20, дек. 2, 27 (утро); 1875 янв. 15, 27; 1876 окт. 3, дек. 2, 14; 1877 янв. 18, февр. 6; 1878 янв. 20, 23, 24, февр. 1, 6, 25 (утро), март 17, 30, апр. 4, 27, май 9, 29, сент. 1, 19, окт. 24, ноябрь 2, 9, дек. 11; 1879 янв. 11, февр. 6, март 12, апр. 7, 18, май 7, дек. 30.

М.: 1871 окт. 14, 18, 19, 20, 25, 27, ноябрь 3, 14, 23; 1874 апр. 12, 28.

Мокрая курица. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевиля (Э. Денуайе) (Une poule mouillée). Переделка с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1855 ноябрь 4; 1862 окт. 15, 17, 19, 24; 1876 ноябрь 4, 9, 12, 19, 1878 сент. 8, 11, 13, 20.

Молодежь. Комедия в 3 д. Н. Е. Вильде. Изд.— М., 1879.

Пб.: 1865 дек. 1, 7, 10, 19.

М.: 1865 сент. 23, 27, 30, окт. 4, 12, 21, 28, ноябрь 11, 26; 1866 май 13.

Молодые. Водевиль в 1 д. А. Буассо (Le secret de l'oncle Vincent). Переделка с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1874.

М.: 1874 ноябрь 21, 25, 26, 29, дек. 31 (утро); 1875 янв. 19, февр. 16 (утро).

Мольер-дитя. Комедия в 1 д. Э. Виерна (Molière enfant). Пер. с франц. в стихах А. Н. Баженова. Изд.— Драматический сборник, кн. 5. Спб., 1859.

М.: 1869 ноябрь 19, 24.

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; 1862 апр. 26; 1864 ноябрь 26; 1865 янв. 8; 1866 апр. 3, 20, окт. 2, 16; 1871 дек. 17.

М.: 1840 февр. 9; 1862 май 6, сент. 19; 1863 апр. 9; 1864 окт. 19, 21, ноябрь 9, 16, 18, дек. 6.

Московские когти — см. *Петербургские когти*.

Московские коршуны — см. *Петербургские коршуны*.

Мотя. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша и М. Мишеля (Mon Ismémie). Переделка с франц. К. А. Тарповского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 8. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 авг. 21; 1862 май 17, ноябрь 6, 27; 1863 янв. 13, 24, окт. 2, дек. 20; 1864 янв. 21, окт. 8, ноябрь 5, дек. 3; 1869 сент. 26, окт. 28, ноябрь 4; 1871 авг. 25, окт. 20, ноябрь 4; 1872 февр. 24 (утро), окт. 13, 31, ноябрь 9; 1873 февр. 17 (утро), июнь 8, авг. 24, окт. 7; 1874 апр. 18, авг. 23; 1875 февр. 12, 17 (утро), апр. 23, сент. 26; 1876 сент. 8, ноябрь 4; 1877 янв. 28, февр. 17.

М.: 1853 ноябрь 23; 1876 янв. 23, 26, 29.

Мраморные красавицы. Драма в 4 д. с прологом Т. Баррьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Les filles de marbre). Пер. с франц. К. А. Тарповского и Ф. М. Руднева. Изд.— Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1862 янв. 19, 23, февр. 6, 13 (утро), апр. 19; 1863 окт. 24, ноябрь 19; 1878 апр. 28, май 2, 4.

М.: 1861 ноябрь 24; 1862 янв. 4, 23.

Муж в дверь, а жена в Тверь. Комедия-водевиль в 2 карт. А. И. В. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 6.

М.: 1845 авг. 27; 1873 сент. 27, окт. 2.

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.

М.: 1853 ноябрь 16; 1862 дек. 12; 1876 янв. 16, 28, март 2, апр. 28.

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; 1870 июнь 24, июль 5, 23; 1873 июль 13.

М.: 1854 апр. 30; 1862 окт. 1, 16, ноябрь 8, дек. 6; 1863 янв. 10, февр. 1, май 27; 1864 окт. 2; 1872 февр. 10, 16, 21, 24 (утро), сент. 7, 13; 1873 окт. 18, 24, 30, ноябрь 7; 1874 янв. 3, 7, сент. 2, 15; 1875 янв. 29, февр. 16, окт. 12, ноябрь 18, дек. 15; 1876 март 3, 10, апр. 20, май 16, окт. 28, дек. 31; 1877 июнь 15, 22, авг. 28.

Мужья и поклонники. Комедия в 4 д., 5 карт. Д. В. Аверкиева. Литогр. изд.— Спб., 1878.

М.: 1870 окт. 2, 5, 6, 14, ноябрь 17, дек. 28.

Мужья-инвалиды. Комедия в 3 д. Ф.-Ф. Дюмануара и Э. Лафарга (Les invalides du mariage). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 окт. 20, ноябрь 1, 3; 1867 янв. 12.

Мужья одолели. Комедия-водевиль в 3 д. Э.-М. Лабаша и А. Делакура (Sélimare le bien aimé). Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Изд. в кн.: Плещеев А. Н. Сборник пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 2. Спб., 1876.

Пб.: 1873 окт. 12, 15, 18, 30, ноябрь 1, 5, дек. 28 (утро); 1874 янв. 3, 15, 31, февр. 8, сент. 20, дек. 15; 1875 май 7.

М.: 1873 ноябрь 22, 28, 30, дек. 11; 1874 янв. 1, февр. 6; 1877 февр. 17, 23; 1878 март 5, 28, май 16, авг. 17, сент. 15, 22.

Музыкант и княгиня — см. *Отставной театральный музыкант и княгиня*.

Мулат. Водевиль в 1 д., 3 карт. Рукопись ЛТБ.

М.: 1862 окт. 9, 18; 1863 май 10.

Мышеловки. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Рукопись ЛТБ.
М.: 1875 янв. 16, 20.

На бойком месте. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1865, № 9.

Пб.: 1865 окт. 25, 27, ноябрь 3, 25, 30, дек. 9, 22; 1866 янв. 9; 1870 авг. 17, 26; 1871 апр. 25, май 12; 1872 окт. 5; 1876 май 19; 1878 авг. 18.

М.: 1865 сент. 29, окт. 5, 6, 7, 13, 31, дек. 6; 1866 февр. 3, окт. 4; 1867 сент. 10; 1870 сент. 1; 1878 янв. 22, февр. 5, 24 (утро); 1879 сент. 23.

На волоске. Комедия в 3 д. Н. П. Урусова. Литогр. изд.— М., 1877.

М.: 1878 сент. 17, 19, 21, окт. 3, 12, ноябрь 17.

На всякого мудреца довольно простоты. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1868, № 1.

Пб.: 1868 ноябрь 1, 5, 7, 11, 13, 19, 21, 28, дек. 11, 22; 1869 янв. 6, май 2, 19, авг. 25, окт. 12, ноябрь 30; 1870 февр. 8, июнь 23, июль 17, сент. 18; 1880 апр. 4.

М.: 1868 ноябрь 6, 11, 12, 13, 14, 26, 28, дек. 4, 9, 11, 16, 19, 26, 30; 1869 янв. 1, 3, 8, 30, февр. 20, март 1, авг. 19, 25, окт. 5, дек. 21; 1870 февр. 17, сент. 2, окт. 25; 1875 окт. 16, 19; 1876 янв. 14, апр. 28, сент. 7.

На выставку картин. Комедия-шутка в 1 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1880.

Пб.: 1880 май 6, 8.

На долго ли? Комедия в 3 д. Р. И. Подгорецкого. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1865 май 4, 7, 11.

М.: 1865 янв. 22, 25, 26, 27, 28, февр. 4, 10, 13 (утро), апр. 28, май 18, авг. 25, окт. 22; 1866 февр. 5, май 27; 1867 авг. 25.

На законном основании. Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Изд.— М., 1882.

М.: 1881 дек. 13, 15, 17, 21, 28 (утро), 31 (утро).

На ловца и зверь бежит. Шутка-водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1859.

Пб.: 1859 май 4; 1862 янв. 26, окт. 4; 1863 сент. 16, окт. 6, 17; 1866 авг. 31, ноябрь 13; 1881 февр. 18, 22 (утро), сент. 6, 21, окт. 13, 18, ноябрь 4, 19, дек. 1, 21, 28.

М.: 1859 май 5; 1867 июнь 21, 30, июль 25, авг. 31.

На новых началах. Комедия в 4 д. Н. Н. Ге. Литогр. изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 дек. 3, 7, 10, 15, 18.

На Песках. Картины петербургской жизни в 2 отд. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— М., 1873.

Пб.: 1865 сент. 22, 26, 28, окт. 12, 21, ноябрь 18; 1866 февр. 4 (утро), май 8, сент. 29; 1867 сент. 19, ноябрь 20; 1868 янв. 29; 1874 окт. 22, ноябрь 12, 19, дек. 15; 1875 янв. 30, февр. 11, 19 (утро), май 9, сент. 23, окт. 16, ноябрь 13, дек. 4; 1877 ноябрь 17, дек. 15, 28 (утро); 1880 авг. 19, 30, сент. 19, ноябрь 18, дек. 2, 4, 18, 26.

М.: 1870 май 13, 15, 18, 27, июнь 9, авг. 24, сент. 6, 23, окт. 20, ноябрь 11; 1871 янв. 26, июнь 2, июль 16, сент. 2, окт. 5.

На пороге к делу. Сцены в деревне в 3 д. Н. Я. Соловьева. Изд.— «Дело», 1879, № 1.

Пб.: 1879 янв. 26, 29, февр. 6, 22, март 20, апр. 16, май 3.

М.: 1879 февр. 2, 5 (утро), март 4, 7, 14, апр. 9, 18, май 7, авг. 23.

На реке. Сцены из народного быта в 1 д. П. Ф. Горбунова. Изд.— Сцены из народного быта И. Ф. Горбунова. Изд. 5-е. Спб., 1874.

Пб.: 1876 дек. 17, 20; 1877 янв. 16, февр. 5; 1878 окт. 30, ноябрь 3, дек. 13; 1879 янв. 21, февр. 7, 25, март 4; 1880 янв. 16, 22, февр. 27, окт. 1.

М.: 1877 окт. 9, 11, 12, 13, ноябрь 3, 9, 16; 1878 февр. 2, апр. 25, май 7, авг. 24, 28, 31, сент. 5, 24, окт. 5, ноябрь 5; 1879 февр. 18, 20, авг. 24, окт. 19, ноябрь 5, 12; 1880 апр. 3, сент. 8.

На скамье подсудимых. Драма в 5 д., 6 карт. Пер. с франц. А. Н. Похвиснева и С. Н. Худекова. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 апр. 25, 29, май 6, 15.

На случай несостоятельности. Шуточные сцены в 1 д. Н. А. Лейкина. Изд.— Шуточные сцены Н. А. Лейкина. Спб., 1872.

Пб.: 1871 окт. 22, 25, ноябрь 18, дек. 3, 9.

На старости лет. Комедия в 1 д. Переделка М. П. Федорова. Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 сент. 12, 18, 20, 24, 25.

М.: 1873 ноябрь 22, 27; 1881 окт. 15, 20.

На узелки, или Прыжок с четвертого этажа. Фарс-водевиль в 1 д. А. Полозова (А. Н. Похвиснева). Литогр. изд. под назв. «На узелки, или Прыжок из третьего этажа». Спб., 1878.

Пб.: 1868 окт. 11, 20, ноябрь 11; 1869 янв. 8, февр. 6, май 12, окт. 10; 1870 янв. 8, апр. 26, июнь 5, сент. 15, окт. 28; 1873 окт. 5; 1881 ноябрь 17.

М.: 1869 янв. 7, 9, 10, 13, 14, 16, 26, 30, февр. 21, май 11, авг. 25, сент. 11, окт. 5, ноябрь 7; 1870 янв. 2 (утро), 15, 26, февр. 9, апр. 26, май 22, июнь 3, авг. 21, сент. 29, ноябрь 5, 25, дек. 9; 1871 янв. 11, февр. 7, апр. 5, 21, ноябрь 7; 1872 янв. 7, май 18, июнь 30, июль 13; 1873 май 10, окт. 14; 1874 авг. 22; 1875 авг. 18, 31, сент. 15; 1876 янв. 4, март 18, май 2, июнь 17, авг. 16, сент. 17, окт. 29, дек. 20, 27; 1877 февр. 1 (утро), 21, март 9, авг. 24, сент. 20; 1878 янв. 9, март 14; 1879 сент. 21, 27, 30, окт. 5, 31, ноябрь 16, дек. 9; 1880 авг. 31, дек. 31.

На хлеб и на воду. Шутка-водевиль в 1 д. В. И. Родиславского. Подражание франц. водевилю М. Мишеля и В. Манжена «Serisette en prison». Изд.— М., 1858.

Пб.: 1860 янв. 27; 1871 апр. 25, 27, май 2, сент. 17; 1877 июль 5, авг. 16, сент. 16, дек. 2.

М.: 1858 янв. 20; 1865 янв. 1, 6, 15, 18, 19, 28, февр. 2, 11 (утро), сент. 12, окт. 5, 19, ноябрь 11, дек. 8; 1866 янв. 2, 19, февр. 6, май 25, окт. 5, 7, 14, 18, 24, ноябрь 1, 27, дек. 13, 29; 1867 янв. 8, февр. 5, 21 (утро), июнь 13, авг. 23, сент. 8, окт. 1, 15, ноябрь 21, дек. 18, 29; 1868 февр. 4, апр. 9, июнь 7, 26, июль 30, сент. 27, окт. 20, дек. 6; 1869 февр. 2, май 7, сент. 18, окт. 10, 23, ноябрь 28; 1870 май 25, июнь 26, окт. 11, ноябрь 8; 1871 май 31, июнь 25, авг. 27, окт. 17; 1872 дек. 18; 1876 ноябрь 18, 26.

На хлебах из милости. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Переделка комедии Т. Баррьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «Aux crochets d'un gendre». Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1871 авг. 18, 20, 23, 25, 31, сент. 3, окт. 7, 12, 15, 21, 26, ноябрь 3, 28, дек. 13, 22; 1872 февр. 6, 15; 1874 июнь 11, авг. 19; 1875 янв. 28, авг. 18; 1878 май 31, авг. 24.

М.: 1870 окт. 16, 19, 21, 28, ноябрь 3, 5, 11, 29, дек. 28 (утро), 31; 1871 февр. 3, 7, авг. 27, сент. 6, 22, окт. 17, дек. 30; 1872 май 31, авг. 22, окт. 25; 1873 май 23, сент. 30.

На ярмарке. Сцены из купеческого быта в 1 д. И. Ф. Горбунова. Изд.— Сцены и рассказы И. Ф. Горбунова. 6-е изд. Спб., 1881.

Пб.: 1878 дек. 27; 1879 янв. 7; 1880 янв. 25, март 11, сент. 28, окт. 12, ноябрь 2; 1881 янв. 8, 25, дек. 30.

Назвался груздем, полезай в кузов. Пословица в 1 д. с куплетами К. А. Тарновского. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 янв. 14, 18, 20, февр. 9.

М.: 1864 дек. 7, 9; 1865 янв. 13, сент. 29.

Накануне свадьбы. Шутка в 1 д. П. И. Юркевича. Литогр. изд.— Спб., 1879.
Пб.: 1879 март 2, ноябрь 21.

Накануне ссылки. Комедия в 3 д., 4 карт. Павловского (К. К. Случевского).
Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1869 февр. 7, 10, 12.

Налетел с ковшом на брагу. Картинка нравов в 1 д. А. Я. Галушкина. Изд.—
Спб., 1874.

Пб.: 1874 янв. 25, 31, февр. 4 (утро), 7, 10, апр. 7, 21, 25, май 16, 22, июль 8,
сент. 1, окт. 20, 23, 31, дек. 8, 27; 1875 янв. 15, февр. 2, 23, май 18, но-
ябрь 17, дек. 5, 17; 1876 янв. 25, март 12, авг. 18, сент. 19, дек. 8; 1878
март 12, 31, апр. 20, 27, авг. 27, сент. 8, окт. 4, 24, ноябрь 12; 1879 янв.
12, февр. 4, 7, 8, март 15, 21, апр. 15, 30, май 8, 14, сент. 2, дек. 10, 26;
1880 янв. 13, 22, февр. 5, 16, март 14, апр. 30, сент. 7, 25, окт. 23, дек. 30;
1881 ноябрь 8.

М.: 1875 янв. 9, 13, 14, 15.

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; 1863 окт. 29, ноябрь 6, дек. 31; 1864 сент. 3, ноябрь 15.

М.: 1858 янв. 20; 1862 май 10; 1863 авг. 18.

Наследство золотопромышленника. Комедия в 5 д., 6 карт. Р.-Б. Шеридана
(The School for Scandal). Переделка для русской сцены А. А. Соколова. Изд.
под назв. «Племянники». — «Колосья», 1885, № 8.

Пб.: 1872 ноябрь 6, 13, 17, дек. 3, 29; 1873 февр. 17.

Наследство мужа. Комедия в 5 д. Е. В. Пяткиной. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1877 сент. 26, 30, окт. 3, 12, 18, 30, ноябрь 20.

М.: 1875 янв. 23, 27, 29, февр. 17 (утро), 19, 23 (утро), апр. 29.

Настроил, расстроил и устроил. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского).
Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1848 дек. 7; 1862 май 15, июнь 4, 8, июль 30; 1863 апр. 23, авг. 19, окт. 8;
1866 сент. 1, окт. 18; 1875 апр. 27, май 30, сент. 9, окт. 7, ноябрь 4; 1876
янв. 6, март 4, ноябрь 16, дек. 9, 30; 1877 февр. 4 (утро), окт. 4, дек. 29;
1878 февр. 15, 22 (утро), окт. 3; 1879 дек. 5, 13; 1880 апр. 9, сент. 23,
окт. 18, ноябрь 29, дек. 12, 19; 1881 февр. 9, дек. 10, 18.

М.: 1853 май 29; 1862 июнь 6, июль 4, окт. 4, дек. 6; 1863 янв. 22, май 17, 23,
31, июнь 10, июль 7, авг. 23, сент. 16, окт. 6, 22, ноябрь 10, дек. 10; 1864
янв. 12, февр. 11, апр. 28, май 25, июнь 1, авг. 16, сент. 9, окт. 6, но-
ябрь 22; 1865 янв. 21, апр. 29, авг. 19, окт. 7, ноябрь 8; 1866 янв. 12,
май 17, 26, июль 12, сент. 19, окт. 24; 1867 янв. 12, февр. 8, 23 (утро),
май 16, июль 20, окт. 9, ноябрь 14, 30; 1868 авг. 20; 1869 май 2; 1870
авг. 19; 1877 сент. 18, окт. 3, ноябрь 9, дек. 4; 1878 сент. 17, 19, 21, но-
ябрь 20, дек. 5; 1879 янв. 2, апр. 22, май 13, сент. 10, ноябрь 21, дек. 14;
1880 февр. 4, сент. 4.

Наташа. Шутка-водевиль в 1 д. П. Н. Баташева. Сюжет заимствован с франц.
Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 янв. 30; 1862 февр. 18 (утро), сент. 18, окт. 11, ноябрь 7, дек. 5;
1863 сент. 4, окт. 7, ноябрь 3; 1864 февр. 18, июль 7, сент. 15; 1865 янв. 6,
февр. 12, июнь 1, сент. 28, окт. 12, ноябрь 22; 1866 янв. 20, май 27, сент.
27, окт. 20; 1867 февр. 9, апр. 28, июнь 2, 26, сент. 11, окт. 16, ноябрь 7,
28, дек. 31 (утро); 1868 янв. 19, февр. 1, апр. 14, май 6, 17, окт. 30; 1871
ноябрь 19, дек. 30; 1872 янв. 13, 20, 26, февр. 17, 22 (утро), 25 (утро);
1874 сент. 27, окт. 3, 11, 17, 22, дек. 4, 17, 29 (утро); 1875 янв. 14, 22,
февр. 10, 14, сент. 1, 25, окт. 16, 30, ноябрь 9, 24, дек. 11, 28 (утро); 1876
март 1, 18, апр. 16, май 3, 27, авг. 17, окт. 28, ноябрь 21, дек. 29; 1877
февр. 6 (утро), март 1, май 9, сент. 23, окт. 6, ноябрь 22, дек. 18; 1878
янв. 3, 26, февр. 14, март 17; 1879 янв. 11, февр. 2, 10, 28, март 21, апр. 11,
ноябрь 12, дек. 14, 17, 21, 26, 28 (утро), 31; 1880 янв. 2 (утро), 11, 12, 21,
26, март 18.

М.: 1860 дек. 16; 1862 янв. 21, май 23, сент. 30, ноябрь 12; 1863 янв. 6, май 26, дек. 15; 1864 янв. 24, май 8, июнь 16, сент. 13, окт. 25; 1865 янв. 29, февр. 1, июнь 30, окт. 21; 1866 май 26, июль 29, окт. 23, ноябрь 17; 1867 янв. 29, июнь 21, сент. 3; 1870 дек. 6; 1871 июнь 2, 30, июль 30, авг. 19, сент. 9, 24; 1872 февр. 3, 8, 18, дек. 17, 29; 1875 янв. 26, 31, февр. 20, май 15, ноябрь 18, дек. 15; 1876 ноябрь 1, 10; 1877 янв. 12; 1878 ноябрь 5, 12, дек. 27; 1879 янв. 22, февр. 9 (утро), март 21, май 3, авг. 24, окт. 17; 1880 март 16.

Наташа, купеческая дочь, или Жених-разбойник. Драматическое представление в 2 д. Е. И. Воронова. Сюжет заимствован из баллады А. С. Пушкина «Жених», с сохранением стихов подлинника. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1868 сент. 4, 6, 10, 12, 19, 26, окт. 10, дек. 8; 1869 ноябрь 16.
М.: 1876 окт. 7, 11, 13, 21, 24.

Натуральная школа. Шутка-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.—Спб., 1847.
М.: 1847 ноябрь 19; 1865 янв. 8, 11.

Наука и женщина. Комедия в 2 д. В. Р. Зотова. Изд.—«Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 6.
М.: 1843 май 10; 1881 сент. 20, 22, 24, 30.

Нахлебник. Комедия в 2 д. И. С. Тургенева. Изд. под назв. «Чужой хлеб».—«Современник», 1857, № 3.
Пб.: 1862 февр. 7, 12, 17 (утро), апр. 15, 27, июль 9, сент. 4; 1864 окт. 13, ноябрь 12, дек. 7, 27; 1869 ноябрь 9; 1872 дек. 12; 1873 янв. 18.
М.: 1862 янв. 30, февр. 1, 9, 15 (утро), 17, окт. 30.

Наш друг Неклюжев. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Изд.—«Слово», 1879, № 12.
Пб.: 1879 дек. 12, 14, 15, 17, 21, 26 (утро), 28 (утро), 29, 31; 1880 янв. 2 (утро), 7, 9, 11, 12, 14, 16, 19, 21, 26, 28, 29, 31, февр. 1, 4, 6, 7, 11, 14, 25, март 1 (утро), 14, 26, апр. 7, 28, дек. 2; 1881 янв. 18.
М.: 1879 ноябрь 25, 27, 28, дек. 3, 5, 11, 20, 31; 1880 янв. 4 (утро), 8, 14, 21, 31, февр. 11, 18, 26, март 10, май 12, авг. 19.

Наши пятницы. Комедия-шутка в 3 д. А. Б. (И. А. Манна). Изд.—М., 1882.
Пб.: 1881 дек. 27, 29 (утро), 31 (утро).

Не бывать бы счастьем, да несчастье помогло. Оперетта в 1 д. Текст М. Карре и Л. Баттю (Jobin et Nanette). Пер. с франц. К. А. Гарновского 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; 1862 февр. 6; 1863 янв. 29, июнь 11, сент. 10, 26; 1864 сент. 20, окт. 7, дек. 2; 1865 янв. 18, июнь 15, окт. 26; 1866 сент. 15, 30, дек. 1; 1867 янв. 18, июнь 23; 1868 янв. 16, май 29, ноябрь 27, дек. 6, 15; 1869 янв. 6, 22, февр. 14; 1872 май 21, июнь 13; 1874 дек. 18, 26, 31; 1875 янв. 12, июль 27, авг. 20; 1876 июнь 11, июль 27, окт. 5, ноябрь 25, дек. 7; 1877 май 3, июнь 14; 1878 июль 21; 1879 июль 22, 27, ноябрь 30, дек. 6, 18; 1880 февр. 18, май 5, авг. 30; 1881 февр. 21.

М.: 1857 янв. 18; 1865 сент. 16, 24, ноябрь 17, дек. 1; 1866 янв. 10, 30, апр. 25, сент. 2, 11, 27, ноябрь 21, дек. 22; 1867 янв. 24, февр. 22, авг. 22, ноябрь 12; 1868 янв. 7, сент. 8, ноябрь 7; 1869 февр. 25, апр. 27, ноябрь 2, 23, дек. 7; 1870 янв. 18, май 22; 1873 сент. 4, 16, окт. 1, 21, ноябрь 18, дек. 31; 1874 апр. 17, сент. 23, ноябрь 10, дек. 1, 30; 1875 февр. 21, сент. 8, окт. 7, ноябрь 14, дек. 8; 1876 янв. 4, 12, март 9, апр. 16, сент. 7, ноябрь 7; 1877 янв. 2 (утро).

Не было ни гроша, да вдруг алтын. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.—«Отечественные записки», 1872, № 1.

Пб.: 1872 сент. 20, 22, 25, 27; 1873 апр. 13, 19, 29, окт. 28, ноябрь 20; 1874 май 3, 14, авг. 25.

М.: 1872 дек. 10, 12, 14, 18; 1873 янв. 1, 4, 8, 16, 25, февр. 9, 14, апр. 26, сент. 9, окт. 28; 1874 февр. 7, авг. 30; 1876 янв. 11, февр. 29, апр. 11, сент. 9; 1877 янв. 23; 1878 апр. 25, сент. 24; 1879 окт. 28.

Не в деньгах счастье. Комедия в 4 д. с прологом И. Е. Чернышева. Изд.— Спб., 1858.

Пб.: 1859 янв. 30; 1862 сент. 27, окт. 8, ноябрь 1; 1869 апр. 24, авг. 27, сент. 28; 1878 авг. 23, сент. 4; 1881 ноябрь 18, 25.

М.: 1859 апр. 27; 1862 окт. 22, дек. 9; 1863 апр. 19, июнь 3, 18.

Не в свои сани не садись. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитини», 1853, № 5.

Пб.: 1853 февр. 19; 1862 май 6, ноябрь 27; 1863 янв. 15, апр. 22, авг. 27, ноябрь 17; 1864 янв. 10, дек. 15; 1865 янв. 14, 31, сент. 23, окт. 24, ноябрь 14; 1866 окт. 25, ноябрь 17; 1867 окт. 12, ноябрь 28; 1868 авг. 16, 26; 1870 апр. 23, авг. 23; 1871 янв. 24; 1872 авг. 27; 1873 ноябрь 22; 1874 окт. 27, ноябрь 17, дек. 29; 1875 янв. 21, февр. 21 (утро), июнь 10, сент. 22; 1876 февр. 2, ноябрь 18; 1879 авг. 16, ноябрь 9.

М.: 1853 янв. 14; 1863 февр. 3, июнь 10, авг. 19; 1864 янв. 6, окт. 25; 1865 янв. 17; 1866 июнь 30; 1867 дек. 18; 1868 янв. 7; 1870 янв. 14, 16, 19, сент. 29; 1873 июнь 1; 1874 июнь 3, июль 26; 1877 июнь 1.

Не в свои сани не садись. Водевиль в 1 д. Е. Н. Бутковского. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1865 ноябрь 5, 11, 14.

Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета. Анекдотическая шутка-водевиль в 1 д. Ф. А. Конн. Подражание франц. комедии М. Теолона «Le mari aux neuf femmes». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1840 май 6; 1865 апр. 23, 26, май 6, 9, 14, авг. 16, сент. 20; 1866 апр. 3, 29, сент. 20, ноябрь 15, дек. 11; 1867 янв. 24, февр. 2, окт. 26, ноябрь 22, 30, дек. 27; 1868 янв. 25, февр. 9, авг. 18, окт. 6, 20, ноябрь 24, дек. 22; 1869 янв. 26, авг. 31, окт. 5; 1870 янв. 18, февр. 3, 16, апр. 23, май 7, июнь 4, 19, ноябрь 1, дек. 27; 1871 февр. 5, апр. 25, сент. 22, окт. 26, дек. 29; 1872 февр. 13, 24, авг. 27.

М.: 1834 ноябрь 30; 1865 дек. 3, 8.

Не все коту масленица. Сцены из московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1871, № 9.

Пб.: 1872 янв. 13, 18, 20, 25, 27, февр. 1, 3, 8, 10, 14, 24, апр. 26, 30, май 14, 19, ноябрь 12; 1873 янв. 23, февр. 18 (утро), окт. 23, ноябрь 8, дек. 6; 1874 янв. 1, февр. 6 (утро), окт. 3; 1875 февр. 4, сент. 23; 1878 дек. 27; 1879 апр. 6, май 23.

М.: 1871 окт. 7, 11, 12, 13, 15, 21, 26, 29, ноябрь 1, 15, 17, дек. 5, 15, 29; 1872 янв. 3, 9, февр. 13, 21; 1879 март 21, авг. 20, сент. 25.

Не всякому слуху верь. Комедия в 1 д. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1850, № 11.

Пб.: 1855 окт. 3; 1863 ноябрь 15, 19; 1864 июнь 19, авг. 18; 1866 апр. 6, 24, окт. 17; 1868 ноябрь 8, 17; 1878 июль 14; 1879 июнь 22, 29, окт. 2, ноябрь 1, 9, 13; 1881 янв. 29.

М.: 1859 ноябрь 23; 1862 дек. 20; 1865 авг. 27, 31, сент. 5; 1869 окт. 23, дек. 11; 1878 март 19, 22, 27, 30.

Не знаешь, где найдешь. Комедия в 2 д. Переделка с франц. В. П. Буренина (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1878 ноябрь 22.

Не к ночи будь сказано. Комическая опера в 2 д. (Cartouche). Текст Феллехнера. Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Гофмана. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1878 дек. 15, 18.

М.: 1874 ноябрь 21, 25, 26.

Не люби двух разом. Комедия в 3 д. С. В. Танеева. Переделка франц. комедии Л.-Б. Пикара, А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Les deux ménages». Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1880 окт. 9, 16, 20, 29, 31, ноябрь 5, 13, 19, дек. 2, 18; 1881 янв. 19, дек. 8, 10, 15, 17.

Не первый и не последний. Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 6—7.

Пб.: 1862 окт. 3, 7, 9, 11, 16, 18, 25, 28, ноябрь 8, 23, дек. 27; 1863 май 3, 7, ноябрь 28, дек. 17; 1864 янв. 19, февр. 28, дек. 13, 22; 1865 май 2, сент. 26; 1866 апр. 21.

М.: 1863 янв. 7, 11, 15, 17, 27, февр. 8, сент. 9.

Не по хорошу мил, а по милу хорош. Комедия в 3 д. А. Бело (Les maris à systême). Переделка с франц. П. П. Меццерского. Литогр. изд.— М., 1883. М.: 1875 авг. 26, сент. 1, 3, 5, 9, 12, 15, 19, 24, окт. 10, 17, 20; 1876 янв. 6, 25, февр. 8 (утро), 27, окт. 28.

Не покорилась! Комедия в 3 д., 4 карт. Г. А. Сокольников (Г. А. Хрущева-Сокольникова). Литогр. изд.— Спб., 1875. М.: 1870 ноябрь 6, 9, 22.

Не рой другому яму. Комедия в 1 д. Л. Реалья (L'esclave du mari). Пер. с франц. Л. А. Нессельроде. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1858 апр. 11; 1862 сент. 27, окт. 9, ноябрь 19; 1863 апр. 21.

Не сошлись характерами! Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1858, № 1.

Пб.: 1858 сент. 1; 1862 ноябрь 20, дек. 3, 17; 1864 дек. 8, 17, 28; 1865 окт. 19; 1866 янв. 31.

М.: 1858 окт. 23; 1863 апр. 17, май 14, сент. 13; 1871 июль 16; 1873 май 29.

Не спросясь броду не суйся в воду. Сцены в 2 карт. Н. Николаева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1868 апр. 10, 12, 15.

Не судьба. Драма в 3 д. Н. А. Лейкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 авг. 27, сент. 2.

Не так живи, как хочется. Драма в 3 д., 4 карт. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 17.

Пб.: 1855 янв. 12; 1864 окт. 23, 26, 30, ноябрь 8; 1865 янв. 17.

М.: 1854 дек. 3; 1863 июнь 6; 1864 авг. 30, ноябрь 12; 1865 сент. 6, ноябрь 28; 1876 март 21; 1879 окт. 7.

Не так страшен черт, как его малюют! Пословица в 4 д. Швейцера (Grosstädtisch). Переделка с нем. К. А. Нарского (К. А. Тарновского). Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1877 март 13, 17, апр. 3, 7, 26.

М.: 1877 янв. 18, 21, 24, 26, 27, 28, 31 (утро), февр. 4 (утро), 5 (утро), март 11, 15, 17, апр. 4, 11, 24, авг. 17, окт. 2, ноябрь 13, дек. 27; 1878 апр. 26.

Не тот жид, кто еврей, а тот жид, кто жид. Комедия в 3 д., 6 карт. с куплетами. Переделка с нем. А. Х. Мозера. Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 дек. 16, 21, 28 (утро); 1874 янв. 2 (утро), 11, февр. 9 (утро), апр. 18.

Не хмель беда — похмелье. Комедия в 1 д. Т. Баррьера (Un monsieur qui attend des témoins). Переделка с франц. В. А. Крылова. Изд.— Для сцены, вып. 3. Спб., 1874.

Пб.: 1874 дек. 18, 27 (утро); 1875 февр. 16, 20.

М.: 1875 окт. 2, 6, 8, 10, 17, 20, ноябрь 9, 27; 1876 янв. 6, 15, февр. 4, март 10, май 4, авг. 20, сент. 23; 1878 сент. 17, 19.

Не хуже других. Драма в 3 д., 6 карт. с прологом и эпилогом В. Михайлова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1861 май 3; 1862 дек. 11.

М.: 1863 сент. 3, 8.

Небылицы в лицах. Оперетта в 2 д. Н. И. Куликова. Музыка аранжирована В. А. Михалеком. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1879 янв. 26, февр. 8.

Невеста из провинции. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с нем. В. Р. Зотовым комедии А. Коцебу «Die Braut aus Pommern». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 12. Прил. к журн. «Пантеон».

М.: 1846 июль 12; 1864 сент. 4, 7.

Невеста неподходящая. Комедия-водевиль в 1 д., 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— «Собрание театральные пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 4. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 16.

Пб.: 1856 ноябрь 26; 1867 сент. 15, 18, 25.

М.: 1857 янв. 7; 1880 ноябрь 21, 24, 26.

Невеста под замком. Комедия-водевиль в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1838.

М.: 1838 янв. 14; 1863 янв. 14, 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; 1862 май 18, июнь 4, 18, июль 30; 1863 июль 2, авг. 30; 1864 сент. 1; 1866 июнь 17; 1869 май 18, окт. 28; 1870 июль 14; 1874 май 5.

М.: 1851 ноябрь 2; 1863 апр. 24, май 24, июнь 13, ноябрь 17; 1869 июль 29; 1876 ноябрь 4, 9, 12, 25, дек. 7; 1877 янв. 7, 17, февр. 6, 17, сент. 1.

Невидимка. Комедия-водевиль в 1 д. Г. В. Кугушева. Сюжет заимствован из оперы «Мнимый певидимка». Изд.— Драматические сочинения Г. В. Кугушева, т. 1. М., 1897.

М.: 1859 дек. 14; 1862 окт. 29, 31, ноябрь 1, 2, 6, 22; 1863 апр. 29; 1868 ноябрь 6, 11, 12, 13, 14, 28.

Невидимые слезы. Комедия в 3 д. С. Райского (К. А. Тарновского). Сюжет заимствован. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1873 авг. 24, 27, 30, сент. 5, 20, 28, окт. 7, 30; 1874 янв. 22, май 9, 16, июнь 4, авг. 20, ноябрь 28; 1875 янв. 8, сент. 11; 1876 янв. 29, март 22, авг. 31; 1877 янв. 21.

М.: 1874 окт. 17, 21, 25.

Невольницы. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1881, № 1.

М.: 1880 ноябрь 14, 17, 20, 25, 27, дек. 14, 21, 29; 1881 янв. 11, февр. 18, сент. 6, окт. 22, ноябрь 22, дек. 1.

Недоросль. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24; 1869 окт. 9, 13, 16, 24, ноябрь 2; 1870 февр. 15.

М.: 1783 май 14; 1866 окт. 11, 14, 23, ноябрь 20, дек. 30 (утро); 1867 февр. 19, сент. 3; 1868 июль 2; 1872 февр. 17, 20 (утро), 23.

Нежданный переворот — см. *Гимназистка*.

Неземные создания. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Рукопись ЛТБ.

М.: 1867 окт. 20, 23, 25.

Незнакомые знакомцы. Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1855 янв. 12; 1862 янв. 2, апр. 22, июль 23; 1868 дек. 17; 1869 янв. 15, февр. 14, окт. 29, дек. 18; 1870 янв. 4, сент. 23; 1871 февр. 2, окт. 6; 1872 янв. 25, февр. 10; 1873 февр. 14, апр. 18, авг. 30, ноябрь 29, дек. 14; 1874 февр. 6 (утро); 1877 июль 8; 1881 дек. 17, 22.

М.: 1855 окт. 3; 1863 февр. 5 (утро), апр. 14, 24; 1864 янв. 2, 3, 9, 16, 21, февр. 20, апр. 30, июнь 24; 1873 февр. 5, 7, 15 (утро), авг. 17; 1878 май 10.

Неожиданное возвращение. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le retour imprévu). Пер. с франц. [Н. Протопопова и А. Живаго. Рукопись ЛТБ].

М.: 1869 янв. 31.

Неприятная история. Комедия в 1 д. с куплетами М. Урусова. Подражание франц. Изд.— К. М. У. Три комедии для спектаклей любителей. Спб., 1872.

- Пб.: 1871 окт. 22, 27, 29, ноябрь 21, дек. 3, 7, 15; 1872 февр. 14, 27, май 3, 10, июнь 2, окт. 20, 26, ноябрь 17, дек. 8, 31; 1873 февр. 13 (утро), авг. 19; 1877 июнь 21, авг. 31, ноябрь 30, дек. 18; 1878 янв. 19, март 13, май 26; 1879 май 6.
- М.: 1871 дек. 9, 20, 29.
- Первые люди.* Комедия в 3 д. Т. Баррьера и В. Сарду (Les gens nerveux). Пер. с франц. М. Д. де Вальден. Литогр. изд.— Спб., 1874.
- М.: 1874 апр. 12, 15, 30.
- Нервная.* Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 1. М., 1873.
- Пб.: 1863 окт. 11, 14, 16.
- М.: 1863 дек. 20, 22; 1864 янв. 30.
- Нерон.* Трагедия в 5 д. в стихах Н. П. Жандра. Изд.— Спб., 1870.
- Пб.: 1869 дек. 9, 11, 16, 18, 30; 1870 янв. 15.
- Неспособный человек, или 20 лет службы.* Сцены в 5 карт. А. Ф. Погосского. Изд.— Спб., 1872.
- Пб.: 1872 дек. 27; 1873 янв. 1, 3 (утро), 8, 21, 23, февр. 15, сент. 23.
- 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; 1862 янв. 29, 31, февр. 18 (утро), май 15, июнь 4, июль 23, ноябрь 11; 1863 апр. 30, июнь 18, авг. 27; 1864 февр. 11, 27, май 18, июнь 19, окт. 27; 1865 янв. 5, сент. 30, ноябрь 4; 1866 янв. 4, май 11; 1867 янв. 6; 1872 окт. 8, 17, ноябрь 14; 1874 сент. 22, окт. 25; 1875 янв. 26, февр. 23 (утро), май 15, июль 11, авг. 19; 1876 июнь 8, июль 9, 27, ноябрь 16, дек. 16; 1877 апр. 22, май 31; 1878 июнь 23, сент. 11; 1880 ноябрь 3.
- М.: 1855 сент. 26; 1862 сент. 17, окт. 2, ноябрь 6, 18, дек. 6; 1863 февр. 6 (утро), апр. 11, май 30, сент. 24, окт. 20, ноябрь 7, 26, дек. 22; 1864 февр. 26 (утро), май 18, сент. 18; 1866 авг. 23, сент. 11, ноябрь 21; 1867 авг. 30; 1868 авг. 20; 1870 июнь 5; 1873 янв. 9, 23, февр. 15 (утро); 1878 ноябрь 21, 23, 27, дек. 1.
- 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; 1863 окт. 10, 14, 20, 30, ноябрь 5, 19, дек. 22; 1864 янв. 31, май 25, авг. 26, ноябрь 30; 1865 янв. 21, февр. 4, ноябрь 2, 25; 1866 янв. 25, май 23, окт. 25; 1867 янв. 22, окт. 2; 1868 янв. 11; 1869 июль 14, авг. 17, сент. 3, окт. 8; 1870 янв. 14; 1873 июль 6, 27, сент. 27, окт. 16; 1874 февр. 5 (утро), май 7, июль 11, авг. 18, сент. 16, окт. 13, дек. 13; 1875 янв. 30, сент. 24, окт. 2; 1876 янв. 20, сент. 23, ноябрь 14; 1880 ноябрь 24, 27, дек. 15; 1881 янв. 3, 12, 17, 20, 27, февр. 16, 19 (утро), 20, сент. 3, 9.
- М.: 1851 янв. 12; 1866 ноябрь 11; 1872 авг. 25, сент. 1, 11, окт. 10, 29, ноябрь 21, дек. 21; 1873 янв. 1, февр. 12, дек. 16; 1875 февр. 21 (утро).
- 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; 1876 дек. 17, 20, 22.
- Нет розы без шипов.* Оперетта в 1 д. (Le joueur de flûte). Текст Ж. Муано. Пер. с франц. Е. Лихачева. Музыка Эрве (Ф. Ронже). Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1877 март 13, 17, апр. 7, 27.
- Ни роду ни племени.* Комедия в 5 д., 8 карт. Ростислава (Ф. М. Толстого). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1879.
- Пб.: 1880 февр. 27, март 1, 10, апр. 2, 27, май 4, ноябрь 23.

- Нищие духом.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Огонек», 1879, № 47—50. Пб.: 1879 окт. 26, 29, ноябрь 1, 2, 5, 6, 13, 27, 29, дек. 4, 5, 18, 27; 1880 янв. 3, 10, 15, 28, 31, февр. 1, 4, 7, 9, 11, 29 (утро), апр. 7, май 12, авг. 20; 1881 янв. 18.
- М.: 1879 дек. 6, 13, 19, 31 (утро); 1880 янв. 3 (утро), 7, 18, 23, февр. 1, 15, 27, 29 (утро), март 20, 27, апр. 6, 30, май 6, сент. 24; 1881 ноябрь 15, дек. 10.
- Новая куколка.* Оперетта в 1 д. (Les pantins de Violette). Текст Л. Баттю. Пер. с франц. Музыка А. Адана. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1872 ноябрь 15, 21.
М.: 1869 сент. 12, 16, 17, 19, 22, 25, 30, окт. 2, 9, 20, 26, ноябрь 6, 9, дек. 7; 1870 янв. 16, апр. 19, май 10, авг. 21, дек. 29; 1875 сент. 11, 22, окт. 1, 14, 27, 29, дек. 31 (утро); 1876 янв. 11, февр. 29.
- Новая шалость, или Театральное сражение.* Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. А. Лябьева, А. П. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
Пб.: 1822 февр. 12 (утро); 1864 окт. 9, 12, 14, 25, ноябрь 22, дек. 9; 1865 янв. 11, 29, апр. 8, май 11, ноябрь 1; 1867 сент. 17, 22, ноябрь 5.
М.: 1822 дек. 19; 1865 сент. 3, 7, 20.
- Новгородцы в Ревеле.* Большое представление в 4 д. с конными и пешими сражениями А. А. Соколова и Егорова (И. Е. Чернышева). Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1862 окт. 24, 25, 26, 30, ноябрь 1, 9, 13, 15, 22, дек. 27.
- Новейший Митрофан.* Комедия в 5 д. В. Романгча (В. Р. Щиглева). Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1873 окт. 1, 4.
- Новейший оракул.* Комедия в 5 д. А. А. Потехина. Изд.— «Современник», 1859, № 3.
Пб.: 1864 апр. 23, 24, 27, 29, май 5.
М.: 1861 окт. 27; 1862 янв. 14; 1881 янв. 28, февр. 1.
- Новички в любви.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевила Н. А. Коровкина. Спб., 1840.
Пб.: 1839 ноябрь 15; 1862 июнь 20, июль 2, авг. 21, сент. 16, окт. 7, дек. 26; 1863 янв. 20, сент. 5, ноябрь 7; 1864 июль 30, окт. 21, дек. 15; 1865 дек. 12; 1866 янв. 13; 1869 дек. 7, 11, 15; 1870 янв. 8, 30, февр. 21 (утро).
М.: 1842 февр. 20; 1863 апр. 26.
- Новое время и старые нравы.* Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 4. М., 1873.
Пб.: 1871 апр. 2, 6, 8, 28.
М.: 1870 сент. 22, 24, 25, 28, 30, окт. 7.
- Новый Парис.* Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Подражание франц. Музыка А. П. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
Пб.: 1829 ноябрь 18; 1863 сент. 11, 16, 18, окт. 6.
М.: 1829 июнь 21; 1863 июль 2, 16.
- Новый Самиль, или Право пожизненного владения.* Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из польской комедии А. Фредро «Dożiwocie». Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 9.
Пб.: 1848 ноябрь 15; 1864 окт. 9, 12, 14; 1865 июнь 15, июль 9, сент. 21.
- Новый Тартюф, или Мать преступница.* Драма в 5 д. Бомарше (Le métre sourable). Пер. с франц. О. О. Новицкого. Рукопись ЛТБ.
М.: 1869 дек. 15, 17, 18, 19, 30; 1870 янв. 11.
- 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; 1862 февр. 16 (утро), ноябрь 15; 1866 ноябрь 3, дек. 9;

1867 янв. 20, ноябрь 2; 1869 янв. 28, февр. 24 (утро), окт. 2, ноябрь 18;
1870 янв. 7.

М.: 1840 май 3; 1862 февр. 14 (утро), май 23; 1863 сент. 19, окт. 9, дек. 5;
1864 февр. 2, май 8, ноябрь 12.

Номер 12271. Шутка в 2 карт. Е. Н. Бутковского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 авг. 27, 30, сент. 3, 20.

Почное. Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 3.

Пб.: 1855 ноябрь 16; 1862 дек. 9; 1863 апр. 14, май 22, дек. 3; 1864 янв. 24,
февр. 25 (утро), апр. 27, июль 7, авг. 25, сент. 21, окт. 16, 30, ноябрь 10,
дек. 15; 1865 янв. 4, 24, 31, апр. 21, авг. 30, окт. 27, ноябрь 18; 1866 май 13;
1869 сент. 19, 22; 1872 янв. 19, 23, 26, февр. 9, 18, 22 (утро), сент. 8, 12,
окт. 12, дек. 15; 1873 янв. 3, февр. 9, 12 (утро); 1875 янв. 16, ноябрь 7,
16; 1876 март 20, апр. 9, май 13, сент. 26, ноябрь 24; 1877 янв. 18, февр. 4
(утро), сент. 1; 1879 апр. 11, авг. 31; 1880 окт. 17, 22; 1881 ноябрь 10.

М.: 1855 дек. 15; 1862 май 25; 1864 май 8, 18; 1866 май 27, июнь 30, июль 12,
сент. 4, 18; 1868 июнь 18, сент. 9; 1870 сент. 29, окт. 7; 1877 дек. 11, 14,
27; 1878 янв. 1, 17, 22, февр. 20, 23, март 7, апр. 27, авг. 22, сент. 12, окт.
10, ноябрь 2, дек. 5; 1879 янв. 15, февр. 6.

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; 1862 янв. 8, дек. 12; 1863 апр. 30, сент. 25; 1867 дек. 21, 28
(утро); 1868 янв. 24, 31, апр. 25, май 27; 1879 апр. 20.

Ночь после бала. Комедия в 1 д. П. Сиродена, А. Делакура и А. Шолера
(Après le bal). Пер. с франц. Н. И. Максимова. Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1878 сент. 22, 25, окт. 13, 24, ноябрь 9; 1879 март 6, апр. 6, июнь 11,
сент. 11, 25, окт. 31, ноябрь 8, 9, 11, 13, 19, 28, дек. 28; 1880 янв. 15, 24,
февр. 5, 12, март 30, апр. 6, 9, май 11, 23, окт. 8, 31; 1881 янв. 4, февр. 3,
5, 15, ноябрь 12, дек. 7.

Нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет. Комедия-шутка в 3 д.
А. Н. Плещеева. Переделка нем. пьесы Ю. Розена. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1877 февр. 27, март 1, 8, 31, апр. 6, 14.

М.: 1876 окт. 7, 11, 15, 21, 24.

Пынешняя любовь. Сцены из вседневной жизни в 4 д. В. А. Дьяченко.
Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 2. М., 1873.

Пб.: 1867 май 5, 9, 12, сент. 5.

М.: 1867 май 19, 22, 26, сент. 19.

Нюренбергская кукла. Комическая опера в 1 д. (La roupée de Nuremberg).
Текст А. Левена и А. Боплана. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Музыка А. Ада-
на. Рукопись ЛТБ.

М.: 1867 сент. 6, 19.

О дружба, это ты! Случай из холостой жизни в 2 карт. Е. Берендеева и
С. Райского (псевдонимы К. А. Тарновского). Литогр. изд.— Спб., 1876.

М.: 1876 ноябрь 11, 15, 17.

Оба под замком. Водевиль в 1 д. А. Делакура (Polkette et Vamboche). Пер.
с франц. Ф. М. Рудисва. Рукопись ЛТБ.

М.: 1858 янв. 7; 1866 июнь 30, июль 6.

Обед на именинах Василия Ивановича. Водевиль в 1 д. Ф. А. Бурдина. Пере-
делка с франц. водевиля М.-А. Дезожье «Le diner de Madelon, ou Le bour-
geois du Marais». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1853 февр. 8; 1880 ноябрь 14, 17; 1881 янв. 13.

Обличили! Водевиль в 1 д. М. П. Федорова. Подражание франц. Изд.— Спб.,
1871.

Пб.: 1871 апр. 9, 16, 22, 29.

М.: 1871 окт. 7, 11, 12, 13, 28.

Обоз. Картины из народной жизни в 1 д. Н. В. Успенского. Переделка для сцены автором рассказа того же названия. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 окт. 13, 18.

М.: 1867 дек. 15.

Общее благо. Комедия в 4 д., 5 карт. И. А. Манна Изд.— «Русский вестник», 1870, № 1.

Пб.: 1869 ноябрь 26, 28, дек. 3, 5, 8, 12, 21, 28, 31; 1870 янв. 7, 9, 12, 14, 20, 22, 26, февр. 4, 11, 17, 19 (утро), июнь 25, авг. 21, сент. 7, ноябрь 1; 1871 янв. 1, февр. 6; 1872 авг. 18; 1873 авг. 21; 1876 авг. 20, 23, сент. 23, ноябрь 14.

М.: 1869 дек. 22, 29 (утро), 30 (утро), 31 (утро); 1870 янв. 2 (утро), 4 (утро), 8, 9, 12, февр. 4, 11, 18, апр. 26 май 3, 17, авг. 19.

Овечий источник (Местечко Фуенте-Овехуна). Драма в 3 д. Лопе де Вега (Fuente Ovejuna). Пер. с исп. С. А. Юрьева. Литогр. изд. под назв. «Местечко Фуенте-Овехуна (Овечий источник)». Спб., 1876.

М.: 1876 март 7, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, апр. 12, 18, май 13, 21, сент. 17, 21, 29; 1877 февр. 16.

Огорчения вместо обручения. Картины петербургской жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1880 февр. 15.

М.: 1880 ноябрь 30, дек. 3, 5, 8, 17, 28 (утро), 31 (утро); 1881 янв. 9, февр. 1.

Ограбленная почта. Драма в 5 д., 7 карт. Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и А. Делакура (Le courrier de Lyon, ou L'attaque de la malle-poste). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральные пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].

Пб.: 1872 янв. 19, 25, 27, февр. 3, 10, 16, 26 (утро), апр. 25.

М.: 1872 май 5, 10, 12, 18.

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

М.: 1849 апр. 20; 1862 янв. 8, 10, февр. 7, 15 (утро), апр. 25; 1866 ноябрь 4, 7, 23, дек. 6; 1867 сент. 1, 18, ноябрь 21; 1868 сент. 17.

Один из друзей. Комедия в 1 д. Н. Н. Енгальчева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 янв. 25, 29, февр. 5, 22 (утро), май 18, июнь 16.

М.: 1868 окт. 18, 21, 23, 28, 30.

Один из многих. Сцены из жизни в 4 д. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1865 авг. 27, 31, сент. 5.

Одним грехом более. Драма в 4 д. А. Д. Лаврова-Орловского. Литогр. изд.— Спб., 1880

Пб.: 1880 ноябрь 21, 24, 25, 29, дек. 1, 6, 10, 15, 18; 1881 янв. 9, 12, 15, 20, 27, 31, февр. 5, 8, сент. 7, окт. 11, ноябрь 8, 29.

М.: 1880 дек. 12, 15, 22.

Одно слово министру. Комедия в 1 д. А. Лангера (Ein Wort an den Minister). Пер. с нем. И. Ф. Плинатуса. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1867 ноябрь 23, 29, дек. 28; 1868 янв. 14; 1872 окт. 15, 17.

М.: 1869 окт. 3, 6; 1870 янв. 1.

Одного поля ягода. Картины петербургской жизни в 2 отд. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1872 май 5, 9, 11, 17, 21, июнь 6, июль 18, авг. 31, сент. 24, окт. 22, 24, дек. 4, 14, 29 (утро); 1873 апр. 17, май 9, авг. 30; 1874 окт. 8, ноябрь 21; 1875 апр. 30, окт. 2, дек. 2, 3; 1876 февр. 5; 1881 ноябрь 26.

М.: 1872 окт. 26, 30, 31, ноябрь 2, 8, 12, дек. 3, 15, 31 (утро); 1873 янв. 23, февр. 12; 1874 апр. 30, авг. 20, окт. 1; 1875 янв. 8, сент. 4, 24, ноябрь 13; 1876 янв. 8, апр. 12, май 17, авг. 26, окт. 13; 1877 май 17, авг. 16, сент. 21; 1878 март 14, авг. 31, сент. 21.

Одноворец. Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1860, № 9/10.

Пб.: 1861 окт. 16; 1862 янв. 21, февр. 1, 13 (утро), июль 18, дек. 13; 1863 апр. 30, авг. 25, сент. 8, дек. 5; 1867 сент. 17, 21; 1868 окт. 13; 1870 февр. 1, июль 29, сент. 15.

М.: 1861 дек. 1; 1862 янв. 1, 9, 16, 29, февр. 6, 13, апр. 17, авг. 28, сент. 23, ноябрь 23; 1863 февр. 10, апр. 12, 26; 1864 ноябрь 6; 1869 май 13; 1879 сент. 21, 27, 30, окт. 9.

Окно во втором этаже. Драма в 3 карт. Ю. Коженевского (Okno na pierwszym piętrze). Переделка драмы Э. Скриба «Une faute» Пер. с польского Стадовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1850 февр. 6; 1863 окт. 1; 1869 окт. 30, ноябрь 4, дек. 4, 28 (утро); 1880 сент. 12, 16, 18, 22, 23, 25, 29, окт. 6, 16, 20, 29, ноябрь 5, 13, 19, 27, дек. 30. М.: 1850 май 5; 1862 ноябрь 22; 1863 июнь 11.

Ольга, русская сирота. Водевиль в 2 д. Э. Скриба, Т.-Ф. Вильнева и Деверже (A. Шапо) (Yelva, ou L'orpheline russe). Пер. с франц. Н. П. Мундта. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1830 апр. 24; 1871 янв. 8, 11.

Омут. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1863 апр. 24, 29, май 17, 22, авг. 16, сент. 10, ноябрь 17; 1864 окт. 20, ноябрь 5; 1865 окт. 31, дек. 16; 1866 окт. 6, ноябрь 24; 1867 авг. 25; 1868 янв. 12, февр. 1, май 17; 1870 май 11, авг. 20, сент. 17.

М.: 1861 ноябрь 3; 1862 янв. 11, февр. 12, апр. 20, окт. 24; 1863 янв. 10, сент. 17; 1864 окт. 27; 1867 май 12; 1869 май 7; 1870 июнь 16; 1873 июнь 27; 1874 апр. 8, май 23, июль 2, ноябрь 8, 11; 1877 июнь 8; 1878 июнь 9.

Он остепенился, или Весь дом вверх дном. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1838 дек. 9; 1872 ноябрь 24, 27, 29.

Она была в Аскольдовой могиле. Водевиль в 1 д. А. Б. (А. С. Бехтеева). Переделка с франц. водевиля П. Сиродена и В. Бернара «Elle était à l'Ambigu». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1868 дек. 17, 19; 1869 февр. 6, 18.

М.: 1869 янв. 15, 17, 20.

Она его ждет. Шутка в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Madame attend monsieur). Переделка с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1874 апр. 9; 1876 дек. 12; 1877 февр. 27; 1878 март 13; 1879 ноябрь 18, дек. 3; 1880 февр. 6, 21, 28, май 18, сент. 1, 12, 23, 29, окт. 31, дек. 6; 1881 янв. 14.

М.: 1873 сент. 27, окт. 2, 5, 9, 14, 16, 22, ноябрь 16, дек. 21, 28; 1874 янв. 13, авг. 22, сент. 11, окт. 27; 1875 янв. 22, 28, авг. 18, сент. 28, дек. 21; 1876 янв. 12, февр. 8, 14 (утро), май 18, 19, сент. 15, ноябрь 1, 16, дек. 17; 1877 апр. 15, авг. 19; 1879 янв. 31, февр. 7 (утро), март 6, авг. 19, сент. 3; 1880 февр. 28, март 9, сент. 1; 1881 янв. 12, февр. 4.

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; 1862 авг. 31; 1879 дек. 8, 9, 30 (утро); 1880 янв. 20, март 2; 1881 февр. 1, 22, ноябрь 15.

М.: 1841 апр. 25; 1862 июль 6, авг. 27; 1863 май 17, 23, июль 7.

Она преступница. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша и Л. Баттю (Les cheveux de ma femme). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1856 ноябрь 13; 1864 окт. 12, 14, 16, 23, ноябрь 10.

Опека. Комедия в 4 д. М. П. Цветкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1857 дек. 9; 1862 февр. 4, июнь 24; 1864 авг. 31.

Опричина. Драма в 4 д., 10 карт. в стихах К. С. Баранцевича. Переделка романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». Изд.— Спб., 1890.

Пб.: 1873 дек. 10, 17, 26, 31; 1874 янв. 21, февр. 4.

Опричник. Трагедия в 5 д. И. И. Лажечникова. Изд.— М., 1867.

Пб.: 1867 сент. 15, 18, 25, окт. 1, 5, 9, 17, 23, 31, дек. 15; 1868 янв. 3, апр. 18. М.: 1867 окт. 6, 9, 10, 11, 17, 26, 31, ноябрь 9, 14, 30, дек. 28 (утро); 1868 янв. 10, 18, февр. 8; 1869 сент. 9; 1872 сент. 28, окт. 2, 4.

Орфей в аду. Опера-фарс в 4 карт. (*Orphée aux enfers*). Текст Г. Кремье. Пер. с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— Спб., 1866.

Пб.: 1865 сент. 10, 16, 21, 23, 28, 30, окт. 5, 7, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, 28, ноябрь 2, 4, 11, 16, 18, 21, 23, дек. 2, 14, 21, 28; 1866 янв. 4, 20, 31, февр. 2, 4 (утро), май 6, 23, 27, июнь 1, авг. 17, сент. 29, окт. 2, ноябрь 18 (4-я карт.); 1867 ноябрь 10, 14, 20, 28, дек. 4, 6, 11, 13, 18; 1868 янв. 1, 8, 19, 23, 26, 29, сент. 19, 26, окт. 1, 3; 1870 янв. 16, 20, 22, 27, февр. 19; 1872 февр. 25 (1-я и 2-я карт.), май 4 (1-я и 2-я карт.), сент. 29 (1-я и 2-я карт.); 1875 ноябрь 21, 25, 27, дек. 2, 3, 9, 30; 1876 янв. 13, 22, февр. 3, 5, март 2, апр. 22, окт. 14, 26.

М.: 1865 ноябрь 25, 30, дек. 2, 7, 9, 13, 16, 19, 28, 31; 1867 авг. 23, окт. 18, 25, дек. 7, 13; 1868 янв. 4 (утро), дек. 15, 18, 27; 1869 март 1; 1-я карт.: 1871 апр. 18, 22, сент. 6; 1872 сент. 21, 24.

Осел и ручей. Комедия в 1 д. А. де Мюссе (*L'âne et le ruisseau*). Пер. с франц. А. А. Майкова и В. И. Родиславского. Изд.— М., 1862.

М.: 1861 сент. 15; 1862 дек. 31.

Осенние солнышко. Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (*L'été de la Saint-Martin*). Пер. с франц. Н. Н. Максимова. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1876 ноябрь 15, дек. 3, 16, 28; 1877 окт. 14, 18, 21; 1879 окт. 12, 15, 19, ноябрь 9.

М.: 1876 дек. 6, 8, 9.

Осенний вечер в деревне. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из франц. комедии-водевиля А. Бело «*La sampragne*». Изд.— «Собрание театралных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 6. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 25.

Пб.: 1858 апр. 4; 1862 май 18, июль 18, сент. 4, окт. 23, ноябрь 18, дек. 12; 1863 дек. 17; 1872 ноябрь 6, 13, 17, дек. 26; 1873 май 4, 25, ноябрь 15, 27, дек. 7; 1874 янв. 16, 23, февр. 9 (утро), сент. 4, ноябрь 10, дек. 26; 1875 февр. 22 (утро); 1876 март 7; 1880 окт. 20, 26, 29, ноябрь 13, 19, дек. 18, 26; 1881 янв. 1, окт. 28, ноябрь 16, дек. 15, 22.

М.: 1858 окт. 23; 1862 апр. 18, 24, май 30; 1867 май 2, 12, 30, авг. 21, окт. 3, 11, 30, ноябрь 20, дек. 29 (утро); 1868 янв. 9, 12, сент. 22, окт. 13, ноябрь 1; 1869 янв. 15, сент. 10; 1870 янв. 13, февр. 3; 1872 янв. 14, февр. 18, 25, апр. 26.

Особенные обстоятельства. Комедия в 3 д. П. Феррье (*La femme de chambre*). Переделка с франц. М. К. (М. Коконцевой). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1878 ноябрь 29.

Осторожнее с огнем. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован. Изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1875 ноябрь 21, дек. 14; 1876 март 10, апр. 22, май 2, 6, 30, июнь 25, авг. 31, дек. 2, 14, 21, 30; 1877 янв. 14, 21, апр. 6, 25, июнь 7, сент. 27, дек. 22; 1878 февр. 22, май 19, июнь 20, ноябрь 24, дек. 20, 29 (утро); 1879 ноябрь 11; 1880 февр. 22, март 17, май 6, авг. 19, сент. 19, 30; 1881 февр. 7, 11, окт. 21, 30, ноябрь 29.

М.: 1872 ноябрь 3, 6, 7, 10; 1879 ноябрь 9.

Остров Тюлипатан. Оперетта в 1 д. (*L'île de Tulipatan*). Текст А. Шиво и А. Дюрю. Пер. с франц. Г. С. Вальяно. Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— Спб.— М., 1873.

Пб.: 1872 окт. 9, 16, 23, ноябрь 3, 10, 14, 30, дек. 7, 13, 19, 31 (утро); 1873 янв. 4, февр. 6, апр. 19, 22, май 7.

Остров Тюлипаган. Оперетта в 1 д. (L'île de Tulipagan). Текст А. Шиво и А. Дюрю. Пер. с франц. С. Н. Худекова. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись МГ.

М.: 1871 янв. 14, 19.

От преступления к преступлению. Комедия-шутка в 3 д. В. Сарду (Les rommes du voisin). Переделка с франц. Г. Д. (В. А. Крылова и А. Н. Плещеева). Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 дек. 17, 20, 22; 1877 янв. 2, 11, 25, 31 (утро), февр. 6 (утро), март 3, 14, апр. 27, май 11, 27, окт. 11, 25, дек. 6; 1878 янв. 12, февр. 9, 24 (утро), март 15, июль 18, ноябрь 19; 1879 февр. 27, апр. 16, дек. 9; 1880 янв. 27; 1881 февр. 4, дек. 1, 10.

М.: 1876 ноябрь 18, 22, 23, 30, дек. 7, 19, 27; 1877 янв. 7, 11, 17, февр. 2, 6, 21, март 9, апр. 8, сент. 8, 11, 25, окт. 27; 1878 февр. 22; 1879 февр. 10, окт. 10, 24; 1880 сент. 23, дек. 2, 30 (утро); 1881 янв. 2 (утро).

От радости не умирают. Комедия в 1 д. Э. Жиранден (La joie fait peur). Переделка с франц. М. В. Карнеева. Литогр. изд.— М., 1892.

Пб.: 1878 окт. 30.

От судьбы не уйдешь! Комедия в 3 д. с прологом А. Дюма-отца (Halifax). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 янв. 14, 17, 20.

От 4-х до 6-ти. Комедия в 1 д. В. А. Соллогуба. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1872 окт. 18, 23, 25, ноябрь 1.

Отелло, венецианский мавр. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с франц. В. М. Лазаревского. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 8.

М.: 1862 сент. 13, 18, 20, 28, окт. 9, 12, 18; 1863 апр. 18, 22, 30.

Отелло на Песках, или Петербургский араб. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1847.

Пб.: 1847 ноябрь 18; 1864 февр. 26, 28; 1867 май 29; 1870 май 22, 24, 26, 28, июнь 11, 24, июль 22, авг. 25, сент. 3, окт. 11.

М.: 1847 дек. 8; 1865 сент. 23, 27, 30.

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; 1862 янв. 2, сент. 25; 1863 янв. 31, дек. 3.

М.: 1842 сент. 21; 1862 февр. 2, май 13; 1863 окт. 20.

Отец и откупщик, дочь и откуп. «Несколько сцен вроде драмы, или комедия» в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 10.

Пб.: 1841 сент. 24; 1862 ноябрь 2, 5.

Отец каких мало. Водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 1.

Пб.: 1838 ноябрь 30; 1862 апр. 18, 20, май 17, июнь 13, июль 9, авг. 30, сент. 8, окт. 30, дек. 11; 1863 янв. 11, окт. 8; 1864 янв. 27.

М.: 1839 сент. 29; 1863 ноябрь 24, 28; 1864 янв. 16, март 1; 1869 дек. 5.

Отец семейства. Драма в 4 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1860.

Пб.: 1860 янв. 27; 1862 февр. 8, дек. 26; 1878 апр. 21, 24, окт. 5, 10, 17, 25, ноябрь 30, дек. 19; 1879 март 1, дек. 11.

М.: 1860 апр. 29; 1881 февр. 2, 9, 12, 17 (утро).

Откликнулось сердечко. Драматическая безделка в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула взята из комедии В. Мюллера «Sie hat sein Herz entdeckt». Изд.— Сбор-

ник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей М. В. Карнеева, т. 1. Спб., 1878.

Пб.: 1881 окт. 1, 16, 19, 22.

М.: 1880 сент. 19, 22, 25.

Откуда сыр-бор загорелся. Комедия-шутка в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии А. Мельяка и Л. Галеви «La boule». Изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1878 март 10, 14, 17, 19, апр. 6, 23, июнь 6, авг. 25, сент. 8, окт. 8, дек. 17; 1879 июнь 1, июль 3, окт. 4; 1880 февр. 15, 20; 1881 дек. 15.

М.: 1877 ноябрь 21, 24, 25, 28, 30, дек. 2, 13, 27 (утро); 1878 янв. 3, 10, 17, дек. 27, 29; 1879 февр. 9, май 3, авг. 24.

Отрезанный ломоть. Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Изд.— «Современник», 1865, № 10.

Пб.: 1865 сент. 22, 24, 28, 31, окт. 7, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, 28, ноябрь 1.

М.: 1865 окт. 8, 11, 14, 19, 25, ноябрь 2.

Отрывок — см. Собачкин.

Отрывок из комедии. Комедия в 1 д. А. А. Потехина.

Пб.: 1867 февр. 15, 20 (утро).

Отставной театральный музыкант и княгиня. Драма в 2 отд. К. Д. Ефимовича (Яфимовича). Изд. под назв. «Музыкант и княгиня». — «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 6.

Пб.: 1846 апр. 24; 1863 окт. 3; 1875 янв. 16.

М.: 1846 сент. 4; 1866 июнь 15.

Отцовское проклятие. Драма в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра (La lectrice, ou Une folie de jeune homme). Пер. с франц. К. П. В-го [Визапура]. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 3.

Пб.: 1835 ноябрь 25; 1862 май 23, авг. 21; 1864 янв. 7; 1879 дек. 15, 16.

Отцы и дети. Комедия в 4 д., 5 карт. Б. Ф. Захарова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 окт. 1, 3, 7, 10, ноябрь 19.

М.: 1869 окт. 31, ноябрь 3, 4, 5, 6, 7, 11, 18, 20, 27, дек. 12, 31; 1870 янв. 21, февр. 21 (утро).

Охота за пациентами. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. Светланова (А. Х. Мозера). Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1877 янв. 6, 10, 17, 26, февр. 2, 23, март 9.

М.: 1877 янв. 30, февр. 5; 1878 февр. 2, 6.

Охота пуще неволи, или Хочу быть актером. Шутка в 1 д. П. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1859.

Пб.: 1858 окт. 6; 1862 янв. 22, дек. 20; 1863 янв. 25, сент. 5, 27, 30; 1865 янв. 21, 29, май 6, сент. 19, окт. 19; 1866 апр. 4, окт. 14, ноябрь 11; 1867 дек. 1, 7; 1868 янв. 1, 21, ноябрь 27, дек. 12; 1869 янв. 1, 22, 28, окт. 23, ноябрь 4, 12; 1870 окт. 20, ноябрь 5, 18, дек. 15, 17, 31; 1871 янв. 6, 31, февр. 4 (утро), авг. 18, сент. 3, 23, окт. 5, 15, 21, ноябрь 11, дек. 5; 1872 янв. 10; 1874 дек. 1, 19, 26; 1878 сент. 5.

М.: 1859 янв. 20; 1862 апр. 25, 29, май 30, июнь 15, июль 4, 29, сент. 2, 25, окт. 23, ноябрь 15, дек. 16; 1863 янв. 13, 24, апр. 24, май 28, сент. 16, ноябрь 7, дек. 22; 1864 янв. 30, май 12, июнь 5, сент. 3, окт. 20, ноябрь 5, 22; 1865 февр. 8, апр. 22, июль 5, окт. 14, дек. 6; 1866 июнь 8, авг. 19, сент. 8, 28, окт. 10, дек. 15; 1867 янв. 23, апр. 25.

Охота смертная, да участь горькая. Комедия-шутка в 1 д. Переделка с франц. комедии Ж. Пети и И. Раймона «La dédicace». Литогр. изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 янв. 23, 30, окт. 7, 19.

М.: 1881 ноябрь 5, 9, 11, 13, 26.

Охотник. Драма в 5 д., 6 карт. Ф. Герштеккера (Der Wilderer). Пер. с нем. А. Н. Плещеева и А. Иванова (А. И. Урусова). Рукопись ЛТБ.

М.: 1864 дек. 21, 29.

Очаровательный сон. Комедия в 3 д. Л. Н. Антропова. Переделка повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». Литогр. изд.— Спб., 1878.
М.: 1878 дек. 17, 19; 1879 янв. 3, 10, февр. 23, апр. 20.

Очертя голову. Сцены провинциальной жизни в 4 д. А. И. Пальма. Литогр. изд.— М., 1880.

Пб.: 1880 февр. 15, 20, 28, март 12, 28.

М.: 1880 март 23, 26.

Ошибки молодости. Комедия в 5 д. П. П. Штеллера. Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1870 дек. 11, 14, 16, 21, 28 (утро), 30; 1871 янв. 4, 13, 20, 26, 29, февр. 2, 5 (утро), апр. 12, 23, авг. 16, сент. 2, 21, дек. 19; 1872 май 18; 1873 май 11; 1874 май 22; 1879 сент. 12, 17.

М.: 1871 янв. 28, 31, февр. 3 (утро), 4 (утро), 5 (утро), 7 (утро), апр. 5, 22, 26, май 12, 19, авг. 17, сент. 26, ноябрь 7; 1875 ноябрь 16; 1876 апр. 22; 1879 февр. 8.

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; 1862 май 31, июнь 11; 1863 окт. 15.

Пагуба. Драма в 5 д. В. Кондырева. Изд.— «Отечественные записки», 1864, № 1.

Пб.: 1864 ноябрь 2, 4, 6, 9, 11.

Падение язычества в Новгороде. Русская народная былина X века в 3 карт. А. А. Яблочкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 сент. 10, 15, 17.

Пансион, или Волки в овчарне. Оперетта в 2 д. (Das Pensionat). Переделка с нем. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Музыка Ф. Зуппе. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1870 окт. 18, 23, 26, 28, ноябрь 3, 4, 11, 12, 16, 22, 23, 25, дек. 2, 8; 1871 янв. 1, 3, 4, 18, февр. 7 (утро), апр. 11, май 12, авг. 22, сент. 5.

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; 1862 апр. 24, май 9; 1869 окт. 17, 20, 30, ноябрь 12, 25, дек. 5; 1870 янв. 6, 22, февр. 22, май 5, июль 29, окт. 8, ноябрь 18, дек. 21; 1871 дек. 28; 1872 май 14, июль 18 (?); 1874 май 16, авг. 30, сент. 19; 1875 июль 4, 8, авг. 17; 1877 июль 15; 1881 сент. 10.

М.: 1850 ноябрь 2; 1862 ноябрь 21; 1863 апр. 21, июль 16; 1868 янв. 31, февр. 5, апр. 17; 1869 февр. 18, 24 (утро), 28 (утро), май 11, июнь 1, июль 3.

Параша Сибирячка. Русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.

Пб.: 1840 янв. 17; 1862 ноябрь 14, 20, дек. 20; 1863 янв. 1.

М.: 1840 ноябрь 1; 1871 авг. 26, 30, сент. 1, 3, 7, 10, 15, окт. 8, ноябрь 8.

Пари. Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Mademoiselle de Belle-Isle). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1869 ноябрь 19, 24, 25, 26, дек. 8, 10, 16.

Парижская жизнь. Оперетта в 5 д. (La vie parisienne). Текст А. Мельяка и Л. Галеви. Пер. с франц. П. И. Калашникова. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1873 апр. 30, май 3, 9, 14, 18, авг. 31, сент. 20, 27, окт. 30, ноябрь 18; 1874 апр. 8, 12; 1876 дек. 3, 7, 9, 16, 28; 1877 февр. 4 (утро).

Парижская жизнь. 3-е д. оперетты в 5 д. (La vie parisienne). Текст А. Мельяка и Л. Галеви. Пер. с франц. А. Х. Мозера. Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— Спб., 1874.

М.: 1876 окт. 7, 11, 15, 24, ноябрь 14, 26, дек. 7; 1877 янв. 4, 14, февр. 6 (утро).

Парижская масленица, или Что значат костюмы! Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. П. Кичеева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1877 окт. 23, 25, 27, ноябрь 6, дек. 27; 1878 янв. 18, 29, февр. 7, 19.

Парижские нищие. Драма в 5 д. с прологом и эпилогом Э.-Л.-Л. 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; 1862 февр. 11, сент. 19; 1874 дек. 1, 10; 1875 янв. 9; 1881 сент. 2, 4, 9, 17, 22, 24, 30, окт. 8, 15, 20, 30, ноябрь 2, 9, дек. 3, 7, 31.

Парижский вегетарианец. Драма в 5 д., 12 карт. с прологом Ф. Пиа (*Le chiffonnier de Paris*). Пер. с франц. М. П. Федорова и Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 2. Спб., [1875].

Пб.: 1862 дек. 7, 10, 12.

М.: 1862 ноябрь 5, 7.

Парики. Комедия-водевиль в 4 карт. Ш.-Д. Дюпети и Ф. де Курси (*Wopne aventure*). Переделка с франц. К. А. Гарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1851 авг. 20; 1865 дек. 1, 6, 10; 1866 янв. 3, окт. 20, 28, ноябрь 6, 15; 1867 май 10, 22, июнь 26, июль 21, авг. 27, окт. 10, 15; 1868 янв. 11, 28, февр. 7, апр. 26, май 12, июнь 25, сент. 8; 1869 май 26, сент. 17, окт. 20, дек. 11; 1870 янв. 11, февр. 21, апр. 17, май 5, июнь 3, авг. 20, 31, сент. 10, 29, окт. 27, ноябрь 29, дек. 31 (утро); 1871 янв. 26, июнь 6, 22; 1872 янв. 12, февр. 14, апр. 23; 1873 янв. 21, май 21, июль 3, сент. 28, ноябрь 13, дек. 27.

М.: 1851 февр. 6; 1862 янв. 17, май 2, окт. 28; 1863 янв. 27; 1864 янв. 6, 24; 1865 окт. 3, 31, ноябрь 16; 1866 янв. 6; 1867 янв. 6, 22, апр. 23, июнь 30, окт. 27, ноябрь 19; 1868 окт. 22, ноябрь 10; 1869 апр. 29, июнь 3, авг. 24, сент. 21; 1870 янв. 1, 11, сент. 1, окт. 14, ноябрь 3; 1871 июнь 2, сент. 29, дек. 6; 1872 февр. 2, май 31, сент. 24, дек. 4; 1877 февр. 22, март 17.

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.

М.: 1861 дек. 15; 1862 янв. 18, февр. 6, 13, апр. 26, май 14, сент. 17, ноябрь 13.

Пасынок. Драма в 5 д. Горского (Ф. М. Толстого). Изд.— Сочинения Ф. М. Толстого, т. 1. Спб., 1866.

Пб.: 1863 окт. 4, 8, 10, 13, ноябрь 13.

М.: 1862 ноябрь 26, 28, 29, 30, дек. 10, 11, 18, 26; 1863 янв. 1, 9, 29, февр. 8 (утро), авг. 22, ноябрь 21; 1864 янв. 19, февр. 4, май 13.

Паутина. Комедия в 5 д. И. А. Манна. Изд.— «Русский вестник», 1865, № 9.

Пб.: 1865 окт. 15, 18, 20, 22, ноябрь 2, 4, 11; 1866 янв. 23, 31, февр. 5 (утро), окт. 3, ноябрь 13; 1868 окт. 17; 1869 янв. 3; 1871 сент. 17, 24, окт. 5; 1872 янв. 26; 1878 авг. 16, 21, 27, сент. 27; 1879 февр. 4.

М.: 1865 дек. 17, 27, 29; 1866 янв. 10, 20, 26, февр. 1, апр. 7, июнь 13, авг. 24.

Первое декабря, или Я именинник. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1848 дек. 1; 1862 окт. 12, 17, 22, дек. 14; 1877 ноябрь 4, дек. 5; 1881 сент. 25, окт. 4.

М.: 1849 май 4; 1862 окт. 22, 30; 1863 февр. 3, 9 (утро); 1873 янв. 18, 22, 26; 1875 февр. 6, 10, 11, 12; 1879 ноябрь 2, 4, 7, 13, 18, 28, дек. 21; 1880 сент. 19, 22, 25; 1881 янв. 16, 19, 22.

Первый чин. Картины петербургской жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова, т. 1. Спб., 1881.

Пб.: 1866 апр. 1, 4, 6, 8, 21, май 12, окт. 12, ноябрь 9; 1867 февр. 5, окт. 10, дек. 8; 1868 ноябрь 3; 1869 окт. 15; 1880 дек. 3, 8, 31.

М.: 1867 сент. 29, окт. 2, 4; 1873 окт. 11, 15, 17, 19.

Перед свадьбой. Оперетта в 1 д. (*Avant la pose*). Текст Э. Местепеса и П. Буассело. Переделка с франц. А. Ф. Федотова. Музыка Э. Жюнаса. Литогр. изд.— М., 1884.

Пб.: 1870 дек. 4, 9; 1872 июнь 9, авг. 25, сент. 3, 25, окт. 29; 1873 янв. 22, сент. 12, 17, ноябрь 9; 1875 дек. 8, 12; 1876 март 19; 1878 июнь 27, июль 27, авг. 22, 31, сент. 26, окт. 5, ноябрь 21, дек. 14; 1879 янв. 2, 21, апр. 10, 15, 26, май 18, 28, июнь 22, июль 12, ноябрь 25; 1880 янв. 1, 3, 6, 22, 30, май 6, 18, окт. 30, ноябрь 6, 15, 26, дек. 3; 1881 февр. 3.

М.: 1870 май 5, 13, 15, 22, 25, июнь 3, 5, авг. 23, 24, сент. 9, 27, окт. 9, 13, 19, ноябрь 17, 23; 1871 февр. 7, сент. 2, 16, 20, 21, окт. 10, ноябрь 4, 22, дек. 14; 1872 февр. 7, 25 (утро), авг. 16, 28, окт. 13, ноябрь 22, дек. 29; 1873 февр. 15, июнь 19, сент. 18, окт. 9, ноябрь 4, 11, дек. 9, 31 (утро); 1874 янв. 28, февр. 4, апр. 30, авг. 18, 25, окт. 13; 1875 янв. 3, апр. 27; 1879 март 4, 7, 12, апр. 8, 29, май 3, 13, авг. 16, 23, сент. 2, 17, окт. 9, 23, ноябрь 15; 1880 янв. 4, февр. 8, 19, апр. 1, авг. 28, сент. 10.

Передовые деятели. Картины современной жизни в 5 д. С. Н. Худекова. Литогр. изд.— Спб., 1872.

М.: 1872 ноябрь 3, 6, 7, 10.

Перелетные птицы. Школьные проделки провинциальных актеров в 2 д. с пением М. В. Лептовского. Музыка из популярных опер и оперетт. Литогр. изд.— М., 1882.

М.: 1881 дек. 20, 22, 27 (утро), 29 (утро).

Перелетные птицы, или Нужда пляшет, нужда скачет, нужда песенки поет. Фарс-водевиль в 3 отд. Г. Н. Жулева и А. А. Соколова. Сюжет заимствован из водевиля Ф.-Ф. Дюмануара и Л.-Ф. Клервиля «Les folies dramatiques». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1871 дек. 10, 13, 19, 21.

Персмелется — мука будет. Комедия в 5 д. И. В. Самарина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1868 сент. 27, 30, окт. 4, 28.

М.: 1865 дек. 10, 13, 14, 16, 20, 28, 31; 1866 янв. 3, 11, 24, 31, февр. 2 (утро), апр. 4, 24.

Перепугались. Комедия в 1 д. Переделка М. П. Федорова. Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 апр. 22, 24, 27, май 4, 15, авг. 23, окт. 21, ноябрь 6, дек. 13; 1874 янв. 14, 22, 24, 29.

М.: 1873 окт. 18, 24; 1880 ноябрь 6, 10, 13, 23, дек. 4, 16, 31 (утро); 1881 янв. 8, 20, февр. 20, сент. 16, 23, окт. 4, 14, ноябрь 16, 23, 29, дек. 8, 30 (утро).

Петербургские дачи. Комедия-водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1849, № 6/7.

Пб.: 1848 ноябрь 15; 1865 ноябрь 12, 15; 1875 янв. 24, февр. 2, 20.

М.: 1857 сент. 20; 1863 июль 21.

Петербургские когти. (Предст. в Москве под назв. «Московские когти».) Картины столичной жизни в 4 д., 5 карт. С. Н. Худекова и Г. Н. Жулева. Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1870 ноябрь 6, 9, 11, 17, 19, 24, 25, 27, дек. 1, 3, 7, 10, 15, 17, 22, 29, 31 (утро); 1871 янв. 3 (утро), 14, 19, 21, 25, 28, февр. 1 (утро), 3 (утро), 7 (утро), апр. 7, 16, 18, 26, май 3, 10, 31, июнь 25, авг. 17, 24, сент. 7, окт. 19, ноябрь 14, 29; 1872 май 15, 26, июль 11, сент. 3, окт. 8; 1873 апр. 20, май 23, июль 30, окт. 9; 1874 янв. 1, авг. 21, окт. 15, ноябрь 5, дек. 10; 1875 янв. 2; 1879 апр. 27, дек. 14, 17, 21, 29; 1880 янв. 11, 24, март 13, 31, май 4, 14.

М.: 1871 апр. 16, 19, 21, 27, 29, май 10; 1872 июль 10.

Петербургские коршуны. (Предст. в Москве под назв. «Московские коршуны».) Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 3. М., 1873.

Пб.: 1868 апр. 10, 12, 15, 17, 26, 30, май 9.

М.: 1868 май 6, 10, 22; 1869 май 11.

- 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; 1866 апр. 20, 25, май 2, 8, 20, сент. 30, ноябрь 10, дек. 14; 1867 янв. 3, сент. 4; 1868 май 15; 1881 ноябрь 18.
- Петербургский Фигаро.* Шуточные сценки с куплетами в 3 д. Н. А. Лейкина и Г. Н. Жулева. Литогр. изд.— Спб., 1875.
- Пб.: 1875 май 2, 5, 9, 12.
- Пикник в Токсове, или Петербургские удовольствия.* (Предст. в Москве под назв. «Пикник в Кунцеве, или Московские удовольствия».) Шутка-водевиль в 2 карт. П. А. Каратыгина. Сюжет заимствован из рассказа М. И. Воскресенского «Тринадцатый гость». Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 5.
- М.: 1844 ноябрь 22; 1869 ноябрь 19, 25.
- Племянник и дядя* — см. *Прогрессист-самозванец.*
- Племянники* — см. *Наследство золотопромышленника.*
- По духовному завещанию.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1871.
- Пб.: 1871 окт. 22, 25, 28, ноябрь 2, 4, 9, 11, 16, 18, 22, дек. 3, 15, 30; 1872 янв. 17, февр. 13, 27, апр. 21, июнь 30, авг. 23, сент. 12, дек. 26; 1873 янв. 30, сент. 6, окт. 4; 1874 янв. 29, апр. 9, 22, окт. 20; 1875 апр. 18, окт. 26; 1876 сент. 3; 1879 ноябрь 25.
- М.: 1871 ноябрь 19, 22, 23, 24, 25, 30, дек. 10, 13, 17, 28 (утро); 1872 янв. 4 (утро), 11, февр. 20, 24 (утро), 27 (утро), апр. 23, 28, май 22, июль 17, 19, авг. 25, сент. 1, 11, 24, 25, ноябрь 8, 16, дек. 4; 1873 февр. 16 (утро), май 2, сент. 4, 16, окт. 23, ноябрь 25; 1874 авг. 20; 1875 авг. 21, сент. 17; 1876 янв. 12, апр. 20, авг. 17.
- По кривой дороге вперед не видать.* Комедия в 3 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Le réveillon). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, вып. 2. Спб., 1873.
- Пб.: 1873 окт. 1, 10, 15, ноябрь 5; 1875 сент. 5, 9; 1876 февр. 8, март 16, май 5.
- М.: 1873 окт. 4, 8, 10, 12, 26, ноябрь 13, дек. 9, 31; 1874 февр. 6 (утро), апр. 10; 1875 янв. 26, авг. 18; 1876 март 3, май 6.
- По платью встречают.* Комедия в 1 д. Е. П. Урусова. Сюжет заимствован с франц. Литогр. изд.— Спб., 1876.
- Пб.: 1877 апр. 8, 11, 14, 24, 26, май 2, 20, окт. 20, ноябрь 20; 1878 февр. 17, 21.
- М.: 1876 дек. 14, 16, 20, 28 (утро), 31 (утро).
- Побочный сын.* Драма в 4 д. А. Туруда (Le bâtard). Переделка с франц. П. Орликовского (П. И. Юркевича). Рукопись ЛТБ.
- Пб.: 1871 апр. 9, 13, 15, 21.
- Побыл бы кто на моем месте.* Сцены в 1 д. Н. А. Ермолова. Рукопись ЛТБ.
- М.: 1866 дек. 16, 19, 20.
- Повадился кувшин по воду ходить.* Комедия-шутка в 4 карт. А. Н. Плещеева. Сюжет заимствован из комедии Э.-М. Лавиша и М. Мишеля «La station Champbaudet». Литогр. изд.— Спб., 1878.
- Пб.: 1878 ноябрь 8, 13.
- М.: 1878 окт. 27, 31, ноябрь 1, 9, 15, 17; 1879 март 1, 2, авг. 21, сент. 11.
- Поворот от ворот.* Фарс в 2 д. с пеннем В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 4. Спб., 1879.
- М.: 1878 ноябрь 21, 23, 24, 27, дек. 1; 1879 янв. 7, 12, 18, 24, 31, февр. 7 (утро), 19, 22, апр. 30, окт. 11, дек. 16, 18, 28 (утро); 1880 янв. 2 (утро), 16, 30, февр. 12, 24 (утро), март 1.

Под ясным небом Испании, или Кастильское слово. Оперетта-фарс в 2 д. Текст В. Манина (В. А. Артемьева). Музыка Г. Нивлянского (Г. А. Лишина). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1881 февр. 16, 19 (утро), 21 (утро).

М.: 1880 дек. 7, 10, 11, 19, 29 (утро); 1881 янв. 4 (утро), 12, 15, 21, 23, 29, февр. 11, 18, 20 (утро).

Подвиг гражданки. Историческая драма в 4 д. В. А. Дьяченко. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 дек. 11, 16, 19, 27; 1875 февр. 2, 20.

Подросточек. (Предст. в Петербурге в 1869 году под назв. «Княжна Маня».) Комедия в 3 д. С. Райского (К. А. Тарповского). Сюжет заимствован. Изд. под назв. «Княжна Маня». М., 1876.

Пб.: 1869 апр. 30; 1879 март 18, 21, апр. 23, июнь 13.

М.: 1877 окт. 23, 25, ноябрь 1, 20, дек. 11; 1878 янв. 1, февр. 22.

Подруга жизни. Простая история в 4 д. П...ва (П. А. Фролова). Изд.— «Женский вестник», 1868, № 1.

Пб.: 1867 дек. 28 (утро), 31 (утро); 1868 янв. 2, 8, 11, 16, 18, 22, 24, февр. 5 (утро), 7, апр. 8, 16, 29, май 15, авг. 23, сент. 25, дек. 13; 1869 янв. 24, сент. 22, дек. 10; 1870 авг. 24.

М.: 1868 апр. 24, 26, 30, май 7, авг. 26; 1869 май 20, ноябрь 14.

Подставной жених. Шутка-водевиль в 1 д. П.-М.-Г. Вюльпиана и А.-Ф. Тьерри (L'homme à la tuile). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1856 янв. 16; 1862 янв. 16, май 20; 1863 янв. 25.

Поезд опоздал. Картинка с натуры в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова, т. 2. Спб., 1881.

Пб.: 1881 янв. 23, 28, 29, февр. 3, 4, 6.

М.: 1881 март 1.

Пожар. Житийские сцены в 1 д. В. Щпгрова (В. Р. Щпглева). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1870 окт. 2.

Пожившие мужья. Комедия в 3 д. Пер. с франц. М. Н. Владыкина. Рукопись МТ.

М.: 1868 ноябрь 29, дек. 2, 5, 12, 13, 17, 22, 30 (утро); 1869 янв. 2 (утро), авг. 17, сент. 18; 1872 янв. 20, 24, 31, февр. 13.

Поздний расцвет. Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1880, № 3.

Пб.: 1880 авг. 18, 21, 31, сент. 2, 19, 30.

М.: 1880 янв. 25, 29, февр. 8, 20, 26 (утро), 28 (утро), март 28, апр. 10, 28, сент. 29.

Поздняя любовь. Сцены из жизни захолустья в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1874, № 1.

Пб.: 1873 ноябрь 28, дек. 4, 5, 7, 12, 13, 18, 19, 20, 30; 1874 янв. 8, 14, февр. 3, 9, май 13, сент. 8, окт. 13, ноябрь 26; 1875 февр. 23 (утро), авг. 26, окт. 19; 1876 янв. 15, апр. 9, окт. 17; 1877 февр. 5, окт. 16; 1878 янв. 8, февр. 19.

М.: 1873 ноябрь 22, 26, 28, 30, дек. 4, 11, 18; 1874 янв. 2, 4 (утро), 11, 22, февр. 6, 9, сент. 9.

Позолога. Драма в 5 д., 6 карт. Г. А. Сокольников (Г. А. Хрущева-Соколькова). Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1871 апр. 23, 28, 30, май 3.

Пока. Комедия в 3 д. Переделка с франц. А. Н. Островским комедии в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, П. Фуше и Ф. Арвера «En attendant». Изд.— «Ежегодник петроградских государственных театров». Сезон 1918/19. Пг., 1920.

М.: 1874 янв. 18, 21, 23, февр. 5 (утро).

Покойник муж и вдова его. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Сюжет заимствован из комедии А. Дюма-отца, О. Анисе-Буржуа и Дюрье «Le mari de la veuve». Изд.— М., 1835.

Пб.: 1835 июль 8; 1862 янв. 25, февр. 8, сент. 19; 1863 май 2, сент. 12, ноябрь 28; 1864 ноябрь 25; 1865 июль 16, авг. 17, дек. 16; 1866 окт. 30, ноябрь 10; 1868 янв. 8, 17, февр. 1, 10 (утро), апр. 16, май 21, сент. 2, окт. 29; 1870 окт. 30; 1879 июль 5, дек. 6, 10, 26; 1880 янв. 1, 10, 15, февр. 13, 17, 23, 27 (утро), март 20, апр. 25, окт. 15, ноябрь 1, 28, дек. 16; 1881 янв. 17, 19, 31, февр. 21, сент. 28, ноябрь 3.

Полковник старых времен. Комедия-водевиль в 1 д. Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье), Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Анжели (А.-Ж.-Р. Эсташа) (Un colonel d'autrefois). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1838.

М.: 1838 апр. 15; 1872 ноябрь 9, 13, 14, 15, дек. 14; 1873 февр. 16 (утро).

Полтора рубля. Шутка в 1 д. А. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1857 сент. 27; 1862 янв. 16, сент. 11, ноябрь 9, 30; 1863 янв. 8, апр. 19, сент. 19, ноябрь 1, 20; 1869 окт. 21.

Польский еврей. Драма в 3 д. Эркмана-Шатриана (Э. Эркмана и А. Шатриана) (Le juif polonais). Пер. с франц. П. И. Вейнберга. Изд. в кн.: Эркман и Шатриан. Семейная вражда. Спб., 1874.

Пб.: 1880 окт. 31, ноябрь 3, 8, 10, 15, 19.

Полюбовная сделка, или Русские в Бадене. Комедия-водевиль в 1 д. Леонса (Ш.-А.-Л. Лорансо) и Ш. Бернара (Une position délicate). Переделка с франц. П. И. Григорьева. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10. М.: 1840 сент. 6; 1862 янв. 28, май 20, дек. 26; 1863 янв. 9, июнь 16, июль 7; 1867 июль 25; 1868 июль 9.

Полюбовный 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. Андриева. Изд.— «Репертуар и Пантеон театров», 1847, кн. 5.

Пб.: 1847 апр. 11; 1876 окт. 27, 29.

Полюбовный обмен. Комедия в 1 д. Н. Фурнье и А.-О. Мейера (Chassé-croisé). Переделка с франц. М. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1866 янв. 26, 30, февр. 1 (утро), 3 (утро), март 31, апр. 14; 1867 янв. 13; 1872 сент. 29, окт. 6, 11, 20; 1881 сент. 18, 23.

М.: 1866 окт. 6, 28.

Помешанная. Драматические сцены в 5 д. Н. Д. Павлова (Н. Д. Северова-Павлова). Сюжет заимствован из рассказа В. П. Буренина. Литогр. изд.— М., 1882.

М.: 1881 дек. 27, 30.

Помешанный. Сцены в 3 д. С. Н. Федорова. Изд.— «Время», 1861, № 3.

Пб.: 1864 сент. 18, 22, 24, окт. 6, ноябрь 29.

М.: 1864 ноябрь 9, 11, 13.

Помолвка в Галерной гавани. Картины петербургской жизни в 1 д. В. Щигрова (В. Р. Щиглева). Изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1866 янв. 7, 10, 16, 21, 28, февр. 1, 6, апр. 5, 26, май 30, июнь 14, авг. 25, окт. 6, ноябрь 30, дек. 20; 1867 февр. 13, 21, июнь 13, 26, окт. 5, ноябрь 26; 1868 февр. 8, апр. 5, май 14, июнь 14, июль 26, сент. 10, ноябрь 5, 26, дек. 29 (утро); 1869 февр. 2, 13, авг. 24, сент. 11, окт. 7, 12, дек. 21; 1870 янв. 29, февр. 18 (утро), май 11, 27, июль 13, 30, авг. 23, дек. 13; 1871 янв. 19, февр. 6, апр. 4; 1872 май 26, окт. 8, 25, ноябрь 9, 28; 1873 февр. 18, июнь 29; 1874 май 6, 21, авг. 22, окт. 4, 28; 1875 февр. 3; 1876 июль 2. М.: 1866 ноябрь 11, 14, 17, 20, 24, дек. 28 (утро); 1867 февр. 21, апр. 26, май 23, 25, авг. 24, окт. 1, 29, дек. 3; 1868 янв. 2, февр. 4, сент. 8, окт. 25, ноябрь 5; 1869 июль 24, сент. 15; 1870 авг. 21, сент. 22, 24, 25, ноябрь 9; 1871 янв. 13, апр. 18; 1873 сент. 21, 25, 28; 1875 ноябрь 21, 24, 26; 1876 март 7, 14, 16, 17, 23; 1879 апр. 8, 10, 12, 19, май 7, авг. 22, окт. 1, 16,

ноябрь 8; 1880 февр. 3, 5, 14, март 1 (утро), 31, май 7, авг. 27, сент. 29, окт. 31; 1881 янв. 6, февр. 22 (утро).

Портрет. Шуточные сцены в 1 д. Н. А. Лейкина. Изд.— Шуточные сцены Н. А. Лейкина. Спб., 1872.

М.: 1872 дек. 1, 5, 7, 8.

Посадник. Драматическое представление в 4 д., 5 карт. в стихах и прозе А. К. Толстого. Изд.— Полное собрание стихотворений Толстого. 2-е изд. Спб., 1877.

Пб.: 1877 янв. 28, февр. 3, 5 (утро), 15, 17, 22.

М.: 1878 окт. 13, 16, 18, 25, ноябрь 7.

После крушения. Драма в 4 д. Н. Н. (Шульгина). Изд.— «Дело», 1874, № 7—8.

Пб.: 1874 окт. 16, 21.

После свадьбы дочери рынка Анго. Оперетта в 1 д. (La nuit des noces de la fille Angot). Текст А. Блондо и Э. Моиреаля. Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка набрана из мотивов оперетты Ш. Лекока «Дочь рынка». Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 окт. 27.

М.: 1874 ноябрь 14, 18, 19, 20, 22, 27, 29, дек. 4, 31 (утро); 1875 янв. 28, апр. 22, сент. 4.

Последнее средство. Комедия в 1 д. Н. И. Куликова. Переделка с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 окт. 4, 6, 8, 11.

Последний день стуколки. Водевиль à propros в 2 д. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 апр. 15, 18, 22, 24, 27, 29, май 13.

Последняя жертва. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1878, № 1.

Пб.: 1877 дек. 2, 5, 7, 14, 19, 26 (утро); 1878 янв. 4, 9, февр. 12, 21.

М.: 1877 ноябрь 8, 10, 11, 15, 18, 22, дек. 5, 19, 28; 1878 янв. 3 (утро), 8, 30, апр. 30, авг. 23, сент. 10; 1879 февр. 10 (утро), сент. 13, окт. 22; 1880 сент. 28.

Постоялый двор. Сцены из народного быта в 1 д. И. Ф. Горбунова. Изд.— Сцены из народного быта И. Ф. Горбунова. Спб., 1861.

Пб.: 1864 сент. 18, 21, 23, 25, 30.

М.: 1880 сент. 26, окт. 1, 3, 6.

Похищение. История из армейского быта в 1 д. А. Е. Меншикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 окт. 4, 7, 31.

Похождение палки и зонтика. Водевиль в 1 д. Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанна (Les égarements d'une canne et d'un parapluie). Пер. с франц. В. Мартынова. Рукопись ЛТБ под назв. «Похождение палки, или Муж магнетизер».

Пб.: 1876 окт. 1, 4, 10, 21; 1877 апр. 6, май 19, июль 8; 1881 янв. 18.

Похождения Пасла 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; 1868 авг. 25.

М.: 1856 янв. 30; 1874 сент. 5, 10, 13, 17, 24.

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; 1864 июль 14, сент. 30, ноябрь 24, дек. 8.

Пошечина. 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; 1864 янв. 2, 3, 16, февр. 24, июнь 16, авг. 19; 1865 янв. 4, май 16; 1866 апр. 13, авг. 25.

Поэзия любви. Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1872 ноябрь 22, 27, 30, дек. 17, 19.

М.: 1872 ноябрь 17, 20, 22, 23, 30, дек. 21, 28 (утро); 1873 янв. 3 (утро), 23.

Правда — хорошо, а счастье лучше. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1877, № 1.

Пб.: 1876 ноябрь 22, 25, 30, дек. 2, 7, 9, 14, 21, 30, 31; 1877 янв. 4, 18, февр. 4 (утро), 6, 23, 25, апр. 24, авг. 21; 1878 окт. 17; 1879 ноябрь 11, дек. 18; 1880 февр. 24, апр. 1.

М.: 1876 ноябрь 18, 22, 23, 26, 29, дек. 15, 21, 30; 1877 апр. 6; 1879 сент. 6.

Правые и виноватые. Сцены деревенской жизни в 4 д., 5 карт. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 окт. 1, ноябрь 3, 10, 17.

М.: 1881 дек. 6, 18.

Праздничный сон — до обеда. Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1857, № 2.

Пб.: 1857 окт. 28; 1862 дек. 2; 1863 авг. 18, сент. 23; 1864 февр. 9, 26 (утро); 1865 сент. 30, окт. 17; 1866 май 30, авг. 30, окт. 23; 1867 янв. 15, июль 25, сент. 5; 1868 май 21; 1869 дек. 16, 30; 1878 май 10.

М.: 1857 дек. 2; 1862 окт. 8, 10, 16; 1865 сент. 10; 1871 июнь 15.

Практический господин. Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 4. М., 1873.

М.: 1873 февр. 11, 14 (утро), 18 (утро), апр. 25.

Практичный люд. Комедия в 5 д. В. Сарду (La famille Benoiton). Пер. с франц. И. А. Мещерского. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1876 янв. 16, 19, 20, 21.

Предубеждение. Комедия в 2 карт. Н. М. Львова. Изд. под назв. «Предубеждение, или Не место красит человека, а человек место». — «Отечественные записки», 1858, № 5.

Пб.: 1858 май 5; 1862 май 17, 31, авг. 30, сент. 16.

Прежде маменька. Комедия в 1 д. Ю. Кожневского (Piegrwiej mama). Пер. с польского Р. Подгоренко (Р. II. Подгорецкого?). Изд.— Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.

Пб.: 1858 янв. 24; 1863 янв. 31, февр. 4 (утро); 1866 ноябрь 4, 8; 1868 окт. 25, 30, ноябрь 4, 20, дек. 10, 18; 1869 янв. 7, 29, март 2, май 18, сент. 15, 30, окт. 21, дек. 4; 1870 янв. 1, 27, май 12, июль 3, 30, дек. 8; 1871 февр. 4 (утро), окт. 7, дек. 16, 22, 28; 1872 янв. 14, февр. 15, май 11, окт. 5, 19, ноябрь 30, дек. 20; 1873 февр. 8, 16 (утро); 1874 авг. 19; 1875 сент. 8; 1876 сент. 25, окт. 17; 1877 июль 12, авг. 21, сент. 24; 1878 янв. 10, 19, февр. 20 (утро), март 14, апр. 2; 1879 июль 19, дек. 4, 31; 1880 февр. 27, март 9, апр. 8, дек. 2, 28; 1881 янв. 3, 13, 26, февр. 17.

М.: 1858 янв. 13; 1863 апр. 29, май 7, июнь 11, окт. 20, ноябрь 13, дек. 17; 1864 февр. 29, июнь 16; 1865 февр. 5, 8 (утро), сент. 16; 1866 дек. 13; 1867 янв. 24, авг. 30; 1874 дек. 6, 9, 11, 13, 18, 20; 1877 дек. 26, 29 (утро), 30 (утро); 1878 янв. 2 (утро), 11.

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; 1866 дек. 4, 12; 1867 янв. 1, 22; 1868 май 16; 1869 янв. 31, сент. 21; 1875 май 16, 20, 28, июнь 20; 1876 февр. 15, март 11, сент. 30, ноябрь 23, дек. 10, 28; 1877 янв. 13, сент. 5, 29, окт. 9, ноябрь 3, дек. 15, 27; 1878 февр. 26 (утро), июль 14, окт. 10, ноябрь 26; 1879 янв. 7, февр.

25, июнь 13, сент. 23, окт. 11, дек. 13, 30 (утро); 1881 окт. 20, 27, ноябрь 1, дек. 1, 28.
М.: 1853 сент. 10; 1863 апр. 16, 19, 28, май 6, сент. 13, окт. 13, 31, ноябрь 20, дек. 26; 1864 янв. 27, февр. 27, май 13, июль 8, 24, авг. 17, окт. 20, ноябрь 25, дек. 10, 28; 1865 февр. 5, авг. 26, окт. 27, ноябрь 15; 1866 янв. 4, 13, 24, апр. 7, авг. 23, окт. 7, 18; 1867 янв. 4, февр. 21 (утро), май 17; 1868 апр. 7, авг. 25, ноябрь 17, дек. 26; 1869 май 9, июль 15, авг. 22, ноябрь 16, 30, дек. 30; 1870 февр. 16 (утро), июнь 9, авг. 20, сент. 10, ноябрь 10, дек. 27; 1871 янв. 18, февр. 5, апр. 15, май 12, июль 9, авг. 25, ноябрь 12, дек. 12; 1872 сент. 1, окт. 12, 16, 18, ноябрь 19; 1873 февр. 4; 1874 янв. 9; 1880 окт. 12, 15, 16, 26, 30, ноябрь 3; 1881 янв. 7, февр. 8, сент. 9, 25, окт. 13, дек. 21.

Прежде смерти не умрешь! Комедия в 3 д. Пер. с франц. В. С. Курочкина и А. Ф. Сазонова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1872 апр. 28, май 3, 12.

М.: 1872 ноябрь 17, 20, 22, 23, 30; 1873 янв. 3 (утро).

Прекрасная Галатея. Оперетта в 1 д. (Die schöne Calatea). Текст П. Генриона. Пер. с нем. И. И. Калашникова. Музыка Ф. Зуппе. Изд.—Спб.—М., 1871.

Пб.: 1872 окт. 27, ноябрь 8, 20, дек. 1, 15; 1873 янв. 7, 16, апр. 27, авг. 16; 1874 июль 26, сент. 26, окт. 3; 1875 апр. 30, сент. 19, 23, дек. 16; 1876 янв. 21; 1877 окт. 17, 27.

Прекрасная Елена. Опера-фарс в 3 д. (La belle Hélène). Текст А. Мельяка и Л. Галеви. Пер. с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Ж. Оффенбаха. Литогр. изд.—М., 1895.

Пб.: 1868 окт. 18, 21, 25, 29, 31, ноябрь 5, 7, 11, 13, 15, 19, 21, 25, 28, дек. 3, 5, 10, 12, 17, 27 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1869 янв. 1, 2 (утро), 7, 9, 14, 16, 17 (1-е д.), 21, 23, 28, 30, февр. 3, 6, 11, 13, 18, 20, 24 (утро), 25 (утро), 26 (утро), 28 (утро), март 2 (утро), май 5, июнь 3, 23, 30, июль 18, 30, авг. 19, 21, сент. 2, 9, 11, 16, 25, 30, окт. 2, 7, 9, 14, ноябрь 25, дек. 2, 28 (утро), 31 (утро); 1871 янв. 8 (1-е д.), 15 (1-е д.), 27 (1-е д.), апр. 29, май 4, 6, 13, 18, 20, 26, июнь 2, июль 13 (1-е д.); 1872 апр. 28, май 2, 5 (1-е д.), 10, июнь 26, окт. 12, 17, 18 (1-е д.), 24, ноябрь 7, 23, 28, дек. 14; 1873 янв. 25, февр. 12 (утро), сент. 21 (1-е д.), ноябрь 29, дек. 4, 11; 1874 июль 1, сент. 19, окт. 1, 30; 1875 апр. 21, июль 15, сент. 16, 25, 28, окт. 30, ноябрь 13, дек. 4, 18; 1876 янв. 8, 15, 20, 29, июнь 1, сент. 21, окт. 12, ноябрь 4, 23, дек. 2, 30; 1877 янв. 13, 18, сент. 29, окт. 20, ноябрь 3, 15, 29, дек. 13, 29; 1878 янв. 10, 17, февр. 20 (утро).

М.: 1870 ноябрь 10, 17, 20, 22, 24, 29, дек. 13, 18, 28 (утро), 30 (утро); 1871 янв. 4 (утро), 12, 31 (утро), февр. 3 (утро), 5, апр. 7, 15, 20, авг. 19, сент. 2, 16, окт. 12, 15 (1-е и 2-е д.), ноябрь 7, дек. 27 (утро); 1872 янв. 3, февр. 24 (утро).

Прелестная незнакомка, или В первый и последний раз. Шутка в 1 д. П. Макарова (И. А. Манна). Литогр. изд.—М., 1877.

Пб.: 1877 сент. 16, 22, 25, 28, окт. 4, 5, 13, 18, ноябрь 6, 7, 16, 27, дек. 1, 11, 19, 20, 30 (утро); 1878 янв. 2 (утро), 8, 15, 30, февр. 10, март 6, апр. 26, май 29, июнь 20, авг. 20, сент. 26, окт. 26, ноябрь 20; 1879 янв. 16, февр. 1, 5 (утро), 23, март 16, ноябрь 6; 1880 янв. 17, 27, февр. 13, апр. 27, ноябрь 2; 1881 янв. 11, 20, 22, сент. 4.

М.: 1877 окт. 9, 11, 12, 13, 17, 26, дек. 4; 1878 янв. 8, март 19, 27, 30, апр. 20, 28, май 5, июнь 2, авг. 16, сент. 3, окт. 10, ноябрь 12; 1879 янв. 28, февр. 22, 28, март 19, апр. 15, май 6, сент. 2, окт. 11; 1880 янв. 6, февр. 25 (утро), март 14, апр. 28, май 23, авг. 17, сент. 11, ноябрь 7, дек. 28 (утро); 1881 янв. 14, февр. 15 (утро), 18 (утро), сент. 7.

Преступление и наказание. Драма в 5 д. А. Бело (Article quarante-sept). Переделка с франц. М. П. Федорова и А. Ф. Сазонова. Литогр. изд.—М., 1890.

Пб.: 1872 янв. 7, 11, 13, 18, 20, февр. 1, 11, 22.

М.: 1872 янв. 27, февр. 1, 16, 25 (утро), апр. 25.

- Привыкать надо.* Шуточные сцены в 1 д. Н. А. Лейкина. Изд.— Спб., 1871.
Пб.: 1871 сент. 15, 19, 20, 22, 26, 27, окт. 1, 8, 11, 14, 29, 31, ноябрь 29, дек.
16; 1872 янв. 2 (утро), 16, сент. 6, дек. 13; 1873 янв. 29, февр. 18 (утро),
сент. 9, окт. 8.
М.: 1872 февр. 3.
- Приглашение на вальс.* Комедия в 1 д. А. Дюма-отца (L'invitation à la valse).
Пер. с франц. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской
сцены», 1858, № 1. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник»,
№ 4.
М.: 1858 сент. 2; 1862 окт. 24, дек. 5.
- Приданое современной девушки.* Комедия в 4 д. П. П. Штеллера. Рукопись
ЛТБ, МТ.
Пб.: 1871 окт. 13, 18, 20, 27, 29.
М.: 1871 ноябрь 5, 10, 11, 12, 16, 18.
- Приезд жениха, или Святочный вечер в купеческом доме.* Московская кар-
тина в 1 д. Н. С. Соколова. Изд.— М., 1838.
Пб.: 1850 июнь 2; 1875 окт. 8, 13.
М.: 1838 окт. 28; 1864 сент. 21, 24, окт. 1, ноябрь 12; 1865 янв. 10; 1875 дек. 16.
- Приемыш.* Комедия в 3 д. Г. В. Кугушева. Изд.— Драматические сочинения
Г. В. Кугушева, т. 1. М., 1897.
Пб.: 1860 янв. 18; 1862 июль 6, июль 2; 1863 сент. 24; 1868 окт. 2, 9, 24, дек. 6.
М.: 1859 ноябрь 23; 1862 сент. 11; 1863 апр. 9; 1878 сент. 1, 4, 6.
- 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. Ла-
бьянса (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; 1864 июль 7, сент. 3, 24, окт. 15, дек. 3; 1865 окт. 19, но-
ябрь 2, дек. 14; 1867 дек. 19, 21; 1868 янв. 1, 10, 23, февр. 6.
- Принцесса Трербизондская.* Опера-буфф в 3 д. (La princesse de Trébizonde).
Текст Ш.-Л.-Э. Нюштерра и Э. Трефе. Пер. с франц. В. Александрова
(В. А. Крылова) и Г. С. Вальяпо. Музыка Ж. Оффенбаха. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1871 дек. 27.
- Притчи, или Езоп у Ксанфа.* Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц.
А. А. Шаховским водевиля Ж.-Б.-С. Мартиньяка («Esope chez Xantus»). Изд.—
«Пантеон и Репертуар русской сцены», 1848, кн. 10/11.
М.: 1826 дек. 16; 1875 февр. 6, 10, 11, 12, май 16.
- Причудница.* Комедия в 3 д. Лопе де Вега (Los melindres de Belisa). Пер.
с исп. Н. М. Пятницкого. Изд.— «Отечественные записки», 1854, № 8.
М.: 1876 сент. 20, 22, 24, 27, окт. 3.
- Причудницы.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера. (Les précieuses ridicules). Пер.
с франц. С. Е. Пугяты. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1873 ноябрь 8, 12, 14.
- Пришла беда — растворяй ворота!* Пословица в 5 д. К. А. Тарновского. Сю-
жет заимствован. Изд.— М., 1877.
Пб.: 1878 март 27, 29, апр. 3, 5.
М.: 1877 дек. 6, 8, 9, 12, 16, 29; 1878 янв. 2, 13, 20, 31, февр. 3, 23, 26, март 10;
1880 апр. 3, май 4, сент. 7, ноябрь 2, дек. 28.
- Приятель.* Комедия в 1 д. с куплетами А. Н. Талева. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1866 дек. 9, 13, 27.
- Пробный камень.* Комедия в 1 д. Н. М. Волконского. Заимствована из ро-
мана Э. Эно «Comment on aime». Рукопись ЛТБ.
М.: 1865 сент. 23, 27.

Пробный камень. Комедия в 5 д. Ж. Сандо и Ф.-Ж.-П. Репье де ла Бриера (M-me de la Seiglière). Переделка с франц. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 3. М., 1873.

Пб.: 1868 дек. 4, 10, 12, 16, 20; 1869 янв. 8, март 1, сент. 18; 1870 янв. 4, февр. 18; 1872 янв. 14, 21, сент. 24.

М.: 1869 янв. 7, 9, 10, 13, 14, 16, 28, февр. 25.

Провинциалка. Комедия в 1 д. Н. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 1.

Пб.: 1851 янв. 22; 1864 сент. 1; 1870 апр. 29; 1875 янв. 16.

М.: 1851 янв. 18; 1862 дек. 20; 1863 июль 16, окт. 11, дек. 9; 1864 янв. 27, май 8, ноябрь 2; 1868 июнь 11; 1877 февр. 22, 25, 28.

Провинциальная невеста и петербургские женихи. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Г. Лемуана (La piaise de Saint-Flour). Переделка с франц. П. П. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 сент. 16; 1864 сент. 18, 21, 27, дек. 13; 1872 ноябрь 22, 27, дек. 7, 12.

Провинциальный Дон Жуан. Комедия в 4 д. с эпилогом. Сюжет заимствован из романа Г. В. Кугушева «Корнет Отлетаев» Горским (Ф. М. Толстым). Рукопись ЛТБ.

М.: 1863 окт. 28, 30, ноябрь 3, дек. 6, 26.

Провинциальный театр, или Отелло из Лоскутной линии. Шутка-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1838 сент. 12; 1878 окт. 27, ноябрь 1, 17, дек. 20.

Прогрессист-самозванец. (Предст. в 1862 году под назв. «Племянник и дядя».) Комедия в 5 д. в стихах М. А. Маркова. Изд.— Спб., 1863.

М.: 1862 дек. 15; 1866 янв. 4, 7, 12.

Проделки Скапена, или Суженую копей не объедешь. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. Н. А. Мещерского. Изд.— М., 1881.

Пб.: 1868 ноябрь 15; 1869 апр. 28, май 7.

М.: 1866 сент. 19, 21, 27, 29, окт. 5, 19, 24, ноябрь 10, 17, 30, дек. 8, 15, 28 (утро); 1867 янв. 11, февр. 12, апр. 28, июль 11, авг. 21, сент. 15, ноябрь 1, дек. 28; 1868 май 5, 31, июль 18, сент. 3, окт. 3; 1869 июнь 1, 27, сент. 15, дек. 28; 1870 сент. 6, окт. 11, ноябрь 22; 1871 июль 9, 30; 1872 янв. 26, февр. 14; 1875 февр. 6, 10, 11, 12, май 16; 1876 май 17, 25, авг. 20, дек. 27; 1877 апр. 22.

Проказы барышень на Черной речке. Шутка-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 апр. 28; 1862 февр. 14, сент. 30, окт. 28.

Проказы студентов — см. *Шалуны*.

Проклятый дом, или Злой дух. Комическое представление в 3 д. с куплетами. Переделка с нем. С. П. Соловьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1853 окт. 26; 1877 ноябрь 14, 16, 17.

Просвещенное время. Драма в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Русский вестник», 1875, № 1.

М.: 1875 янв. 30, февр. 3, 5, 18 (утро), 20 (утро), 21 (утро), сент. 4, 10, окт. 5, 31; 1876 янв. 8, март 15, май 11, сент. 1.

Прославились. Комедия в 4 д. Н. Я. Соловьева. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1881 сент. 25, 28, 30, окт. 2, 5, 8, 13, 15, 22, 28, ноябрь 5, 22, дек. 13.

М.: 1881 сент. 20, 22, 24, 30, окт. 2, 4, 27, ноябрь 1, дек. 3.

Простота хуже воровства. Комедия в 3 д. Переделка с франц. А. М. (А. Х. Мозера). Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 ноябрь 22, 25, 28, дек. 3, 12, 19.

М.: 1874 окт. 17, 21, 25.

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; 1862 сент. 4; 1863 янв. 3, 17, февр. 9, сент. 17; 1864 янв. 30, апр. 26; 1865 янв. 15, 21, окт. 5, 17, ноябрь 24; 1866 янв. 27, февр. 4 (утро), сент. 27, окт. 9, ноябрь 27, дек. 29; 1867 янв. 31, февр. 20, авг. 18, окт. 30, ноябрь 6, дек. 18; 1868 апр. 19, июль 12, авг. 26, сент. 24, окт. 10, ноябрь 11, 29; 1869 апр. 28, сент. 28, окт. 22, ноябрь 3, дек. 26; 1870 окт. 16, 25, ноябрь 30, дек. 3; 1871 янв. 3, февр. 6 (утро), май 31, авг. 23, окт. 21, ноябрь 30; 1872 май 30, июнь 2, авг. 18, сент. 19, 26, окт. 10, ноябрь 5, дек. 19, 28; 1873 февр. 13, июль 3; 1875 май 6, окт. 16, 19, 27, дек. 28; 1876 март 10, апр. 9, авг. 24; 1877 апр. 14; 1878 февр. 24 (утро), март 26; 1880 авг. 30, ноябрь 26.

М.: 1855 сент. 26; 1862 февр. 14, апр. 26, июнь 24, дек. 31; 1863 февр. 7, сент. 2, 17, окт. 17, ноябрь 29; 1864 февр. 19, сент. 22, ноябрь 3; 1865 янв. 3, 7, 20, февр. 3, 11, 14 (утро), 23, авг. 31, сент. 5, ноябрь 12, 24; 1866 февр. 6 (утро), апр. 18, 27, июнь 21, сент. 2, ноябрь 27, дек. 30; 1867 янв. 11, 31, февр. 14, июнь 21, авг. 17, сент. 17, окт. 5; 1868 февр. 9 (утро), апр. 29, июль 5, авг. 23, сент. 25; 1869 янв. 24, февр. 24, ноябрь 18; 1870 янв. 20 (?), февр. 15, 20 (утро), май 14, июнь 12, сент. 23, окт. 8, 26, ноябрь 18, дек. 7, 31 (утро); 1871 февр. 4 (утро), июнь 11, авг. 24, окт. 21, ноябрь 15; 1872 янв. 28, сент. 3, окт. 15, дек. 18; 1873 янв. 9, февр. 17 (утро), июнь 5, июль 17, авг. 19, сент. 9, окт. 1, 22, ноябрь 19; 1874 апр. 23, июнь 7; авг. 26, ноябрь 14, 18, 19, 20, дек. 1; 1875 окт. 10, 26; 1876 февр. 25; 1878 окт. 25, 30, дек. 15.

Против течения. Драма в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1865.

Пб.: 1865 янв. 21, 25, 29, февр. 1, 3, 10 (утро), 12, 14 (утро); 1872 сент. 11, 26, окт. 10.

М.: 1865 сент. 10, 26.

Прощание с молодостью. Комедия в 4 д. М. Юшара (La seconde jeunesse). Пер. с франц. О. О. Новицкого. Рукопись ЛТБ.

М.: 1864 сент. 15, 17, окт. 4, 11.

Прямая душа. Драматический очерк в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 3. М., 1873.

Пб.: 1869 ноябрь 7, 11, 13, дек. 7; 1870 янв. 11.

М.: 1869 ноябрь 28, дек. 1, 2, 3, 4, 5.

Псковитянка. 1-е д. драмы в стихах Л. А. Мея. Изд.— «Отечественные записки», 1860, № 2.

Пб.: 1864 май 6, 11, 13, 15; 1870 май 29, июнь 2, 4.

М.: 1865 янв. 22, 25, 26, 27, 28, февр. 12 (утро), 14, апр. 12, 21; 1866 окт. 3, 19; 1867 авг. 22; 1873 февр. 5, 7; 1874 апр. 21, июнь 25; 1875 апр. 30, ноябрь 11; 1876 май 25, авг. 25, дек. 26; 1877 февр. 6 (утро); 1880 ноябрь 30, дек. 3, 5.

Птичка в западне. Эскиз с натуры в 1 д. П. П. Гнедича. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1879 апр. 6.

Птички певчие. Оперетта в 2 д. (La Pêrichole). Текст А. Мельяка и Л. Галеви. Пер. с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— Спб., 1870.

Пб.: 1869 ноябрь 26, дек. 1, 4, 16, 22, 30; 1870 янв. 1, сент. 16, 22, 24, окт. 8, 15, 20, дек. 30 (утро); 1871 апр. 13, 20, май 23, 28, сент. 23, 28, окт. 5, ноябрь 22, 30; 1872 апр. 21, май 7, 12, 28, июнь 6, 21, июль 4, авг. 23, 31, сент. 7, 10, 17, 19, окт. 5, 26, 30, дек. 12; 1873 янв. 2, 18, 23, апр. 15, 26, авг. 19, сент. 5, окт. 2, 25, ноябрь 11; 1874 янв. 29, февр. 6, 8 (утро), апр. 15, июнь 28, авг. 26, окт. 31, ноябрь 7, дек. 17, 31; 1875 янв. 14, 21, февр. 21 (утро), май 14, июль 1, сент. 11, 22, окт. 2, 9, 28, ноябрь 20, дек. 11; 1876 янв. 1, 27, апр. 20, май 28, июнь 15, сент. 28, окт. 19, но-

ябрь 16; 1877 янв. 11, 25, февр. 6 (утро), май 11, 23, окт. 4, 18, дек. 1, 8; 1878 февр. 9, 16, 22 (утро), апр. 25, окт. 24, ноябрь 23; 1879 апр. 23.
М.: 1870 окт. 16, 20, 25, 27, ноябрь 6, 15, дек. 6, 27 (утро); 1871 янв. 8, февр. 6 (утро), апр. 16, сент. 5, 9 (1-е д.), 13 (1-е д.), 17, 19, окт. 5, 26 (1-е д.), ноябрь 2 (1-е д.), дек. 17, 29 (утро, 1-е д.); 1872 янв. 23 (1-е д.), февр. 27 (утро, 1-е д.), апр. 23 (1-е д.), июнь 22, июль 5, сент. 17; 1873 янв. 28 (1-е д.), май 29, сент. 5 (1-е д.), окт. 16, ноябрь 13, 25 (1-е д.); 1874 апр. 8 (1-е д.), 25 (1-е д.), май 30 (1-е д.); 1875 май 12, сент. 1 (1-е д.); 1878 апр. 30 (1-е д.); 1879 февр. 25 (1-е д.), 27 (1-е д.).

Пулярка, или Завтрак с препятствиями. Водевиль в 1 д. П. Е. Новикова. Изд.— Спб., 1894.

Пб.: 1864 апр. 30, май 3, 5, 17.

Пурсоньяк. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Monsieur de Pourceaugnac). Пер. с франц. М. Д. де Вальден. Рукопись ЛТБ. МТ.

М.: 1867 май 5, 11, 15, июнь 6, сент. 1; 1868 июнь 14, июль 15, сент. 8; 1869 июнь 18, сент. 4; 1871 июль 6.

Пуганица. Водевиль в 1 д. П. Дандре (О. Лефрана, М. Мишеля и Э.-М. Лабиса) (Le fin mot). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.

Пб.: 1841 янв. 13; 1862 дек. 27; 1863 янв. 6, ноябрь, 1, 25, дек. 31; 1864 янв. 20, февр. 27 (утро), апр. 29, сент. 2, дек. 22; 1865 янв. 25, май 21; 1866 июнь 29, ноябрь 9; 1870 июнь 19, июль 22; 1878 апр. 21, 25, май 10.

М.: 1841 окт. 17; 1863 окт. 21, 23, дек. 17; 1864 янв. 28; 1865 июль 5, ноябрь 30, дек. 9; 1866 янв. 23, 27, сент. 11, окт. 23, ноябрь 21, дек. 30; 1867 янв. 24; 1868 июль 9; 1872 сент. 28, окт. 2.

Путешественник и путешественница. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентпна (К. Бонифаса). Ф.-А. Дювера и О.-Т. Лозанпа (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; 1862 авг. 27, дек. 27; 1863 янв. 8, 16, февр. 6 (утро), сент. 29, дек. 31; 1866 сент. 1, ноябрь 2, 29, дек. 26; 1867 февр. 22 (утро); 1868 июнь 11, окт. 29; 1880 апр. 25, май 5.

М.: 1842 дек. 4; 1865 окт. 29, ноябрь 7, 30; 1873 окт. 3, ноябрь 5.

Путь правды. Драма в 4 д. Н. Н. Куликова. Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 сент. 16, 19, 22, 29, окт. 9.

Пучина. Сцены из московской жизни в 4 карт. А. Н. Островского. Изд.— «Санкт-Петербургские ведомости», 1866, № 1. 4, 5, 6, 8.

Пб.: 1866 май 6, 9, 11, 13, 17, 20, сент. 4, 22, окт. 16; 1867 янв. 8, май 15, авг. 31; 1868 ноябрь 14; 1869 окт. 2.

М.: 1866 апр. 8, 11, 13, 18, 22.

Пытка женщины. Драма в 3 д. Э. Жирарден (Le supplice d'une femme). Пер. с франц. Н. П. Грекова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1865 ноябрь 19, 22, 23, 25, 30, дек. 8; 1866 янв. 23.

Пятнадцатилетняя вдовушка. Водевиль в 1 д. Ш.-Д. Дюнетт и П. Сиродена (La veuve de quinze ans). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 сент. 18, 23, 25.

Рабство женщины, или Труд и предрассудок. Драма в 5 д. Е. Деладвез. Рукопись ЛТБ.

М.: 1864 февр. 21, 25 (утро), 28 (утро), авг. 28, окт. 1.

Рабство мужей. Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из пьесы А. Лери (А. Дерозье) «Les maris sont esclaves». Изд.— Драматические переводы А. Н. Островского. Спб., 1872.

Пб.: 1870 апр. 29, май 4, 6.

М.: 1870 май 5, 7, 11, 22, июнь 2.

- 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; 1864 февр. 6, 10, 26 (утро); 1865 февр. 1, 14. М.: 1849 окт. 26; 1863 апр. 16, авг. 27, ноябрь 10, 29; 1864 янв. 9, сент. 18; 1865 ноябрь 25; 1866 окт. 9; 1871 сент. 16; 1881 ноябрь 25, 30.
- Рад не рад, открывай маскарад.* Фарс-водевиль в 1 д. Г. М. Коврова. Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1876. Пб.: 1876 янв. 14, 19, февр. 2, 29. М.: 1876 янв. 30, февр. 2, 5, 9 (утро и вечер), 26, март 8, окт. 1, 6; 1880 сент. 26, окт. 1, 3, 6, 8, 9, 10, 13, 17, 23, ноябрь 5, 28.
- Радуга первой любви.* Комедия в 3 д. Н. П. Урусова. Литогр. изд.— М., 1880. Пб.: 1880 окт. 24, 27, ноябрь 1, дек. 12, 19; 1881 янв. 3, 15, 17, 20.
- Разбитая жизнь.* Драма в 4 д. В. Т. Владимировича. Переделка с франц. пьесы в 5 д. Т. Баррьера и А. Декока «La vie en rose». Изд.— «Русская сцена», 1864, № 5. Пб.: 1864 сент. 9, 11.
- 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; 1862 февр. 4, сент. 6; 1863 апр. 16, май 6; 1864 сент. 8.
- Разбойники.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Die Räuber). Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Изд.— М., 1793. Пб.: 1814 окт. 5; 1868 февр. 2, 6 (утро), 8 (утро), 10; 1869 май 4. М.: 1829 янв. 31; 1868 авг. 23, 27, 28, сент. 2, 6, 9, 19, окт. 2, 27; 1880 окт. 12, 15, 16, 21.
- Разбойники.* Опера-буфф в 3 д. (Les brigands). Текст А. Мельяка и Л. Галлеви. Пер. с франц. В. С. Курочкина. Музыка Ж. Оффенбаха. Пб.: 1871 окт. 4, ноябрь 10, 16, 18, 23, 25, дек. 2, 7, 9, 14, 16; 1872 янв. 11.
- Разведемся!* Сцены из обыденной жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова, т. 1. Спб., 1881. Пб.: 1879 сент. 26, окт. 1, 9, 16, 18, ноябрь 2, 7, 18; 1880 март 2, 19. М.: 1879 ноябрь 30, дек. 2, 4, 10, 16, 18, 24, 28 (утро); 1880 янв. 2 (утро), 9, 16, 30, февр. 12, 24 (утро), март 1, 23, 26, май 7, ноябрь 21, дек. 26, 30 (утро); 1881 янв. 2 (утро).
- Раздел.* Комедия в 3 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Современник», 1853, № 1. Пб.: 1874 февр. 6, 9 (утро), 10 (утро). М.: 1874 апр. 12, сент. 20, 29; 1876 май 27, авг. 25; 1877 февр. 21, март 9, апр. 8.
- 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; 1868 янв. 10, 12, 23; 1877 июль 1. М.: 1853 май 18; 1862 февр. 9, июнь 20; 1864 окт. 19, 25, ноябрь 6, 27, дек. 11; 1865 янв. 3, 21, февр. 3, 13 (утро), апр. 21, окт. 29, ноябрь 1.
- Разоренное гнездо.* Комедия в 4 д. в стихах Д. Д. Минаева. Изд.— «Вестник Европы», 1874, № 5. М.: 1876 сент. 26, 28, 30, окт. 5.
- Разрыв.* Комедия в 4 д. Ф. Н. Устрялова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1865 февр. 5, 8 (утро), 9 (утро), 11 (утро).
- Расточитель.* Драма в 5 д. М. Стебницкого (П. С. Лескова). Изд.— «Литературная библиотека», 1867, июль, кн. 1—2. Пб.: 1867 ноябрь 1, 3, 7, 8, 9, 19, дек. 3, 10; 1868 янв. 4, 26, май 13, сент. 29, дек. 15; 1878 окт. 2, 6, 12, 22, дек. 5; 1879 ноябрь 19; 1880 март 17.

М.: 1868 дек. 20, 27 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1869 янв. 3 (утро), февр. 16.

Ребенюк. Драма в 5 д. П. Д. Боборыкина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1861, № 1.

Пб.: 1862 янв. 10, 25; 1870 май 7, 10, июнь 11.

М.: 1862 янв. 8, 15, 19, февр. 13 (утро), окт. 18, дек. 16; 1863 февр. 4, апр. 22; 1864 авг. 19, сент. 11, 22, окт. 22; 1867 сент. 29, окт. 2, 4.

Ревизор. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 апр. 19; 1862 апр. 17, май 7, ноябрь 25, дек. 18; 1863 февр. 7 (утро), апр. 21, сент. 9, дек. 5, 15; 1864 янв. 14, авг. 26; 1865 янв. 1, февр. 7, май 16, авг. 20, окт. 3, ноябрь 15; 1866 сент. 23, окт. 4, 25, ноябрь 22; 1867 янв. 29, сент. 3, ноябрь 13, 24, дек. 11; 1868 янв. 15, февр. 5, 11 (утро), апр. 19, авг. 22, сент. 24, окт. 17; 1869 май 29, ноябрь 4; 1870 апр. 28, 30, май 21, июль 8, 24, окт. 2, 5, 7, 16, 19, 27, ноябрь 3, 10, 12, 18, дек. 2, 18; 1871 февр. 6 (утро), апр. 1 (2-е д.), 19, сент. 1, 12, 21, окт. 7, ноябрь 17, дек. 22, 31 (утро); 1872 янв. 3, февр. 15, 24 (утро), апр. 23, авг. 16, сент. 5, окт. 13, 17, 29, дек. 10, 31 (утро); 1873 янв. 22, февр. 16 (утро), май 7, авг. 17, сент. 19, окт. 7, ноябрь 30; 1874 янв. 10, февр. 10, апр. 5, июль 30, авг. 16, окт. 6, 22, 31; 1875 янв. 22, июнь 3, авг. 17, окт. 14, ноябрь 6, дек. 16; 1876 апр. 11, сент. 8, окт. 21; 1878 май 3, 8, 26, авг. 20, 30, сент. 26, окт. 5, 31, ноябрь 21, дек. 26; 1879 февр. 11, 19, март 6, апр. 5, авг. 17, окт. 7, ноябрь 20, дек. 19; 1880 февр. 16, 24, 26 (утро), 28, март 12; 1881 янв. 23, 28, 30, февр. 2, 10, 13, 17, сент. 16, 29.

М.: 1836 май 25; 1862 янв. 3, апр. 22, июнь 29, авг. 30, окт. 28, ноябрь 25, дек. 28; 1863 февр. 10 (утро), июнь 7, сент. 16, дек. 12; 1864 февр. 27, май 14, авг. 16, сент. 27, окт. 21, дек. 6; 1865 февр. 7, апр. 29, июнь 21, дек. 30; 1866 февр. 4, апр. 17, авг. 16, сент. 9, окт. 27, ноябрь 15, дек. 18; 1867 февр. 26, апр. 27, 30, май 4, 17, 23, 25, авг. 17, сент. 4, окт. 8, ноябрь 5; 1868 февр. 11, авг. 16, окт. 20, дек. 6; 1869 авг. 26, окт. 19; 1870 янв. 22, апр. 30, авг. 16, сент. 20, дек. 20; 1871 май 18, авг. 16, дек. 12; 1872 февр. 27, апр. 30, ноябрь 19, дек. 26; 1873 янв. 7, февр. 18, апр. 16, июнь 22, сент. 2; 1874 янв. 6, апр. 7, май 21, 28, июль 16, авг. 16; 1875 янв. 6, май 30, июль 8, авг. 24, дек. 7; 1876 янв. 18, февр. 22, май 2, авг. 30, сент. 10, окт. 31; 1877 янв. 4, февр. 20, март 31, апр. 17, май 27; 1878 авг. 16, ноябрь 19; 1879 янв. 1, апр. 29, окт. 3; 1880 янв. 6, авг. 17, ноябрь 25.

Ревнивый муж и храбрый любовник. Шутка-водевиль в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и М. Мишеля (*Un tigre de Bengale*). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1850 май 26; 1871 май 21, 24.

М.: 1850 ноябрь 16; 1862 янв. 9, февр. 14, сент. 10, 21, ноябрь 13, дек. 10; 1863 янв. 8, февр. 8 (утро), апр. 18, май 22, окт. 18, дек. 8; 1864 февр. 28, апр. 26, июль 1, авг. 18, окт. 4, 11; 1865 апр. 21, июнь 14, июль 21, окт. 1, дек. 20; 1866 янв. 7, 30, апр. 3, май 18, авг. 18, сент. 11, 25, окт. 23, ноябрь 16; 1867 апр. 25, июнь 13, июль 25, сент. 5, дек. 17, 31; 1868 янв. 26, авг. 16, сент. 5, 26, дек. 31 (утро); 1869 сент. 3, 24, ноябрь 2, 24, дек. 9, 31 (утро); 1870 февр. 11, 22 (утро), июнь 19, июль 17, 28, сент. 3, окт. 11, ноябрь 8; 1871 янв. 4, февр. 7 (утро), апр. 30, июль 6, авг. 19, сент. 26, окт. 22, ноябрь 28, дек. 13; 1872 авг. 21, сент. 17, дек. 14; 1873 янв. 4, 16, сент. 4, окт. 3; 1879 дек. 6, 11, 20, 27, 31; 1880 янв. 4 (утро), 14, 31, февр. 19, март 10, апр. 7, авг. 26, сент. 28, ноябрь 12, дек. 15; 1881 янв. 11, февр. 4, сент. 18, окт. 27, ноябрь 26.

Рецепт для исправления мужей. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. Н. А. Коровкина. Изд.— М., 1843.

Пб.: 1843 сент. 20; 1867 май 25, июль 2; 1875 янв. 6, 14, 17, февр. 13, 23 (утро), апр. 23, май 11, сент. 25.

Решительная почва. Комедия в 2 д. О. Фсйе (*Pévil en la desmeuse*). Переделка с франц. М. Н. Владыкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 окт. 17, 30, ноябрь 13; 1870 янв. 23, февр. 16 (утро).
М.: 1870 май 13, 15, 18, 25.

Ричард Севедж, или Сын и мать. Драма в 5 д., 8 карт. К. Гуцкова (Richard Savage, oder Sohn einer Mutter). Пер. с нем. П. Руд-ого. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 5.
М.: 1870 дек. 4, 8, 10; 1871 янв. 6.

Ришелье. Драма в 5 д., 9 карт. Э.-Дж. Бульвера-Литтона (Richelieu). Пер. с англ. М. С. Степапова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1866 янв. 26, февр. 1 (утро), 3 (утро), 6 (утро), март 31, апр. 13, 20, 26, май 2, 10, сент. 1, 5, 20, 26, окт. 5, 13, 31, дек. 29; 1867 май 3, окт. 29, ноябрь 22; 1868 сент. 1; 1869 февр. 27; 1870 янв. 30, февр. 21 (утро), сент. 28, ноябрь 5; 1871 февр. 5, апр. 27, дек. 30; 1872 янв. 3 (утро), 24, февр. 8, сент. 10; 1874 апр. 17, сент. 2.
М.: 1866 июнь 1, 3, 6, 8, 10, 16.

Розан. Драматическая игрушка в 1 д. Г. В. Дементьева. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 7.
М.: 1863 окт. 2, 4.

Роковое признание. Комедия в 1 д. И. Реймона (Les petits neveux de mon oncle). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, вып. 1. Спб., 1873.

Пб.: 1873 февр. 11, 17, апр. 20, май 11, авг. 31, сент. 28, окт. 7, ноябрь 18; 1874 апр. 8, ноябрь 5.
М.: 1873 окт. 4, 8, 10, 12.

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; 1863 май 2, 22, июнь 11, июль 19, окт. 28; 1864 янв. 20, окт. 20, ноябрь 26; 1865 сент. 12, 21, окт. 24.

Роковой шаг. Драма в 4 д. Ф. Д. Каресва. Изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 сент. 18, 23, 25, окт. 25, 29, ноябрь 1, 6, 14, 19, дек. 5, 12, 19; 1875 янв. 7; 1879 май 11, ноябрь 18, 26; 1880 февр. 12, 29 (утро), март 9.

Роман светской женщины. Драма в 3 д. П. Феррари (Magianna). Пер. с итал. Э. К. Цукелли. Рукопись ЛТБ.
М.: 1875 янв. 9, 13, 14, 15.

Ромео и Джульетта. Драма в 5 д. В. Шекспира (Romeo and Juliet). Пер. с англ. Н. П. Грекова. Изд.— Спб., 1862.
М.: 1881 окт. 15, 18, 20, 26, 28, дек. 7.

Ромео и Юлия. Драма в 5 д. В. Шекспира (Romeo and Juliet). Пер. с англ. М. П. Каткова. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 1.
М.: 1841 янв. 17; сцены из 2-го и 3-го д.: 1864 окт. 5, 7.

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; 1862 апр. 27; 1864 сент. 1; 1865 дек. 21; 1866 янв. 11; 1880 окт. 30, ноябрь 18; 1881 сент. 23.
М.: 1858 сент. 5; 1862 май 14.

Рука всевышнего отечество спасла. Трагедия из отечественной истории в 5 д. в стихах Н. В. Кукольника. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15; 1866 май 6 (2-я карт. 1-го д.).
М.: 1834 май 11; 1866 апр. 26 (5-е д.).

Рукобитие. Картина из купеческого быта Н. А. Лейкина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 1.

Пб.: 1864 сент. 24, 29, окт. 4, 6, 16, 21, 26, ноябрь 1, 5, 8, 29, дек. 1, 20; 1865 февр. 2, 10, ноябрь 29; 1868 май 3, ноябрь 7; 1870 ноябрь 19, дек. 1.

М.: 1864 ноябрь 9, 11, 13, 27; 1865 янв. 10, июнь 14, авг. 22; 1866 окт. 16; 1879 дек. 6, 13; 1880 янв. 13, февр. 10, 24, март 16, сент. 7, окт. 5, ноябрь 2; 1881 янв. 2, окт. 19, дек. 14, 31 (утро).

Русалка. Драматический отрывок в 3 карт. в стихах А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1837, т. 6.

Пб.: 1838 апр. 25; сцена: 1864 июль 17, авг. 17, окт. 28; 1870 май 13, 18, июнь 10; 1878 янв. 11, 18, 20; 1881 янв. 27.

М.: 1838 апр. 20; 1865 авг. 27, 31, сент. 5; 1866 сент. 26 (сцена); 1867 апр. 27 (сцена); 1870 ноябрь 6 (сцена); 1874 апр. 28 (сцена), июль 2 (сцена), авг. 19 (сцены), 22 (сцены); 1875 сент. 26, 30, окт. 3, ноябрь 10, 28; 1876 янв. 7 (сцена), авг. 31 (сцена), ноябрь 19; 1877 дек. 6, 8, 9, 12; 1878 окт. 27.

Русалка, часть 1. (Предст. в Москве в 1866 году под назв. «Леста, днепровская русалка, часть 1.) Волшебно-комическая опера в 3 д. (Das Donauweibchen). Текст К.-Ф. Генслера. Вольный пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Музыка Ф. Кауэра с дополнениями С. И. Давыдова. Изд.— Спб., 1804.
М.: 1804 окт. 14; 1866 дек. 13, 21, 29 (утро).

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; 1862 янв. 1, май 10, авг. 26; 1863 апр. 17; 1864 март 1 (утро); 1865 февр. 13 (утро), авг. 26; 1866 апр. 17, окт. 28; 1868 авг. 26; 1869 авг. 26.

М.: 1843 май 10; 1862 июль 22, дек. 20; 1863 апр. 17.

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; 1869 сент. 8, 12, 15, 17, 23, 26, окт. 8, 15, 29; 1870 янв. 6 (1-я и 2-я карт. 3-го отд.), авг. 30; 1875 янв. 6, 13, 20, 27, февр. 19.

М.: 1852 окт. 17; 1862 сент. 9, дек. 6, 27; 1864 янв. 1, февр. 27 (утро); 1865 окт. 1, 22; 1866 янв. 30, сент. 11, дек. 6; 1870 апр. 27, 29, май 4, 10, авг. 20, сент. 3, окт. 11, ноябрь 8, дек. 29 (утро); 1871 май 24, авг. 18, окт. 22, ноябрь 9, 28; 1872 май 17, июль 27; 1873 июль 24, 29; 1874 апр. 21, сент. 15; 1875 июль 29; 1877 сент. 8, 11; 1878 февр. 26 (утро), авг. 27; 1881 янв. 25, февр. 4, 16 (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; 1862 февр. 17 (утро), сент. 20, окт. 21; 1863 авг. 16, сент. 29, дек. 19; 1877 ноябрь 4, 10, 13, 15, 24, дек. 6, 22, 29; 1878 янв. 19, 26, февр. 3, 9, 16, 23 (утро), март 5, 26.

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; 1863 янв. 7; 1865 ноябрь 19; 1878 ноябрь 29, дек. 4, 17, 31; 1879 янв. 2, 22, февр. 11, 19; 1880 февр. 23, 28 (утро), март 9, 31, апр. 3, май 7, 14, сент. 11, 19, 30, окт. 7, 19, ноябрь 3, 16, 30; 1881 янв. 6, 14, 20, февр. 1, 15, 20 (утро), сент. 10, окт. 9, 25.

Русские романсы в лицах. Музыкальная мозаика в 2 д. Н. И. Куликова. Музыка аранжирована И. О. Рыбасовым. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1877 янв. 28, февр. 3, 20, март 3, 14, апр. 3, 6, 17, май 2, 9, 27, окт. 7, 11, 30, ноябрь 10, 30, дек. 22, 28 (утро), 31; 1878 февр. 19, 21 (утро), март 15, окт. 13, 17, 25, ноябрь 2, 7, 24, 30, дек. 7, 19; 1879 янв. 16, 18, 25, февр. 1, 3, 5 (утро), 11 (утро), 27, март 7, 13, апр. 8; 1880 апр. 8.

М.: 1880 март 9.

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; 1862 февр. 8; 1863 авг. 16, дек. 11, 22; 1864 апр. 24, авг. 26, окт. 11, ноябрь 8, дек. 6, 28; 1865 янв. 24, сент. 5, дек. 29; 1866 авг. 30; 1867 ноябрь 21, дек. 17, 28; 1868 янв. 14, окт. 10; 1869 янв. 2, окт. 19; 1870 янв. 26, апр. 26, май 10, июнь 16, авг. 21, сент. 6, 25, ноябрь 27, дек. 21, 29; 1871 янв. 17, окт. 17, дек. 26; 1872 янв. 30, февр. 20, дек. 3; 1873 янв. 28; 1874 янв. 7, февр. 1; 1879 дек. 16, 30 (утро); 1880 янв. 20, февр. 25 (утро), март 2.

Русский человек добро помнит. Драматическая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 6.

Пб.: 1839 май 5; 1862 сент. 16, окт. 7; 1870 апр. 17, май 11, авг. 26, ноябрь 15, 26; 1871 авг. 30.

Рыцарь без страха и упрека. Опера-буфф в 1 д. (Le beau Dupois). Текст А. Шиво и А. Дюрю. Пер. с франц. В. С. Курочкина. Музыка Ш. Лекока. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1871 апр. 9, 12, 14, 16, 26, 28, 30; 1872 ноябрь 16, 24, дек. 21; 1873 янв. 3 (утро), 29; 1874 апр. 19, май 29, июль 5, сент. 8, ноябрь 3, 5, 14; 1875 янв. 9, февр. 18 (утро), июнь 27, сент. 29, 30, окт. 14, ноябрь 6; 1876 янв. 6, февр. 14, март 9, май 17, июль 16, ноябрь 9, 30; 1877 янв. 21, 28, окт. 6; 1878 янв. 3, июнь 30, авг. 18, окт. 31, ноябрь 28, дек. 12, 26; 1879 янв. 4.
М.: 1874 май 3, 6, 10, 15, 23, авг. 28, сент. 6, 11; 1875 май 5, 14.

Ряженые. Картины петербургской жизни в 2 отд. Н. А. Лейкина. Изд.— «Отечественные записки», 1867, № 7.

Пб.: 1866 сент. 9, 12, 16, 22, 25, окт. 31, дек. 29; 1868 сент. 10, 29.
М.: 1867 дек. 1, 4.

С благонамеренной целью. Комедия в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастипо (Les mensonges innocents). Переделка с франц. М. Урусова. Изд.— К. М. У. Три комедии для спектаклей любителей. Спб., 1872.

Пб.: 1871 окт. 13, 18, 20, 25, ноябрь 24, 29, дек. 8; 1872 янв. 10, февр. 11, май 7, июль 14, сент. 6, окт. 12, 24, дек. 17; 1873 янв. 7; 1874 апр. 24, дек. 22; 1877 март 1.
М.: 1872 февр. 3, 7, 8, 11; 1877 сент. 26, 28, 30; 1878 янв. 6, ноябрь 20; 1879 янв. 2, март 6, 15, сент. 24.

С больной головы на здоровую. Комедия в 1 д. Э.-М. Лабмша и Ф. Жилля (Garanti dix ans). Переделка с франц. А. П. Плещеева. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1874 окт. 27, ноябрь 29, дек. 9, 17; 1875 февр. 23 (утро).
М.: 1874 дек. 26, 30; 1875 янв. 2 (утро), 7, 10, 17, 31, февр. 23 (утро), май 7, сент. 24.

С молотка! Комедия с куплетами в 1 д. С. Райского (К. А. Тарновского). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1872 дек. 6, 11; 1873 янв. 2, 23, 29, июнь 1, 15.
М.: 1871 ноябрь 5, 10, 11, 12.

Сардамский корабельный мастер, или Нет имени ему. Комедия в 2 д. Р. М. Зогава. Изд. под назв. «Сардамский корабельный мастер, или Нет имени ему». — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 1.

Пб.: 1840 дек. 18; 1872 май 30, июнь 1; 1880 ноябрь 26.

Саламейский алькальд. Драма в 3 д. П. Кальдерона (El alcalde de Zalamea). Пер. с исп. в стихах С. В. Костарева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 дек. 16, 19, 20, 22; 1867 янв. 3, 10; 1872 окт. 5, 9, 11, 17.

Сам у себя под стражей. Драма в 3 д. П. Кальдерона (El alcaide de si mismo). Пер. с исп. С. А. Юрьева. Изд.— «Артист», 1891, № 15—17.

М.: 1866 окт. 28, 31, ноябрь 2, 23, дек. 7, 13, 29; 1876 ноябрь 4, 9, 12, 25.

Сама себя раба бьет, коль нечисто жист. Комедия-шутка в 1 д. И. П. Заулина. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1880 ноябрь 7, 10, 12, 15, 18, дек. 10; 1881 янв. 15, февр. 3, 8, сент. 28, окт. 7, 28.

М.: 1880 дек. 12, 15, 18, 22; 1881 дек. 20.

Самодур. Картины из кучеческого быта в 3 отд. И. Ф. Горбунова. Изд.— «Отечественные записки», 1868, № 10.

Пб.: 1868 сент. 11, 18.

М.: 1868 ноябрь 29, дек. 2, 5, 12, 13, 17, 22, 30 (утро); 1869 янв. 2 (утро).

Самозванец Луба. Историческая драма в 4 д. с прологом И. В. Самарина. Изд.— «Русский вестник», 1867, № 12.

М.: 1867 дек. 8, 11, 14, 27; 1880 март 9, 13, 17.

Самозванцы. Комедия в 3 д. Н. И. Куликова и А. П. Шталя. Сюжет частью заимствован. Литогр. изд.— М., 1877.

М.: 1878 авг. 24, 28, 31, сент. 5, 7.

Самоуправцы. Трагедия в 5 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Всемирный труд», 1867, № 2.

Пб.: 1866 апр. 1, 4, 6, 8, 11, 14, 19, 25, май 3, окт. 12, 17, ноябрь 2; 1867 янв. 2, 25.

М.: 1866 янв. 21, 25, 27, 28, 31 (утро), февр. 1 (утро), 3 (утро), 5 (утро), апр. 5, 14, май 25, сент. 4, 25, ноябрь 13, дек. 30; 1867 сент. 17; 1875 май 5, 7, 9, 14, авг. 27.

Сардамский корабельный мастер — см. *Сардамский корабельный мастер*.

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; 1865 сент. 22, 29; 1876 янв. 21, февр. 1, апр. 15.

М.: 1852 сент. 22; 1875 янв. 30, февр. 3, 5.

Свадьба Кречинского. Комедия в 3 д. А. В. Сухова-Кобылина. Изд.— «Современник», 1856, № 5.

Пб.: 1856 май 7; 1862 февр. 15, окт. 2, дек. 18; 1863 апр. 23, дек. 10; 1864 янв. 16, февр. 11, авг. 25, сент. 30; дек. 3, 29; 1865 янв. 7, май 17, сент. 21, дек. 2, 29; 1866 сент. 6, окт. 18; 1867 февр. 13, апр. 24, окт. 16, 26; 1869 февр. 21, окт. 24; 1870 апр. 26, июль 1; 1872 сент. 29, окт. 5, 12, 19, дек. 7; 1873 июль 17, авг. 20; 1874 янв. 24, май 15, июнь 14, окт. 1, 8; 1875 янв. 2, сент. 8, 30; 1876 март 12, авг. 30; 1877 май 3, окт. 13; 1879 ноябрь 8, 29; 1880 янв. 1, февр. 12, 27 (утро), апр. 8, май 6, сент. 3, 25, 30, дек. 5. М.: 1855 ноябрь 28; 1862 февр. 14, апр. 19, май 8, 25, авг. 22, сент. 30, дек. 6; 1863 апр. 11, май 7, июнь 2, сент. 1, 26, ноябрь 24, дек. 31; 1864 февр. 16, апр. 28, июнь 1, сент. 20, окт. 6, ноябрь 8, дек. 27; 1865 февр. 2, апр. 25, июнь 1, авг. 18, окт. 3, ноябрь 4, дек. 26; 1866 февр. 2, апр. 10, май 26, ноябрь 6, дек. 11; 1867 февр. 2, май 9, 14, июнь 9, июль 28, сент. 13, окт. 22, дек. 31; 1868 апр. 7, июль 23, окт. 1, ноябрь 21, дек. 27; 1869 февр. 23, июнь 10, июль 8, авг. 31, сент. 26, окт. 26, дек. 7, 29; 1870 апр. 19, авг. 26, окт. 22; 1871 янв. 3, май 21, июль 13, авг. 19, окт. 22, ноябрь 28; 1872 февр. 2; 1874 апр. 15, авг. 28, сент. 25, окт. 22, дек. 29; 1875 апр. 20, май 12, авг. 28, ноябрь 2, дек. 9; 1876 май 16, ноябрь 7; 1877 авг. 22; 1879 апр. 22, 26, авг. 19, окт. 11; 1880 февр. 29, март 14, апр. 27, май 20, авг. 31; 1881 ноябрь 24.

Свадьба по географии, или Последний день месяца. Комедия в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1864 дек. 14, 16.

Свадьба по телефону. Шутка-водевиль в 1 д. Переделка с нем. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1879 окт. 26, 29.

Свадьба при фонарях, или Дядюшкин клад. Оперетта в 1 д. (Le mariage aux lanternes). Текст Ж. Дюбуа. Пер. с франц. Г. Сергеева и Г. С. Вальяно. Музыка Ж. Оффенбаха. Изд.— Спб., [1871].

Пб.: 1871 сент. 6, 9, 21, 29, окт. 11; 1877 ноябрь 14.

М.: 1871 ноябрь 5, 26, 28, дек. 1, 10; 1872 янв. 18, февр. 22; 1873 янв. 30, февр. 9, 12 (утро), 16.

Свадьба с пренягствьями. Водевиль в 3 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабиса (Mesdames de Montenfrique). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1871 янв. 21, 25, 31 (утро), февр. 1 (утро), 2 (утро), апр. 8.

Свадьба Фигаро. Комедия в 5 д. Бомарше (La folle journée, ou Le mariage de Figaro). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1829 февр. 18; 1877 ноябрь 4, 7, 9, 11, 16, 23, 28, дек. 9, 30 (утро), 31; 1878 янв. 13, февр. 21 (утро); 1879 авг. 24.

М.: 1829 ноябрь 19; 1868 сент. 11, 13, 16, 18, окт. 11, 15, 24, ноябрь 5; 1869 янв. 6, сент. 2, ноябрь 16.

Свят Фадеев. Предание в лицах в 3 д., 4 карт. Н. А. Чаева. Изд.— «Эпоха», 1864, № 11.

Пб.: 1864 дек. 4, 8, 10, 14.

М.: 1864 ноябрь 16, 18, 20, 27, дек. 8; 1865 янв. 10, февр. 13, авг. 22.

Святость майора. Сцены из купеческого быта в 1 д. А. Павлова (А. Н. Похвиснева). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1868 февр. 2, 6 (утро), 11, авг. 30.

М.: 1871 янв. 28, 31.

Свекровь. Былина-драма в 3 д. с эпилогом в стихах Н. А. Чаева. Изд.— «Заря», 1870, № 3.

Пб.: 1866 дек. 2, 5, 7, 18, 30; 1867 янв. 22, февр. 22, апр. 30; 1870 февр. 13, 16 (утро), 17 (утро); 1880 янв. 17, 22, 24, февр. 2, 18, март 2 (утро), 11.

М.: 1867 февр. 20 (утро), 21 (утро), 22, 24 (утро), май 2.

Свекровь и теща. Сцены в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 4.

Пб.: 1863 июнь 11, 18, авг. 22, дек. 19, 27; 1864 февр. 6, 24, июнь 16; 1865 май 14, июнь 1, 11, июль 20; 1866 июнь 21; 1868 май 31, июнь 7, ноябрь 6, дек. 12; 1869 сент. 4, окт. 2, дек. 31 (утро); 1870 янв. 29.

М.: 1862 окт. 29, 31, ноябрь 1, 2, 18, дек. 7, 16; 1863 февр. 5, авг. 18, окт. 7; 1864 февр. 13, дек. 8; 1866 июль 25; 1867 янв. 29; 1870 июль 10; 1871 апр. 14, июнь 18; 1873 июль 6; 1874 июль 9.

Сверчок. Комедия в 5 д., 7 карт. Ш. Бирх-Пфейффер (Die Grille). Переделка романа Жорж Санд «La petite Fadette». Пер. с нем. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман). Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1875 февр. 18, 22 (утро), апр. 22; 1880 ноябрь 14, 17, 22, 26, дек. 3, 31; 1881 ноябрь 1.

М.: 1872 янв. 20, 24, 26, 31, февр. 14, 26 (утро), апр. 24.

Сверчок домашнего очага. Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Заимствована из повести Ч. Диккенса. Рукопись ЛТБ.

М.: 1866 ноябрь 11, 14, 16, 21, дек. 6.

Свет и его тени. Комедия в 4 д. Я. П. Полонского. Изд.— «Эпоха», 1865, № 1.

Пб.: 1865 янв. 14, 18, 22, февр. 4, 13 (утро).

М.: 1865 май 5, 7, 11, 17.

Светит, да не греет. Драма в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Изд.— «Огонек», 1881, № 6—10.

Пб.: 1880 ноябрь 14, 17, 22, 24, 28, 29, дек. 1, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 19, 20, 27 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1881 янв. 15, 29, февр. 12, сент. 9, 22, окт. 6, 16.

М.: 1880 ноябрь 6, 10, 13, 23; 1881 февр. 6, 19.

Светские ширмы. Драма в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 2. М., 1873.

Пб.: 1866 ноябрь 4, 8, 10, 15, 16, 21, дек. 11, 16, 21; 1867 янв. 6, 17, февр. 1, 22 (утро), 26, май 10, сент. 4, окт. 6; 1868 окт. 7, ноябрь 18; 1869 ноябрь 6; 1877 апр. 28, сент. 28, окт. 25; 1878 май 5; 1879 ноябрь 14, 27, дек. 13. М.: 1866 ноябрь 25, 28, 29, дек. 1, 5, 9, 12, 14, 21, 29 (утро); 1867 янв. 2, 4, 9, 12, февр. 15, 25, апр. 26, авг. 23; 1879 март 5.

Свидание. Водевиль в 1 д. В. И. Родпславского. Музыка П. П. Булахова. Изд. под назв. «Свидание, или Любовью не шутят». М., 1878. М.: 1870 май 13, 15.

Свиреный американец и его соперники. Водевиль в 1 д. Т.-М. Дюмерсана и Ш. Варепы (Amour et biberon). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина. Изд.— Сборник театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

М.: 1852 сент. 5; 1862 ноябрь 12; 1878 февр. 10, 13, 17, 20 (утро).

Свои люди — сочтемся! Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 6.

Пб.: 1861 янв. 16; 1862 февр. 6, 13, сент. 18; 1863 апр. 12, 26, май 15, авг. 19, дек. 11; 1864 февр. 26, май 20; 1866 янв. 18, сент. 15; 1867 сент. 28, ноябрь 22; 1869 окт. 26, дек. 9; 1870 май 8, дек. 27; 1872 сент. 19; 1873 февр. 4, апр. 22, ноябрь 15; 1874 сент. 22; 1878 май 14; 1879 авг. 21; 1880 янв. 25. М.: 1861 янв. 31; 1862 янв. 10, февр. 2, апр. 24, сент. 19, ноябрь 16; 1863 янв. 13, апр. 21, авг. 21, сент. 25, дек. 30; 1864 сент. 10, окт. 9; 1865 июнь 30; 1866 май 20, сент. 20; 1867 окт. 29, ноябрь 19; 1868 окт. 22; 1869 окт. 17, 21; 1870 июль 17; 1873 янв. 17, февр. 4, май 15; 1874 янв. 13, апр. 28, июль 12; 1876 июль 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; 1862 янв. 1, 28, февр. 15 (утро), ноябрь 4, дек. 5; 1863 янв. 14, февр. 10 (утро), апр. 4, авг. 22, окт. 10, дек. 8; 1864 февр. 13, апр. 26, сент. 11, ноябрь 12, дек. 10; 1865 ноябрь 11, дек. 28; 1866 сент. 2, дек. 26; 1867 авг. 24, дек. 4; 1868 май 9, окт. 3; 1869 май 6, дек. 18; 1870 май 15, дек. 17; 1871 февр. 3 (утро); 1872 янв. 11. М.: 1861 окт. 27; 1862 февр. 7; 1863 май 15.

Своя рубашка к телу ближе. Комедия в 3 д. Н. Ф. Сазонова. Сюжет заимствован с франц. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1876 апр. 16, 19, 23, май 9.

Своя семья, или Замужняя невеста. Комедия в 3 д. в стихах А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова (1-е — 5-е явл. 2-го д.) и Н. И. Хмельницкого (3-е явл. 3-го д.). Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 янв. 24; 1862 июнь 8, 13, 25, сент. 2; 1865 авг. 17; 1866 июнь 10. М.: 1818 окт. 11; 1876 дек. 26, 29 (утро); 1877 янв. 3, 6.

Святки. Зимняя сцена из русского быта М. А. Стаховича. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1860.

М.: 1856 дек. 10; 1867 ноябрь 10, 28, дек. 31 (утро); 1868 июль 12; 1876 янв. 16, 19, 20, 21, 27, февр. 3, 15, сент. 1, 10, дек. 12; 1877 янв. 4 (утро), 27, 31, апр. 19, сент. 22, ноябрь 1, 15, дек. 19; 1878 февр. 6, 14, 26, апр. 27, сент. 29, окт. 24, дек. 12, 20; 1879 февр. 2, 5 (утро), 11.

Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут женою. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Sganarelle, ou Le sosu imaginaire). Пер. с франц., обработанный Н. В. Гоголем. Изд.— «Библиотека для чтения». Беспл. прил. к журн. «Царь-колокол». М., 1892, № 3. М.: 1840 окт. 4; 1869 янв. 7, 9, 10, 13, 14, 16.

Сельская школа. Сцены в 1 д. И. Егорова (И. Е. Чернышева). Рукопись ЛТБ. Пб.: 1862 февр. 7, 9, 12, 18.

Сельская школа. Комедия в 4 д. Р. Кастельвеккио (Il medico di condotta e il maestro di scuola). Пер. с итал. Н. С. Курочкина. Изд.— «Отечественные записки», 1868, № 8.

Пб.: 1868 окт. 11, 15, 20, ноябрь 11; 1869 май 13.

М.: 1869 янв. 31, февр. 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 14, 19, 21, 26, март 1 (утро), сент. 1, окт. 1.

Семейная беда. Драма в 3 д. с прологом И. Н. Якунина (И. Н. Захарьина). Изд.— «Заря», 1871, кн. 1.

Пб.: 1871 сент. 6, 9, окт. 3.

Семейные дела, или С больной головы на здоровую. Водевиль в 1 д. П.-Э. Кормона и Ж. Шабо де Буэна (Le beau-père). Пер. с франц. М. К. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 5.

Пб.: 1841 дек. 15; 1868 июль 5, ноябрь 14, 21, дек. 3, 10; 1869 янв. 30, февр. 20, окт. 23; 1875 июнь 27, окт. 30.

Семейные пороги. Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.— Драматические сочинения В. Дьяченко. т. 2. М., 1873.

Пб.: 1867 окт. 20, 23, 25, 31, ноябрь 5, дек. 31; 1868 февр. 11.

М.: 1867 дек. 1, 4, 5, 7, 18, 19, 28, 31 (утро); 1868 янв. 2, 28.

Семейные расчеты. Драма в 4 д. Н. И. и Н. Н. Куликовых. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1864 апр. 30, май 4, 7, окт. 11, ноябрь 22; 1878 май 17, 22 ноябрь 17, 28.

М.: 1864 ноябрь 23, 25, 29, дек. 20.

Семейные тайны. Комедия в 3 д. И. И. Ознобишина. Сюжет заимствован из нем. комедии «Der Flegel Vater». Рукопись МТ.

Пб.: 1865 май 4, 6, 10, июнь 4, 8, авг. 26, ноябрь 9; 1866 май 30, июнь 7, авг. 21, окт. 20; 1867 февр. 9; 1868 янв. 17; 1872 сент. 7, 15, 17, 21, 26, окт. 4, 30; 1875 май 30, июнь 17; 1876 май 2; 1877 июнь 17; 1879 июнь 22, 29, июль 12.

М.: 1867 ноябрь 23, 27; 1868 янв. 4, 14, июль 12, сент. 15, окт. 6; 1870 июль 7, 1871 июль 28; 1874 июнь 14, 27.

Семей Фадеевич Рубчиков, или Всяк молодец на свой образец. Комедия в 1 д. А. М. Полунина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1865 сент. 15, 17, 20, 22, 28, дек. 5; 1866 янв. 6, февр. 3, апр. 3, май 24, сент. 26.

Семья Жирцовых. Комедия в 5 д. П. Б. Агапова. Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1879 окт. 5, 8, 17, 22, ноябрь 17, дек. 16; 1880 янв. 20, февр. 10, март 2, апр. 6, дек. 21; 1881 янв. 25.

Семья преступника. Драма в 5 д. П. Джакометти (La morte civile). Пер. с итал. А. Н. Островского. Изд.— Драматические переводы А. Н. Островского. Спб., 1872.

М.: 1871 янв. 21, 25, 31 (утро), февр. 1 (утро), 2 (утро), 6 (утро), апр. 8, 15, 20, сент. 2, 19.

Серафима Лафайль. Мелодрама в 5 д. О. Анпсе-Буржуа и Г. Лемуана (Mademoiselle de La Faille). Пер. с франц. Изд. под назв. «Серафима Лафайль». — «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 6.

Пб.: 1845 янв. 30; 1864 окт. 25, ноябрь 5, 23, дек. 21; 1865 февр. 10, ноябрь 7, дек. 16; 1866 янв. 6; 1873 сент. 12, 17, 30, окт. 3, 11, ноябрь 15, 27, дек. 14; 1874 янв. 2, 17, апр. 7.

М.: 1845 янв. 24; 1862 май 15, 21; 1863 июнь 4, сент. 1.

Сергей Ананьевич Пятаков. Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1839 июль 19; 1865 дек. 26; 1866 янв. 2, 6, 11, 16, 27, 31, февр. 5, апр. 17, авг. 30, окт. 7, 27, дек. 1, 19; 1867 янв. 2, 11, февр. 9, 26, апр. 30, июнь 19, авг. 16, сент. 21, ноябрь 9, дек. 6, 18; 1868 февр. 1, апр. 17, май 24; 1869 сент. 24, окт. 14; 1870 янв. 22, апр. 28, май 25.

Сердечная капитель. Комедия в 1 д. М. В. Каршеева. Фибула заимствована. Изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 февр. 9, 17, 20, 21, 22, сент. 10.

Сердце не камень. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1880, № 1.

Пб.: 1879 ноябрь 21, 23, 27, 29, дек. 4, 5, 27; 1880 янв. 1, 6, февр. 3, 17, 27, март 19, апр. 10, 27, май 8; 1881 февр. 22, сент. 16, дек. 22.

М.: 1879 ноябрь 30, дек. 2, 4, 10, 21, 30 (утро); 1880 янв. 27, февр. 17, март 2, 12, 30, авг. 21.

Сердце сердцу весть подает. Комедия в 1 д. К. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1877 ноябрь 14.

Серебряная свадьба. Водевиль в 1 д. А. Г. Витковского. Изд.— Витковский и А. Г. Полн. собр. соч., т. 3. Спб., 1896.

Пб.: 1853 янв. 26; 1873 ноябрь 28 дек. 6, 13, 18; 1874 янв. 8, 31, февр. 10 (утро), апр. 7, май 26, сент. 12, окт. 31, ноябрь 5, 21; 1875 янв. 23, 28, февр. 21 (утро), май 5, сент. 2, окт. 1, дек. 2; 1876 апр. 11, сент. 6; 1877 янв. 21.

М.: 1871 ноябрь 26, 29, дек. 3; 1879 окт. 12, 15, 18, 25, ноябрь 1; 1880 март 23, 26.

Сестра Тереза — см. *За монастырской стеной.*

Сидоркино дело. Комедия в 4 д. Д. В. Аверкиева. Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1880 ноябрь 7, 10, 12, 15, 18, 19, 27, дек. 2, 9, 18, 26; 1881 янв. 1, 13, февр. 21, сент. 8, окт. 9.

Сиротка Сусанна. Комедия-водевиль в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье), Э. Гино и Э. Роже де Бовуара (Suzanne). Пер. с франц. П. И. Григорьева. Музыка К. Н. Лядова, П. И. Григорьева и Л. В. Маурера. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 4.

Пб.: 1840 янв. 26; 1867 янв. 27, 30, февр. 1.

Сиротские слезы. Комедия в 4 д. П. И. Степанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1866 апр. 15, 18, 24, 27.

Скандал в благородном семействе. Шутка в 3 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из нем. комедии «Der liebe Onkel». Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1874 янв. 25, 29, 31, февр. 4 (утро), 7 (утро), апр. 16, 22, май 5, июль 11, окт. 13, дек. 15, 26; 1875 янв. 26; 1878 июнь 2, авг. 22, ноябрь 7; 1879 март 7, 21, май 25, дек. 30 (утро); 1880 март 10, апр. 1; 1881 сент. 10.

М.: 1874 сент. 26, 30, окт. 2, 4, 8, 14, 16, 18, 23, ноябрь 17; 1875 янв. 12; 1876 февр. 25, март 21; 1878 авг. 27, окт. 3, 24, 29; 1879 янв. 23, сент. 6, окт. 7; 1880 март 30, апр. 25, сент. 16; 1881 дек. 27, 30.

Складчина на ложу в итальянские оперы. Водевиль в 2 карт. П. И. Григорьева. Изд.— Спб., 1843.

Пб.: 1843 дек. 14; сцена: 1869 янв. 10, 13, 15.

М.: 1844 дек. 8; 1868 ноябрь 22 (сцена).

Скользкий путь. Драма в 4 д. Е. Е. Королева. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 1. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 4.

Пб.: 1856 май 14; 1863 апр. 16.

М.: 1857 янв. 7; 1862 окт. 7; 1863 апр. 7, июнь 5, 17, дек. 10.

Скрытое преступление. Драма в 3 д. с эпилогом В. А. Дьяченко. Изд.— «Драматические сочинения В. Дьяченко», т. 5. Спб.— М., 1876.

Пб.: 1873 окт. 29, ноябрь 2, 12, дек. 2, 9; 1874 апр. 21.

М.: 1873 сент. 27, окт. 2, 5, 9, 16, 22.

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; 1873 авг. 23, 28, 31, сент. 5, 24, окт. 7, 23; 1874 апр. 19, авг. 18, сент. 23; 1875 янв. 12, февр. 2; 1876 сент. 5, дек. 30 (утро); 1877 авг. 16.

Скупой. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. В. П. Орлова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 янв. 1; 1870 дек. 28, 30 (утро); 1871 янв. 7.

Скупой рыцарь. Сцены А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1836, т. 1.

Пб.: 1852 сент. 23; 1866 ноябрь 11; 1880 ноябрь 7, 12, 15, 20, 25.

М.: 1853 янв. 9; сцена: 1875 сент. 11, 22; 1880 дек. 26, 30 (утро); 1881 янв. 2 (утро).

Слабая струна. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервилья, П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Э. Жема (La corde sensible). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1859 дек. 2; 1862 февр. 4, авг. 30, сент. 24, дек. 2, 19; 1863 янв. 2, 22, апр. 12, май 24, авг. 30, окт. 9, дек. 6; 1864 янв. 17, февр. 16, 27, ноябрь 11, дек. 20; 1865 май 7, ноябрь 8; 1866 янв. 17, май 11, окт. 23, дек. 26; 1867 февр. 25; 1868 май 22; 1869 июль 14, авг. 22, сент. 4, окт. 16, 19, ноябрь 5, 14, 21, дек. 28, 30 (утро); 1874 окт. 7; 1876 окт. 18, 20, 25; 1877 февр. 14, дек. 12; 1878 июль 11, 25, авг. 24, сент. 4, окт. 1, ноябрь 3, 14, дек. 10; 1879 янв. 9, 23, февр. 2, 6, 21, март 5, апр. 6, 12, май 15, сент. 16, окт. 21, 28, ноябрь 8, дек. 6, 10, 20; 1880 янв. 2, 25, февр. 8, 20, 25 (утро), 26 (утро), март 11, 17, 23, апр. 1, 8, 27, май 2, авг. 27, сент. 8, 21, окт. 9, 14, ноябрь 14, 17, 25; 1881 янв. 22, февр. 6, 13, сент. 7, 29, окт. 11, 22, ноябрь 23.

М.: 1855 сент. 26; 1862 янв. 22, 26, дек. 12, 20; 1863 янв. 2, 20, май 30, июль 12, авг. 18, сент. 12, окт. 27, ноябрь 21; 1864 янв. 1, 29, июль 8, авг. 31, окт. 26, ноябрь 8; 1865 янв. 6, февр. 13, дек. 2, 31; 1866 февр. 3 (утро); 1867 сент. 11; 1868 май 6, 10, июнь 14, июль 26; 1869 янв. 21; 1870 июнь 16, июль 3, 14, сент. 16, окт. 4, ноябрь 11, дек. 15; 1871 янв. 20, июль 16; 1872 дек. 19, 27 (утро); 1873 янв. 1, 21, февр. 17, сент. 7, 17, окт. 5, ноябрь 1, дек. 27 (утро); 1874 янв. 27, февр. 8 (утро), апр. 18, июль 16; 1880 февр. 22, 27 (утро), апр. 10, авг. 18, сент. 21, окт. 2, 10, 30, ноябрь 9, дек. 4; 1881 янв. 19, февр. 3, окт. 18, 22, 28, ноябрь 12, 22, дек. 7, 29.

Следствие первого брака. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабисша (Les suites d'un premier lit). Пер. с франц. А. Эттингера. Рукопись ЛТБ.

М.: 1853 дек. 9; 1862 янв. 23, февр. 13 (утро), сент. 12, ноябрь 27; 1863 янв. 31, май 12, июль 5, сент. 9, дек. 2, 30; 1864 июль 24, ноябрь 26; 1865 июль 16, авг. 16; 1866 февр. 5 (утро); 1867 февр. 20 (утро), июль 14; 1868 дек. 9.

Следы минутной ошибки. Драма в 4 д. Т. Баррьера и А. Пребуа (La comtesse de Somerville). Пер. с франц. Е. Н. Астальцевой. Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1875 сент. 21, 23, 25.

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».

М.: 1868 окт. 8, 10.

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; 1864 окт. 12, 14, 15, 27.

Слово и дело. Комедия в 5 д. Ф. Н. Устрялова. Изд.— Спб., 1863.

Пб.: 1862 ноябрь 13, 15, 20, 22, 27, дек. 12, 20; 1863 янв. 8, февр. 7 (утро), окт. 22, ноябрь 5; 1864 янв. 9, дек. 10; 1865 янв. 6.

М.: 1863 янв. 14, 16, 18, 24, 31, февр. 5 (утро), апр. 14, авг. 19; 1864 май 11.

Служанка-госпожа — см. *Госпожа-служанка*.

- 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; 1865 авг. 24, сент. 1.
- Смерть Иоанна Грозного.* Трагедия в 5 д. А. К. Толстого. Изд.—«Отечественные записки», 1866, № 1.
Пб.: 1867 янв. 12, 16, 18, 24, 26, 31, февр. 2, 9, 14, 16, 21 (утро), 23 (утро), 25 (утро), 26 (утро), апр. 25, 27, май 2, 14, сент. 19, 26, 28, окт. 3, 10, ноябрь 16, 30, дек. 27; 1868 янв. 2 (утро), апр. 23, 25, сент. 5, окт. 15, ноябрь 25; 1869 янв. 16, 23, февр. 28 (утро), сент. 2; 1870 янв. 6; 1871 сент. 16, 23, окт. 12, 15, 21, 26, 28, ноябрь 2, 11, дек. 30; 1873 дек. 16 (1-я карт. 3-го д.); 1874 янв. 15, 22, дек. 4, 13; 1875 сент. 10, 15; 1876 сент. 16, 27; 1879 авг. 19, сент. 16, 27, 30, окт. 11, 23, ноябрь 25; 1880 янв. 30, февр. 9.
М.: 1868 янв. 22, 23, 25, 30, февр. 1, 5 (утро), 6 (утро), 8 (утро), 9, 10, апр. 10, 18, 23, май 2, сент. 10, окт. 16; 1869 май 15, 21, сент. 29; 1874 окт. 31, ноябрь 4, 6, 13.
- Смерть Кромвеля.* Историческая драма в 5 д. Э. Раупаха (Cromwell's Ende). Пер. с нем. М. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1866 сент. 28, 30, окт. 4, 6, 11.
- Смерть Ляпунова.* Драма в 5 д. С. А. Гедеонова. Изд.—Новоселье, ч. 3. Спб., 1846.
Пб.: 1845 дек. 20; 1862 авг. 23, сент. 11, 30, дек. 21; 1863 янв. 10, ноябрь 24; 1864 февр. 18, сент. 10, ноябрь 10; 1865 янв. 6; 1866 янв. 27.
М.: 1846 янв. 18; 1862 апр. 23 (2-е д.).
- Смерть Мессалины.* Трагедия в 5 д. Д. В. Аверкьева. Изд.—А в е р к и с в Д. В. Дамы, т. 3. Спб., 1896.
М.: 1879 янв. 26, 29, февр. 1, 6 (утро), 8 (утро), 11 (утро) (?), март 1.
- Смесь языков французского с чухонским.* 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».
М.: 1854 ноябрь 26; 1878 дек. 17, 19, 27; 1879 янв. 3, 10, 23, 25, апр. 24.
- Смотрини.* Картины петербургской жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.—Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова, т. 1. Спб., 1831.
Пб.: 1866 дек. 2, 5, 8, 15, 18, 28 (утро); 1867 янв. 29, февр. 20, апр. 21, авг. 18, окт. 17, дек. 7; 1868 янв. 22, февр. 7.
М.: 1867 май 19, 22, 26.
- Снегурочка.* Веселая сказка в 4 д. с прологом А. Н. Островского. Изд.—«Вестник Европы», 1873, № 9.
М.: 1873 май 11, 14, 18, 21, сент. 4, 7, ноябрь 11; 1874 янв. 2 (утро), авг. 25.
- Спявши голову по волосам не плачут.* Комедия в 3 д. В. П. Салькова. Изд.—Драматический сборник, 1859, кн. 2. Спб., 1859.
М.: 1857 дек. 2; 1862 июль 11, окт. 9; 1864 сент. 9.
- Со ступеньки на ступеньку.* Комедия в 4 д., 6 карт. А. А. Соколова и Г. Н. Жулева. Содержание заимствовано из комедии Г. Мюллера «Von Stufe zu Stufe». Литогр. изд.—Спб., 1873.
Пб.: 1872 окт. 9, 16, 20, 23, 25, 31, ноябрь 2, 9, 14, 16, 21, 30, дек. 4, 19, 29 (утро); 1873 янв. 4, февр. 12 (утро), июль 8, 26, ноябрь 22, дек. 6; 1874 окт. 24; 1875 окт. 23, ноябрь 18; 1880 март 21, 30, апр. 9, 24, май 5, 20.
- Собачкин.* Сцена Н. В. Гоголя. Изд. под назв. «Отрывок».—Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.
Пб.: 1860 апр. 25; 1864 сент. 4; 1869 дек. 29; 1870 янв. 19, 29.
М.: 1861 янв. 23; 1863 апр. 29; 1865 янв. 29, февр. 1; 1871 янв. 31, февр. 3 (утро), 5 (утро); 1878 сент. 26, 28.

Современная барышня. Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко. Изд.—Драматические сочинения В. Дьяченко, т. 3. М., 1873.

Пб.: 1868 окт. 29, 31, ноябрь 4, 8, 17, дек. 3, 31; 1869 февр. 17, май 23.

М.: 1869 май 6, 12, 14, 16, 25, сент. 10.

Современный анекдот с жильцом и домохозяином — см. *Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином.*

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; 1865 окт. 29, ноябрь 1.

Соломенная шляпка. Комедия-водевиль в 5 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (Un chapeau de paille d'Italie). Пер. с франц. П. С. Федорова. Литогр. изд.—М., 1890.

Пб.: 1852 янв. 14; 1868 май 17, 21, июнь 11, июль 16, 30, авг. 20, 30, сент. 23, окт. 7, ноябрь 18, дек. 27; 1869 май 14, июль 25; 1870 февр. 15, авг. 23, сент. 1, 20; 1871 янв. 20, апр. 6, 21, июнь 28, авг. 30, ноябрь 7, 26; 1872 янв. 6; 1880 авг. 30, сент. 1, 7, 10, 19, окт. 4, 12, ноябрь 18; 1881 янв. 11, 13, 26, февр. 12, окт. 1, 19.

М.: 1869 окт. 3, 6, 7, 8, 30, ноябрь 14, 20, 27, дек. 12, 28 (утро); 1870 янв. 2, 13, 21, 23, февр. 20, 21 (утро), апр. 22, 23, авг. 25, окт. 1, дек. 28; 1871 февр. 2, июль 23, авг. 22, сент. 1, 3, 8, 15, 22, окт. 31, ноябрь 18, дек. 30; 1872 февр. 26 (утро), сент. 18, ноябрь 12; 1873 янв. 3, июль 6, сент. 20; 1874 апр. 16, июнь 5; 1878 окт. 13, 16, 18, 20, 25, ноябрь 16, дек. 3, 29; 1879 янв. 14, февр. 9, май 15, авг. 20.

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; 1862 янв. 25; 1863 апр. 5, сент. 8, ноябрь 12, 26; 1864 июнь 5, дек. 8; 1865 июнь 8, сент. 29; 1867 ноябрь 24; 1876 дек. 17, 20, 22.

М.: 1855 ноябрь 11; 1862 июнь 6, окт. 23, ноябрь 13, дек. 13; 1863 февр. 8, апр. 23, авг. 18, окт. 7; 1864 июль 15, ноябрь 4; 1865 июль 26; 1866 ноябрь 18; 1867 сент. 19; 1870 июнь 12; 1871 июнь 8, 22, окт. 22, ноябрь 30; 1872 янв. 30, ноябрь 26.

Сообщники. Драма в 5 д. С. Смирновой. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1877 апр. 8, 11, 13, 19, май 5.

Соперница. Драма в 4 д. А. Б. [А. П. Белавенской (Львовой)]. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1864 янв. 24, 27, февр. 2, 23, 28.

Сорвалось. Шутка в 1 д. П. Е. Новпкова. Сюжет заимствован из франц. комедии Э. Гранже и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «Un clou dans la sergure». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1865 ноябрь 12.

Сорви-голова. Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Toto chez Tata). Переделка с франц. В. Александра (В. А. Крылова). Изд.—Для сцены, т. 2. Спб., 1875.

Пб.: 1878 апр. 28, май 5; 1879 янв. 9, 18, 23; 1880 февр. 27, дек. 6, 11, 30; 1881 янв. 8, 13, 20, 27, февр. 17.

М.: 1875 ноябрь 30, дек. 2, 4, 10, 31; 1876 янв. 25, февр. 15, 27, март 12, окт. 17, ноябрь 16, дек. 27 (утро); 1880 янв. 25, 29, февр. 20, 28 (утро), март 14, 28, апр. 10, 28, окт. 9, 13, 23, 28, ноябрь 5, 11, 28; 1881 янв. 2, 14, 29, февр. 20 (утро).

Сосед и соседка. Водевиль в 1 д. Бреспвика (Л. Лери) и Арт. Боплана (Bonsoir voisin!). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Изд.—М., 1923.

Пб.: 1855 окт. 13; 1863 ноябрь 7, 15, 27; 1865 июнь 29, июль 15; 1869 окт. 1, 3, 6; 1878 июль 4.

М.: 1854 ноябрь 3; 1862 окт. 24; 1865 июнь 4, сент. 16, окт. 6, дек. 7; 1866 янв. 3, февр. 2 (утро); 1867 июль 6, авг. 27; 1870 июнь 26, июль 7, 24, сент. 27, окт. 18, ноябрь 16, дек. 14; 1871 май 20; 1874 май 28, июнь 14; 1876 март 7, 14, июнь 3, июль 16, сент. 1, окт. 22, дек. 30 (утро); 1877 июнь 1, авг. 28, сент. 19, дек. 16; 1878 янв. 2, февр. 26 (утро), июнь 9, окт. 3, 20, 30.

Сотрудники, или Чужим добром не наживешься. Комедия в 2 д. В. А. Соллогуба. Изд.— Спб., 1851.

Пб.: 1852 ноябрь 25; 1862 май 7, 20; 1863 июль 12, сент. 12; 1865 июнь 22; 1866 апр. 7; 1870 июль 27; 1871 май 13.

Спасен на краю пропасти, или Дружба пляшет, дружба скачет, дружба пенсеки поет. Интермедия в 2 карт. с расказами, пеннем, комическими куплетами и танцами. Рукопись ЛТБ. МТ.

Пб.: 1873 янв. 26, февр. 2, 16, окт. 29; 1878 март 10.

М.: 1875 окт. 30, ноябрь 3, 5.

Спириты. Водевиль в 1 д. И. Билибина. Изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 янв. 7, 12, 18, 23, 26, февр. 15, май 5.

М.: 1876 окт. 7, 11, 13, 21, ноябрь 10, 25, дек. 28 (утро); 1877 янв. 16, февр. 4 (утро), 15, апр. 5, 24, июнь 1, сент. 4, 30, окт. 19, дек. 15; 1878 февр. 24, март 17, апр. 4, авг. 22, сент. 1, 4, 6, окт. 3, 10, 23, ноябрь 6, 17; 1879 янв. 16, февр. 10 (утро), март 16, апр. 18, май 4, авг. 19, сент. 5, окт. 21, 30, ноябрь 11; 1880 янв. 8, май 12, авг. 19, окт. 22, дек. 9; 1881 янв. 26, окт. 16, 23, ноябрь 19.

Спичи. Шутка в 1 д. Д. И. Озерова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1876 янв. 21, март 23, апр. 29, авг. 24; 1877 март 15, ноябрь 23; 1878 февр. 10, 15, март 6, апр. 4, 26, май 12, 14, 15, 22, авг. 16, 21, 31, сент. 7, 19, 22, 27, ноябрь 6, 14, 24, дек. 3, 29 (утро); 1879 янв. 19, 29, февр. 9 (утро и вечер), 10 (утро), 23, март 12.

Средство выгонять волокит. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Подражание франц. водевилю Т. Баррьера и Ж. Лорена «Quand on veut tuer son chien». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 11. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 окт. 27; 1862 май 31, сент. 11, окт. 29, дек. 11; 1863 май 9, сент. 17, ноябрь 20, 28; 1864 февр. 18, 24, сент. 11, ноябрь 3, 12; 1865 янв. 21, февр. 10, дек. 7; 1866 янв. 11, сент. 4, окт. 25, ноябрь 15, дек. 16; 1867 янв. 10, окт. 23; 1868 янв. 19, февр. 7 (утро), апр. 8, сент. 19, окт. 31; 1869 сент. 25, окт. 16; 1870 февр. 10, июль 1; 1871 дек. 5, 9; 1872 янв. 4, 13, 27, февр. 10, 22, ноябрь 2; 1875 июнь 17; 1876 июнь 4, авг. 25, ноябрь 19, дек. 26; 1877 апр. 28, ноябрь 2, 11, 22; 1878 янв. 16, февр. 26, апр. 20, сент. 3; 1879 янв. 31, апр. 12, дек. 11, 20, 28; 1880 янв. 2, март 19, апр. 6, 24, ноябрь 7, 12, дек. 9, 22; 1881 сент. 8, 25, окт. 11, 16.

М.: 1854 май 3; 1862 февр. 12, сент. 12, окт. 2, дек. 30; 1863 февр. 4, апр. 25, май 14; 1865 июль 5, авг. 16, окт. 27; 1866 май 27; 1867 июнь 21, июль 19; 1868 июнь 21; 1879 ноябрь 2, 4, 7, 9, 13, 15; 1880 янв. 28, авг. 20, сент. 3, дек. 9.

Средство добывать наследство. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньера (Le légataire universel). Вольный пер. с франц. Н. В. Самойлова. Литогр. изд.— М., 1880.

Пб.: 1880 окт. 24, 27, 30.

Средство избавиться от тещи. Комедия в 1 д. Пер. с франц. К. С. Шпловского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1869 ноябрь 28, дек. 1, 2, 3, 4, 5.

Ссора, или Два соседа. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1821.

М.: 1811 дек. 4; 1873 февр. 11, 14 (утро), 18 (утро), авг. 16, окт. 14, ноябрь 9; 1874 сент. 20, ноябрь 24; 1875 сент. 28, ноябрь 17; 1876 июнь 17.

Станционный смотритель. Драма в 3 д., переделанная Н. И. Куликовым из повести А. С. Пушкина. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар

русской сцены», 1858, кн. 11. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 47.

Пб.: 1854 февр. 11; 1862 янв. 9, февр. 25 (утро); 1865 дек. 7; 1869 февр. 26, 28, сент. 10; 1878 окт. 26, ноябрь 2, 9, 26, дек. 7; 1881 ноябрь 16.
М.: 1854 апр. 30; 1862 май 7; 1863 апр. 29.

Старая любовь не ржавеет, или Дядюшка в шкафу. Комедия в 2 д., 3 карт. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1874 окт. 16, 21.

Старая песня. Комедия в 2 д. Р. Г-ской (Р. Гратинской). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1879 янв. 26, 29, февр. 9 (утро), 27, март 7, 16, 20, апр. 4, 12, май 6, окт. 25; 1881 февр. 9, 22.

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.

М.: 1851 сент. 21; 1863 июль 21.

Старое зло — см. *Большие хоромы*.

Старое старится, молодое растет. Комедия в 2 д. Э.-М. Лабиша и А. Делакура (Permettez, madame). Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 ноябрь 13, 18, 20, 28, дек. 3, 10, 17, 31; 1875 янв. 9, 14, сент. 22, 28; 1876 янв. 15, март 9, окт. 19, ноябрь 2; 1877 апр. 27, ноябрь 1, 15, 29, дек. 6, 20; 1878 янв. 31; 1879 дек. 6; 1880 ноябрь 10, дек. 10; 1881 янв. 1.
М.: 1874 окт. 3, 7, 9, 11, 15.

Старшая и меньшая. Комедия в 1 д. М. М. Достоевского. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 6.

Пб.: 1851 ноябрь 28; 1863 ноябрь 28, дек. 6; 1864 авг. 27; 1874 апр. 30, май 6, 9, 13.

М.: 1852 сент. 5; 1862 сент. 17, окт. 18, дек. 4; 1863 сент. 5, ноябрь 7; 1864 ноябрь 19; 1866 сент. 11, окт. 9; 1867 янв. 24; 1873 авг. 23, 28, 31, сент. 5; 1880 авг. 22.

Старший брат. Комедия в 5 д. Э. Ожье (Les Fourchambault). Пер. с франц. Н. С. Курочкина. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1878 дек. 15, 18; 1879 янв. 28.

Старшина — см. *Любишь кататься, люби и саночки возить*.

Старый барин. Комедия в 5 д., 6 карт. А. И. Пальма. Изд.— «Отечественные записки», 1873, № 5.

Пб.: 1872 окт. 18, 24, 26, ноябрь 1, 3, 7, 23, 28, дек. 5, 7, 12, 14, 21; 1873 янв. 16, 18, 25, февр. 6, 14 (утро), 18 (утро), апр. 16, май 10, сент. 4, окт. 16; 1874 февр. 6 (утро), сент. 11; 1876 март 19.

М.: 1872 ноябрь 9, 13, 14, 15, 21, 28, дек. 11, 29; 1873 февр. 17; 1874 апр. 24, сент. 3.

Старый друг лучше новых двух. Картины из московской жизни в 3 д. А. П. Островского. Изд.— «Современник», 1860, № 9.

Пб.: 1860 окт. 10; 1863 дек. 2, 10; 1864 янв. 7; 1867 сент. 19; 1871 июнь 18; 1875 ноябрь 7, 16; 1876 июль 2.

М.: 1860 окт. 14; 1862 апр. 16, июнь 13, дек. 12; 1863 июль 19; 1864 февр. 19, июнь 24, авг. 24, ноябрь 20; 1865 июль 2; 1866 сент. 21, ноябрь 30; 1867 янв. 11, февр. 12, сент. 5; 1868 май 31, сент. 3; 1869 апр. 27, июль 15; 1870 июль 3, ноябрь 26; 1871 июнь 4, окт. 31; 1873 июль 13; 1874 июнь 5; 1879 окт. 19, 23, ноябрь 5, дек. 30; 1880 ноябрь 18, дек. 30; 1881 февр. 10, сент. 11, окт. 8.

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 июль 7; 1862 февр. 2, ноябрь 15; 1866 янв. 12, 24, сент. 8, ноябрь 28; 1867 сент. 21, окт. 15; 1868 апр. 14; 1869 ноябрь 6, 23; 1870 янв. 13, апр. 24; 1872 янв. 31, февр. 2, 8, 16, 26 (утро), сент. 21, дек. 20; 1873 сент. 7; 1874 апр. 17; 1875 июнь 24, июль 8, авг. 25, ноябрь 11, дек. 10; 1876 май 7, сент. 2, ноябрь 28; 1877 июль 12, сент. 11, дек. 14, 29; 1878 февр. 21 (утро); 1879 ноябрь 17.

М.: 1854 окт. 4; 1863 апр. 7, 23, май 23, сент. 22, ноябрь 8; 1864 февр. 2, июнь 3, авг. 25, окт. 25; 1868 янв. 22; 1872 авг. 17, 20, сент. 27; 1878 март 22, 28.

Статья доходная. Драма в 2 д. Д. Н. Кафтырева. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 6.

Пб.: 1864 сент. 18, 21, 25, ноябрь 1, дек. 1; 1865 янв. 26.

Сто тысяч, или Беба имеет от мужа тайны! Шутка-водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (X. 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; 1862 янв. 7; 1863 сент. 17, ноябрь 21, дек. 16; 1867 июль 12; 1870 ноябрь 2, 29, дек. 16, 30; 1871 янв. 6, февр. 3, апр. 23, сент. 8, окт. 10, 19, ноябрь 30, дек. 12, 29 (утро); 1872 янв. 18, февр. 1, 18, 20, 23 (утро), 27 (утро), апр. 25, май 15, окт. 31, ноябрь 20; 1873 янв. 2, 16, февр. 15 (утро), авг. 21, ноябрь 8, дек. 21; 1874 янв. 6, 31, февр. 10 (утро), апр. 7, сент. 29; 1875 янв. 23, февр. 21, авг. 22; 1876 ноябрь 8; 1879 апр. 20, май 4, июнь 8; 1880 февр. 11, 18, 28 (утро), март 1 (утро), апр. 2, 8, окт. 28; 1881 янв. 17, сент. 11, окт. 12, ноябрь 15.

М.: 1846 май 14; 1874 дек. 26, 30.

Столетний юбилей главы торгового дома. Драма в 5 д. А.-Ф. Деннери и Э. Плуве (Le centenaire). Пер. с франц. С. В. Танеева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1879 ноябрь 4.

Столичный воздух. Эскиз петербургских нравов Д. В. Григоровича. Изд. в кн.: Авсеенко В. Г. Окольным путем. Спб., 1873.

Пб.: 1870 дек. 11, 14, 16.

Страница из старого романа. Шутка-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара, П. Сиродена и Э. Лемуана-Моро (Roméo et Marielle). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 12. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 окт. 24; 1874 окт. 16.

Страшная ночь. Комедия в 1 д. в стихах А. М. Жемчужникова. Изд.— «Современник», 1850, № 2.

Пб.: 1850 февр. 6; 1862 февр. 7; 1864 янв. 16, 21; 1874 янв. 7, февр. 10 (утро). М.: 1851 апр. 17; 1862 окт. 29, 31.

Странное стечение обстоятельств. Комедия в 3 д. А. П. Редкина. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1871 янв. 8, 11, 24, май 26, июнь 22, сент. 8, дек. 12; 1872 май 2, 18, июль 14; 1874 июнь 25; 1875 май 4, 14, 26, ноябрь 26; 1876 июнь 8; 1877 май 23, июнь 14; 1879 май 11.

М.: 1871 окт. 7, 11, 12, 13, 15, 21, 29, ноябрь 1, 15, 17, дек. 5, 29 (утро); 1872 янв. 3, июнь 22, июль 5, 21; 1873 февр. 17; 1880 янв. 11, 18, 27, февр. 17, март 2, апр. 4.

Станный заклад. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Куликова. Сюжет заимствован. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1859.

Пб.: 1859 янв. 19; 1866 июнь 7.

Страшная ночь. Оперетта в 1 д. (Les rendez-vous bourgeois). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Николо Йзуара. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1869 февр. 13, 17, 20, 23 (утро), 25 (утро), март 1 (утро), 2, апр. 27, май 20, июнь 10, 20, июль 3, авг. 20, дек. 21; 1870 апр. 21, май 6, авг. 18; 1873 февр. 11, 14 (утро), 18 (утро); 1875 авг. 17, 22, сент. 5, ноябрь 14, 19.

Стряпчий под столом. Водевиль в 2 д. М. Теолюна и А. Шокара (Monsieur Jovial, ou L'huissier chansonnier). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1834.

Пб.: 1834 окт. 12; 1870 июнь 30; 1878 окт. 8.

М.: 1834 май 25; 1863 июнь 7; 1867 июль 14, ноябрь 12.

Студент, артист, хорист и аферист. Шуточная оперетта в 2 д. (Grölich). Текст Л. Шнейдера. Переделка с нем. Ф. А. Кони. Изд.— Спб., 1838.

М.: 1838 дек. 30; 1873 ноябрь 29, дек. 3, 7, 14, 28, 31; 1874 апр. 19, авг. 23, сент. 27.

Студент и гризетка. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. Музыка Ф. В. Богуслава. Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1878 авг. 24, 28, 31, сент. 24.

Суд над Галилеем. Трагедия в 5 д. А. Мпллера (Der Fluch des Galilei). Пер. с нем. М. С. Гончаровой и П. Г. Акилова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 сент. 6, 13, 15, 22, окт. 2.

Судья в хлопотах. Фарс в 3 д. Пер. с англ. В. А. Чаевым фарса в 2 д. Р.-Б. Шеридана «St. Patrick's Day, or The Scheming Lieutenant». Рукопись ЛТБ.

М.: 1872 дек. 10, 12, 21; 1873 февр. 13 (утро).

Сумасшествие от любви. Драма в 5 д. М. Томай-и-Бауса (La locura de amor). Пер. с исп. В. И. Родиславского и О. О. Новицкого. Изд.— М., 1875.

Пб.: 1876 сент. 10, 15, 17, 22, 29, окт. 31, ноябрь 25, дек. 27; 1877 янв. 30, февр. 4, 13.

М.: 1874 окт. 24, 28, 29, ноябрь 1, 5, 7; 1875 янв. 2, 24, февр. 18, май 2, сент. 2, окт. 22; 1876 янв. 2, февр. 10, 26, март 8, апр. 19, авг. 18, окт. 12, ноябрь 14, дек. 28; 1877 сент. 16, дек. 15; 1879 окт. 30; 1880 ноябрь 18; 1881 февр. 8, сент. 25, дек. 22.

Супруги в западне. Комедия в 3 д. А. Делакура и А. Эннекена (Les dominos roses). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1878 февр. 8, 25.

М.: 1878 сент. 26, 28, окт. 2, 4, 12, ноябрь 7, дек. 31; 1879 февр. 4, март 14, апр. 16, 26, май 14; 1880 сент. 17, 30, окт. 14; 1881 янв. 18, сент. 2.

Сутяги. Комедия в 3 д. Ж. Расина (Les plaideurs). Пер. с франц. Н. Л. Пушкирева. Изд.— «Московское обозрение», 1877, № 5—9.

М.: 1877 окт. 23, 25, 27, ноябрь 1.

Сух из воды вышел. Комедия в 1 д. А. П. Шталя. Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 ноябрь 21, 25, дек. 4.

Счастливый брак. Комедия в 4 д. М. Н. Владыкина. Литогр. изд.— М., 1880.

Пб.: 1880 май 6, 9, 18.

Счастливый день. Сцены из жизни уездного захолустья в 3 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Изд.— «Отечественные записки», 1877, № 7.

Пб.: 1877 ноябрь 14, 18, 22, 30, дек. 28 (утро); 1878 янв. 3, февр. 7, апр. 2, июнь 13, ноябрь 23; 1879 сент. 6, дек. 20.

М.: 1877 окт. 28, 31, ноябрь 2, 20, дек. 11; 1878 янв. 1, авг. 24, 28, сент. 5, 7, 12, 25, окт. 5, ноябрь 5; 1879 янв. 14.

Сын венецианского разбойника, или Невинный преступник. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. П. Лятошинского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1846 ноябрь 19; 1862 ноябрь 8.

Сын швеи. Комедия в 4 д. с прологом А. Дюма-сына (Le fils naturel). Пер. с франц. И. А. Мещерского. Изд.— М., 1873.

М.: 1872 ноябрь 24, 27, 29.

Съезались, перепугались и разъезались. Водевиль-фарс в 1 д. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 май 7; 1868 окт. 2, ноябрь 13; 1875 июнь 6, 10; 1877 авг. 26, сент. 15, окт. 16; 1878 февр. 16.

М.: 1855 дек. 15; 1862 дек. 3, 5, 26; 1863 февр. 10 (утро), май 7, ноябрь 11; 1865 окт. 6; 1870 дек. 11; 1871 янв. 1, апр. 23, 26, май 3; 1874 окт. 15, 22, 30, ноябрь 27; 1875 янв. 26, авг. 25; 1876 апр. 23, авг. 30, дек. 28; 1877 февр. 20.

Таинственная сила. Комедия в 1 д. Переделка с франц. К. М. У. (М. Урусова). Изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1873 апр. 22, май 2, июнь 5, 29.

Таинственный гость. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 8.

Пб.: 1839 июнь 19; 1863 сент. 22, окт. 16; 1867 апр. 20, 24, май 31, авг. 20; 1868 апр. 17, 30, июнь 4; 1870 ноябрь 13, 19, дек. 29.

М.: 1862 сент. 24, окт. 7, ноябрь 13.

Тайна. Драма в 4 д. А. Дюрантена (Héloïse Raganquet). Пер. с франц. А. П-ва (А. Н. Плещеева). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1869 окт. 24, 27, 28, 30, ноябрь 9.

Тайна женщины. Водевиль в 1 д. А. Гене, А. Делакура и П.-А.-О. Ламберат-Тибу (Une femme qui se grise). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1853 сент. 16; 1866 сент. 11, 15, окт. 9, 19, ноябрь 21, дек. 14; 1867 янв. 17, февр. 19, авг. 30, окт. 11; 1868 янв. 17; 1876 окт. 8, 13, 19, 26.

М.: 1855 сент. 19; 1862 июнь 15, июль 13; 1863 июнь 25, авг. 27, окт. 1; 1864 февр. 28 (утро), май 6, окт. 30; 1865 июнь 9, сент. 26; 1866 июнь 6, сент. 16, окт. 2, 21; 1867 июль 28, сент. 10, ноябрь 22; 1868 янв. 4, апр. 14, 25, 28, июль 5, авг. 27; 1869 янв. 29, сент. 30, ноябрь 26, дек. 3; 1870 янв. 7, февр. 17 (утро), июнь 22, июль 3, авг. 27, окт. 15; 1871 янв. 26, авг. 31, ноябрь 24; 1872 окт. 23; 1873 янв. 8, май 4; 1874 янв. 18, 21, 23, февр. 5 (утро), 10 (утро), апр. 14, 28, июнь 18, июль 9, авг. 21, сент. 25; 1875 янв. 3 (утро); 1878 сент. 5, 15, окт. 12.

Тайна матери. Драма в 5 д. П. Джакометти. Пер. с итал. М. Д. де Вальден. Литогр. изд.— Спб., 1873.

М.: 1873 янв. 18, 22, 24.

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; 1865 июнь 18, июль 6, авг. 25, сент. 6, ноябрь 24, дек. 13; 1866 май 10; 1869 май 5; 1874 июль 5, авг. 23, окт. 10.

М.: 1872 окт. 26, 30, 31, ноябрь 2.

Так на свете все превратно. Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии А. Мельяка и Л. Галеви «La veuve». Изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 ноябрь 7, 16.

М.: 1879 ноябрь 14, 20, 22, дек. 12; 1880 янв. 1, февр. 13, 21, март 11, 21.

Таланты и поклонники. Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1882, № 1.

М.: 1881 дек. 20, 27 (утро), 29 (утро).

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; 1863 апр. 15, 17, 29, июль 2, 1865 июнь 18, июль 9, авг. 16, сент. 6, окт. 29, дек. 22; 1866 янв. 31 (утро), май 9, июнь 1, июль 29, сент. 23, ноябрь 8, дек. 30; 1867 сент. 27, дек. 12; 1868 янв. 2 (утро),

февр. 9 (утро), апр. 4, сент. 3; 1869 янв. 3, февр. 24, апр. 25, июнь 1, сент. 12, окт. 5; 1870 февр. 12, 18, апр. 27, июнь 9, окт. 7, 21; 1871 май 18, ноябрь 8; 1872 сент. 24, ноябрь 19, дек. 17, 28; 1873 янв. 22, февр. 7, апр. 15, июль 22, окт. 9, 16, дек. 9, 28 (утро); 1874 янв. 31, ноябрь 14; 1879 дек. 11; 1880 янв. 7, 16, 24, 30, февр. 3, 10, окт. 4, ноябрь 19, 25, дек. 16.

М.: 1865 сент. 29, окт. 5.

Таяя. Драма в 5 д. с прологом С. П. Соловьева. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 10.

Пб.: 1864 сент. 4, 6, 8, 10, 17, 23, 29, окт. 8, 14, 21, 28, ноябрь 26.

М.: 1864 янв. 2, 3, 16, 23, февр. 3, 13, 25, дек. 13.

Тартюф. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (*Tartuffe, ou L'imposteur*). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1848, кн. 2.

Пб.: 1841 дек. 15; 1870 июнь 30, июль 3; 1878 февр. 8, 13, 23, 25.

М.: 1843 ноябрь 5; 1867 сент. 22, 25, 27, окт. 3, 5, 12, 18, 27, ноябрь 8, 13, дек. 3, 17, 29; 1868 янв. 4, 9, февр. 2, апр. 11, май 13, авг. 20, сент. 8, ноябрь 17; 1869 янв. 12, авг. 20; 1870 авг. 25, окт. 1, 18; 1871 май 26, окт. 24; 1872 авг. 18, сент. 5, ноябрь 5; 1874 сент. 1; 1875 окт. 2, 6, 8; 1877 авг. 24.

Темный и Шемьяка. Трагедия в 5 д. с прологом Д. В. Аверкьева. Изд.— «Русский вестник», 1873, № 1, 2.

М.: 1872 дек. 17, 20, 22, 27 (утро), 31; 1873 янв. 4 (утро), 19, февр. 12 (утро), 17 (утро), авг. 22, сент. 12.

Тесть в беде, а зять в накладе. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1866 янв. 14, 17, 18, 19.

Тесть и зять в западне, или В первый и последний раз. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша и А. Шолера (*Les marquises de la fourchette*). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1855 ноябрь 28; 1873 янв. 29, февр. 1, 8, сент. 19, 26, окт. 23, ноябрь 18; 1874 янв. 3 (утро), 16, 25, 30, февр. 4 (утро), 10, апр. 9, 17, авг. 20, сент. 4, 29, ноябрь 10; 1875 янв. 24, февр. 4, 17, апр. 29, май 27, июль 11, сент. 2, 18, ноябрь 23, дек. 3, 5, 19; 1876 февр. 1, март 5, 21, апр. 12, 30, май 19, авг. 19, окт. 8, дек. 3; 1877 янв. 13, апр. 22, май 13, авг. 21, ноябрь 7, дек. 7; 1878 янв. 4, апр. 23, авг. 30; 1879 май 2, авг. 28, окт. 2; 1880 февр. 7, ноябрь 19, дек. 30; 1881 янв. 25, февр. 16 (утро), сент. 3.

Тесть любит честь. Комедия в 1 д. с куплетами Лоренсена (П.-Э. Шапелья) и А.-О. Мейера (*Le beau père*). Переделка с франц. Ф. И. Рюмина. Изд.— Спб., 1862.

Пб.: 1861 февр. 6; 1862 сент. 12, окт. 22, ноябрь 6; 1863 сент. 3, дек. 19, 27; 1864 дек. 1; 1865 ноябрь 16, 23; 1867 окт. 4; 1869 окт. 28; 1872 ноябрь 6, 13, дек. 28; 1873 апр. 25, окт. 2, ноябрь 7; 1874 янв. 21, февр. 3, 9, апр. 14, 25; 1877 дек. 12, 20, 27; 1878 янв. 8, 10, 17, февр. 14, 26 (утро), март 15.

М.: 1864 янв. 13, 15, 17, 23, 30, февр. 4, апр. 30, май 19, сент. 9; 1865 февр. 9, май 6; 1866 май 30; 1870 окт. 23.

Тетеревам не летать по деревьям. Комедия в 4 д. Э.-М. Лабаша и Э. Мартена (*Le voyage de monsieur Perrichon*). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского). Изд.— М., 1872.

Пб.: 1872 авг. 21, 23, 25, 30, сент. 6, 18, окт. 2; 1874 апр. 24, 29, июнь 7; 1875 май 11; 1876 май 13; 1877 май 10, июнь 24; 1879 июнь 18, июль 17.

М.: 1872 дек. 1, 5, 7, 8, 15, 19, 31 (утро); 1873 янв. 3, 30, февр. 12, сент. 10, ноябрь 4, дек. 16; 1874 авг. 19, окт. 1, дек. 31 (утро); 1875 авг. 20, сент. 16; 1876 авг. 27; 1877 янв. 2 (утро), февр. 4, авг. 23; 1878 март 15, авг. 18.

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; 1862 февр. 1, 11, апр. 16, июнь 1, июль 13, сент. 16, ноябрь 4, 19.

Тетушка и племянница, или Женитьба на скорую руку. Комедия в 1 д. А. П. Штала. Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1878 янв. 27, февр. 2, 7, март 7, 31, апр. 24, июнь 13, ноябрь 27, дек. 14; 1879 янв. 12, 15, 28, февр. 10, 19, 26, март 9, апр. 25, май 10, 14, июнь 25, сент. 20, окт. 7, 14, ноябрь 23, дек. 1; 1880 янв. 11, 17, май 4.

Тетушкины затеи, или Дипломат в чепце. Шутка-комедия в 1 д. П. М. Шенка. Переделка с франц. Литогр. изд.— М., 1878.

Пб.: 1881 сент. 25, 28, окт. 2.

Тетя Лиза. Комедия в 4 д. Г. Д. [В. Александрова (В. А. Крылова) и Н. Е. Вильде]. Сюжет заимствован из нем. комедии П. Линдау «Tante Thérèse». Литогр. изд.— М., 1879.

М.: 1879 дек. 16, 18, 28 (утро); 1880 янв. 2 (утро), 9, 16, 30, февр. 12, 24 (утро), март 1, май 7.

Тимон 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; 1864 дек. 4, 7.

Титулярные советники в домашнем быту. Водевиль в 1 д. Ф. А. Кони. Переделка с франц. водевиля Ж.-А.-П.-Ф. Ансело «La robe déchirée». Изд.— Спб., 1837.

М.: 1837 дек. 1; 1863 окт. 14, 16.

Тихая пристань. Драма в 5 д. В. Д. Островина (В. Д. Вольфсона). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1880 авг. 23, 25.

Только б пообедать. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Н. Н. Максимова. Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 янв. 26, 30, февр. 8, 14 (утро), авг. 24.

Тонешь — топор сулишь, а вытцают — топорища жаль. Комедия в 5 д. О. де Бальзака (Paméla Giraud). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Литогр. изд.— Спб., 1873.

М.: 1873 окт. 11, 15, 17, 19, ноябрь 1, 6.

Торговый дом Шнапс, Клакс и К^о. Комедия-шутка в 3 д. Заимствована с франц. Ф. А. Бурдиным. Изд.— Собрание театральных пьес, переведенных с французского Ф. А. Бурдиным, т. 1. Спб., [1875].

М.: 1870 янв. 30, февр. 3.

Три жениха и две с половиною невесты. Водевиль в 1 д. Н. Акселя. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1846 сент. 5; 1865 ноябрь 19, 22, 23.

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; 1866 апр. 15, 18.

Три косточки. Комедия в 1 д. А. С. Бехтеева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1868 окт. 11.

М.: 1868 ноябрь 6.

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; 1862 окт. 29; 1876 сент. 10, 15, 21; 1878 сент. 22, 25.

Три телеграммы. Шутка с куплетами в 2 д. В. А. Дьяченко. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1871 ноябрь 10, 16, 18, 28, дек. 2, 30; 1872 февр. 3, 21 (утро).
М.: 1871 дек. 2, 7, 8; 1872 сент. 8, 22, дек. 6; 1881 окт. 30, ноябрь 2, 3.

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; 1862 сент. 6, 26, окт. 5, ноябрь 8, 25; 1863 янв. 24; 1878 янв. 27, 31, февр. 2, 7, 9, 24 (утро), март 7, сент. 17, ноябрь 5; 1879 янв. 25, февр. 9 (утро), окт. 25, 30, ноябрь 8, дек. 9, 18; 1880 янв. 3, 10, 15, март 16, сент. 28, ноябрь 2, дек. 9; 1881 янв. 6, февр. 3, 8, окт. 4, ноябрь 8.

Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. М., 1826.

М.: 1825 янв. 29; 1862 янв. 30, февр. 1.

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; 1862 май 10, июнь 1, дек. 6, 28; 1863 янв. 9, авг. 26, сент. 23, ноябрь 4, 19; 1864 февр. 17, авг. 23; 1865 янв. 10, апр. 21, июнь 11, июль 30, сент. 28, ноябрь 23; 1866 янв. 20, июль 6, сент. 29, ноябрь 22, дек. 29; 1867 янв. 16; 1868 окт. 3, 29, дек. 9, 10; 1870 май 13; 1873 сент. 21, 27, ноябрь 13; 1874 апр. 19, сент. 4, окт. 10, дек. 5, 10; 1875 янв. 7, февр. 19 (утро), апр. 29; 1878 июль 27, авг. 21, ноябрь 22.

М.: 1859 апр. 30; 1867 май 19.

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. Акимона. Изд.— М., 1848.

Пб.: 1848 окт. 4; 1871 июнь 6, июль 1, авг. 17, сент. 28, окт. 12, дек. 14; 1873 июнь 29, июль 22.

М.: 1847 июнь 19; 1862 апр. 29; 1864 янв. 31, ноябрь 8; 1865 янв. 4, май 3, июль 14; 1866 янв. 11, сент. 1, 9, 22, окт. 23, 27, дек. 26; 1867 янв. 2, 19, февр. 22, июнь 6, авг. 22, сент. 3, ноябрь 16, дек. 3; 1868 янв. 2, 28, июль 26, сент. 2, дек. 8; 1869 февр. 21, май 13, окт. 29, дек. 3; 1870 янв. 22, февр. 4, 18 (утро), апр. 20, июль 3, 14, 28, авг. 28, сент. 17, окт. 24; 1871 янв. 3, 27, апр. 12, май 28, июнь 25, июль 23, сент. 6, 21, ноябрь 17, дек. 26; 1872 авг. 24, окт. 3, 20; 1873 янв. 4 (утро), сент. 30; 1874 июнь 25; 1875 июль 29; 1876 март 1, 18, апр. 22, май 27, авг. 27, сент. 15; 1877 янв. 6, февр. 1 (утро), 23, апр. 7, 26, май 27, авг. 18, окт. 4, 30; 1878 янв. 1, 13, февр. 21 (утро), май 26, сент. 12, окт. 26.

Трудовой хлеб. Сцены в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1874, № 11.

Пб.: 1874 дек. 18, 27 (утро), 30; 1875 янв. 8, 10, 15.

М.: 1874 ноябрь 28, дек. 2, 3, 5, 10, 12, 16, 22, 27; 1875 янв. 8, 19, февр. 21, апр. 24, сент. 8, ноябрь 4.

Трус. Комедия-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Альфонса (Р.-А. Готье) и Реньо (Ш.-Ж. Потрона) (*Le poltron*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1836 сент. 28; 1865 июль 6, ноябрь 23, дек. 12, 20; 1866 июль 13, авг. 24, сент. 25, окт. 12, ноябрь 22; 1867 февр. 19, апр. 30, июль 5, авг. 25; 1868 янв. 7, февр. 4, апр. 29, июль 24, сент. 9, окт. 1, дек. 26; 1869 сент. 7; 1870 февр. 8, 22 (утро), окт. 11; 1871 май 7, июль 16, окт. 17, ноябрь 28; 1873 июль 13, дек. 28; 1874 февр. 4 (утро), июнь 4, окт. 6, 31; 1878 май 17, 22, 25.

Трутни. Комедия в 5 д. Переделана А. А. Аппелем (А. А. Литта) из комедии В. Сарду «Les vieux garçons». Рукопись ЛТБ.

М.: 1866 окт. 13, 17, 21.

Тучки. Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (*La joie de la maison*). Переделка с франц. К. А. Тарновского. Изд.— М., 1878.

М.: 1878 дек. 26, 29 (утро); 1879 янв. 2 (утро), 4, 8, 15, 19, 22, 25, февр. 6, 9 (утро), март 2, 20, апр. 17, 25, май 13, сент. 11; 1880 май 2, авг. 24, сент. 9, ноябрь 18; 1881 янв. 1.

Тушино. Драматическая хроника в 5 д., 8 карт. в стихах А. Н. Островского. Изд.— «Всемирный труд», 1867, № 1.

Пб.: 1867 ноябрь 23, 27, 29, дек. 5, 8, 14, 28; 1868 янв. 14, апр. 14.

М.: 1867 ноябрь 23, 27, 28, дек. 26.

Тюрьма. Новое действие к оперетте «Перикола» (*La Péricohole*). Текст А. Мельяка и Л. Галеви. Пер. с франц. Н. Н. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1875 май 2, 5.

М.: 1875 окт. 30, ноябрь 3, 5, 11, 27, дек. 11, 17; 1876 янв. 2 (утро), 8, 15, февр. 15 (утро).

Тяжба. Сцены Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1844 сент. 27; 1863 ноябрь 22, дек. 17; 1879 янв. 26, 29, март 22.

М.: 1846 янв. 30; 1863 янв. 11; 1865 дек. 3; 1870 сент. 4, 7, 9; 1871 ноябрь 5, 10, 11, 12; 1876 сент. 2, 6, окт. 25, 27, ноябрь 3, 5.

Тяжелые дни. Сцены из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1863, № 9.

Пб.: 1863 дек. 2, 5, 15; 1864 янв. 9, 21, февр. 3, 11, окт. 16, дек. 22; 1865 янв. 19, ноябрь 14; 1866 май 25, июнь 3, сент. 25, ноябрь 6; 1867 май 22; 1868 май 2, 27, сент. 24; 1870 июнь 5, 10; 1881 сент. 25, 28, окт. 2, ноябрь 3.

М.: 1863 окт. 2, 4, 7, 9, 11, 15, ноябрь 8, дек. 4; 1864 янв. 7, февр. 6, 28, май 4, 26, июль 1, сент. 6, 25, ноябрь 4, 26; 1865 янв. 14, 24, апр. 27, июнь 4; 1866 май 18, сент. 30, дек. 4, 30; 1867 авг. 24, окт. 15; 1868 май 17, июль 30, сент. 15, окт. 6, ноябрь 7; 1869 янв. 12, май 5, июль 11, авг. 22, ноябрь 30, дек. 28; 1870 янв. 13, февр. 15, июнь 26, ноябрь 5; 1871 янв. 13, май 26, июль 21, сент. 19, окт. 17; 1873 июнь 12, окт. 23; 1874 май 26; 1875 июль 21; 1876 янв. 15, апр. 23, май 18, 27, сент. 19; 1877 май 17; 1878 июнь 2.

У запертой двери. Комедия в 1 д. Петра Голубина (П. И. Юркевича). Лп-тогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1878 дек. 27, 29; 1879 янв. 2; 1881 сент. 11.

У кого жена, у того и война. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ.

М.: 1864 ноябрь 9, 11, 13.

У страха глаза велики, или Уберег, по надолго ли? Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Матопа (*La tante mal gardée*). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 1. Спб., 1873.

Пб.: 1849 авг. 24; 1864 сент. 4, 6; 1865 июль 6, авг. 18; 1867 июнь 26, июль 12, 21, сент. 1, 20, окт. 12, 31, ноябрь 22; 1868 янв. 3, сент. 26, дек. 1; 1869 апр. 30, авг. 21, сент. 30, ноябрь 25; 1870 янв. 1, февр. 21 (утро), июль 16, окт. 1; 1871 июль 13, ноябрь 23 (?), дек. 20; 1872 июль 21, окт. 5, 12, 24; 1873 ноябрь 1, дек. 27; 1874 янв. 24, май 9, окт. 8, 15, ноябрь 28, дек. 10; 1875 янв. 8, 23, 28, февр. 5, 23 (утро), май 7, окт. 23, ноябрь 25, дек. 9; 1876 апр. 28, окт. 10, дек. 31 (утро); 1877 апр. 12, май 5, окт. 19, 25; 1878 май 8, 31, ноябрь 16, 21, дек. 27 (утро); 1879 янв. 22, февр. 21, март 22; 1880 февр. 24, март 1, 9, 21, 31, апр. 9, май 6, 13; 1881 окт. 26.

М.: 1848 дек. 1; 1863 ноябрь 4, 14, дек. 27; 1864 янв. 8, февр. 7, май 29, сент. 18; 1865 июль 9; 1867 июнь 21, июль 19; 1868 июнь 26; 1869 июнь 18; 1870 апр. 27, 29, май 4, июнь 5, сент. 11, 15, 16, 17.

Убийство в улице Мира. Драма в 5 д. А. Бело (*Le drame de la rue de la Paix*). Пер. с франц. Е. Востоковой (Е. Е. Назаровой). Рукопись ЛТБ. Пб.: 1873 апр. 22, 25, 27, май 15.

М.: 1873 янв. 29, февр. 1, 8, 13 (утро).

Увлечение. Этюд в 1 д. А. С. Бехтеева. Изд.— Спб., 1869.

Пб.: 1867 окт. 20, 25, ноябрь 16; 1868 сент. 11, 16, окт. 24.

Угнетенная невинность. Комедия-шутка в 1 д. с пеннем А. Лангера (*Eine verfolgte Unschuld*). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 апр. 8, 14, 19, май 3, 12, 19, июль 19, авг. 23, окт. 2, 6, 16, ноябрь 18; 1878 янв. 9, февр. 23, апр. 3, май 25, июнь 2, 16, июль 21, авг. 23, сент. 5, 17, окт. 5, 27, ноябрь 7, дек. 7; 1879 март 20, апр. 5, июнь 13, авг. 20, окт. 4, 16, ноябрь 15, 26, дек. 2; 1880 янв. 26, 29, февр. 1, 12, март 2 (утро), апр. 1, авг. 18, сент. 9; 1881 янв. 9, 19, сент. 29, окт. 8, ноябрь 3, 18, 24, дек. 6.

М.: 1879 сент. 26, окт. 26, 29; 1880 апр. 29.

Уголино. Драматическое представление в 5 д. в стихах и прозе Н. А. Полевого. Изд.— Спб., 1838.

Пб.: 1838 янв. 17; 1862 сент. 24, 27, окт. 4, 14.

Уж только попадись! Водевиль в 3 д. Э.-М. Лабинша и М. Мишеля (*Si jamais je te rince!*). Пер. с франц. Ф. М. Руднева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1856 окт. 8; 1862 янв. 12, февр. 9, 12; 1871 сент. 23, 27, 28, 30, окт. 4, дек. 19; 1872 сент. 12, окт. 29.

Узкие башмаки. Оперетта в 1 д. с хорами. Текст А.-Ф. Денпери и Э. Гранже (*Les petits souliers, ou La prison de St. Crépin*). Пер. с франц. П. С. Федорова. Музыка О. И. Дютша. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 6.

Пб.: 1866 ноябрь 25, 29.

Укротительница. Сцены из военно-походной жизни в 1 д. С. И. Турбина. Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1874 ноябрь 4, 8, 18, дек. 2.

М.: 1875 янв. 16, 20.

Укрощение строптивой. Комедия в 5 д. В. Шекспира (*The Taming of the Shew*). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.— Шекспир, ч. 4, вып. 13. Перевод с английского Н. Х. Кетчера. М., 1843.

М.: 1865 янв. 29, февр. 1, 3, 11, авг. 20, 23, 30, окт. 24, дек. 5; 1866 февр. 6 (утро), авг. 17, сент. 23; 1871 сент. 16, 20, 21, 24, 29, окт. 6, ноябрь 4, дек. 28; 1872 февр. 18, июнь 30, сент. 10, окт. 15, дек. 3, 28; 1876 февр. 14, март 12, апр. 15, май 5, авг. 16; 1877 сент. 25; 1878 сент. 15; 1879 февр. 22, сент. 2, окт. 16; 1880 сент. 2, окт. 7; 1881 февр. 5, сент. 11, окт. 13.

Улица Луны, или Возвращение из Африки. Водевиль в 1 д. Ш. Варена и Л. Буайе (*Rue de la lune*). Пер. с франц. Н. П. Куликова (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1843 сент. 6; 1867 июнь 16.

Упрямство и настойчивость. Комедия в 1 д. Р. Бенедикса (*Eigensinn*). Переделка 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; 1862 янв. 26, февр. 17 (утро), май 2, ноябрь 13; 1863 февр. 7 (утро); 1866 окт. 23, ноябрь 1; 1875 ноябрь 21, 30; 1876 февр. 4, 26, сент. 1, 30, окт. 14, дек. 6; 1877 окт. 26, ноябрь 8, 24, дек. 13.

М.: 1853 авг. 26; 1863 май 30, июнь 17; 1867 янв. 30, февр. 5.

Уриель Акоста. Трагедия в 5 д. К. Гуцковъ (*Uriel Acosta*). Пер. с нем. П. И. Вейнберга. Изд.— «Отечественные записки», 1872, № 2, 11, 12.

Пб.: 1880 янв. 4, 7, 9, 12, 14, 16, 19, 21, 26, 29, февр. 6, 14.

М.: 1879 февр. 25, 27, март 6, 12, 15, 19, 22, апр. 8, 10, 12, 16, 19, 27, авг. 22, 27, 30, сент. 5, 12, 25, окт. 17, ноябрь 12, дек. 14; 1880 февр. 7, апр. 8, сент. 3, окт. 2, дек. 9; 1881 сент. 18.

Урок матушкам. Русская провинциальная быль в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 7.

Пб.: 1838 сент. 8; 1870 июль 7, 13.

М.: 1836 окт. 22; 1870 янв. 23, 26, 27, 28, 29, февр. 1, 9, 12, 16, 19 (утро), апр. 22, 23, май 14, 27; 1871 апр. 13.

Урок мужьям. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русского театра», 1853, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 февр. 5; 1864 сент. 9, 23.

Успех. Комедия в 4 д. В. В. (В. Н. Вильде). Сюжет заимствован из нем. комедии П. Линдау «Ein Erfolg». Изд.— М., 1879.

М.: 1880 сент. 19, 22, 25.

Утка и стакан воды. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и О. Лефрана (Embrazsons-nous Folleville!). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 янв. 7; 1862 окт. 21, ноябрь 29; 1863 янв. 22, февр. 5 (утро), окт. 24; 1864 июль 30, сент. 24, окт. 6, ноябрь 17, дек. 22; 1865 окт. 26, ноябрь 25; 1868 июнь 14, июль 10, авг. 22, сент. 15; 1869 янв. 14, май 19, авг. 27; 1870 май 8, сент. 11, ноябрь 3; 1871 окт. 19, 27, дек. 7; 1872 ноябрь 28; 1873 февр. 16 (утро); 1874 сент. 12; 1875 авг. 31; 1876 апр. 8, окт. 11; 1877 янв. 7; 1878 март 20, июнь 2; 1881 сент. 20, окт. 21.

М.: 1852 сент. 22; 1863 окт. 8, 10, ноябрь 7; 1864 сент. 21, 23, ноябрь 5; 1870 окт. 30, ноябрь 2, 4, 22, дек. 10; 1877 апр. 10, 12, 14.

Утро вечера мудренее. Водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 2. Спб., 1859.

Пб.: 1858 ноябрь 28; 1870 окт. 9, 14, ноябрь 8, 23, дек. 3.

Утро вечера мудренее. Комедия в 2 д. И. В. Самарина. Рукопись ЛТБ, МТ. М.: 1864 дек. 14, 16, 18, 22; 1865 янв. 6, февр. 12, апр. 12, 21.

Утро делового человека. Сцена Н. В. Гоголя. Изд.— «Современник», 1836, т. 1.

Пб.: 1871 янв. 8, 11.

М.: 1863 окт. 28, 30; 1867 окт. 20, 23.

Утро молодого человека. Сцены в 1 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 22.

Пб.: 1853 февр. 12; 1874 февр. 6, 8 (утро), 9.

М.: 1853 май 11; 1862 июнь 17, дек. 20; 1863 июль 25; 1864 май 5, дек. 17; 1865 апр. 28; 1875 авг. 26, сент. 5, 9, 19.

Утро у Хрептюгина. Драматический очерк в 1 д. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Изд.— «Библиотека для чтения», 1858, № 2.

Пб.: 1867 окт. 20, 25.

М.: 1868 апр. 24.

Ученые барыни. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Les femmes savantes). Пер. с франц. в стихах Д. Д. Минаева. Изд.— «Вестник Европы», 1875, № 12.

М.: 1877 янв. 30, февр. 5, 13.

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. В. Варнея. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 5. Спб.— М., 1874.

Пб.: 1851 май 10; 1862 июль 23, авг. 31, сент. 4, окт. 25; 1863 янв. 8, февр. 8, апр. 11, сент. 19, ноябрь 14; 1878 июль 7.

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; 1865 февр. 8 (утро), 9 (утро).

Фауст. Сцены из 1-й части трагедии И.-В. Гёте в 5 переменах. Пер. с нем. М. П. Вронченко. Изд.— Спб., 1844.

М.: 1877 ноябрь 14, 16, 17.

Фауст и Маргарита. Драма в 5 д., 7 карт. И.-В. Гёте. Пер. с нем. Н. Б. (Н. Биццына). Рукопись ЛТБ.

М.: 1878 март 19, 22, 27, 30, апр. 3.

Фауст паизнанку. Оперетта в 3 д., 4 карт. (Le petit Faust). Текст Г. Кремье и А. Жема. Пер. с франц. В. С. Курочкина. Музыка Эрве (Ф. Рошже). Изд.— Спб., 1869.

Пб.: 1869 окт. 17, 21, 23, 28, 30, ноябрь 4, 6, 11, 13, 18, 20, 27, дек. 18; 1870 янв. 15, ноябрь 6, 15; 1872 дек. 6 (1-е д.).

Федичка и Лизочка. Оперетта в 1 д. (Lieschen et Fritzchen). Текст П. Дюбуа (П. Буассело и Ш.-Л.-Э. Нюнттера?). Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха. Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1876 ноябрь 15, 25.

М.: 1868 окт. 4, 9, 15, 20, 25, ноябрь 8, 29, дек. 15; 1869 янв. 6, апр. 30.

Фигурантка. Шутка в 1 д. П. Е. Новикова. Литогр. изд.— Спб., 1883.

М.: 1872 сент. 21, 25, окт. 6, 11, ноябрь 8, дек. 3; 1873 янв. 23.

Финансовый гений. Комедия в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— М., 1876.

М.: 1876 янв. 30, февр. 2, 5, 9 (утро и вечер), март 4.

Фокусник. Драма в 5 д. А.-Ф. Деннери и Ж. Брезилля (L'escamoteur). Пер. с франц. П. Берга (П. Н. Вейнберга) и Ф. Рялова (Ф. Н. Устрялова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1861 дек. 1; 1862 янв. 14, 30.

Фотография, или Знакомые все лица — см. *Дагерротип, или Знакомые все лица*.

Фофан. Комедия в 3 д. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1880, № 9.

Пб.: 1880 сент. 12, 16, 18, 22, 23, 25, 29, окт. 6, 7, 8, 14, 16, 20, 29, ноябрь 5, 6, 13, 20, дек. 4, 16, 30; 1881 окт. 7, 28, дек. 31 (утро).

М.: 1880 сент. 8, 10, 12, 15, 17, 23, 30, окт. 14, ноябрь 9, дек. 2, 31; 1881 янв. 6, 18, февр. 10, 21.

Фофочка. Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Подражание франц. комедии-водевилю М. Мишеля и Э.-М. Лабиса «Un gendre en surveillance». Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 11. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 47.

Пб.: 1858 ноябрь 19; 1870 сент. 2, 4, 9, 21, окт. 1, 11, 26, ноябрь 12, дек. 10; 1871 янв. 19, февр. 6 (утро), апр. 18, май 6, июнь 2, сент. 23, окт. 19, дек. 30; 1872 янв. 2, окт. 12; 1873 февр. 15, май 14.

М.: 1859 янв. 30; 1863 янв. 7; 1874 янв. 31, февр. 7, 9 (утро).

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; 1864 окт. 19, 26, ноябрь 1, 9; 1865 янв. 14, 31, февр. 8, апр. 25, май 16, дек. 3; 1866 янв. 16, май 5, дек. 30 (утро); 1867 февр. 14, окт. 6, ноябрь 16; 1868 май 12, сент. 8; 1869 окт. 13, ноябрь 6, дек. 8; 1870 янв. 12, 30, февр. 6, 18 (утро), апр. 27, май 17, сент. 15, окт. 1, ноябрь 24, дек. 17; 1871 авг. 31, окт. 28, ноябрь 11, 21, 24, дек. 31; 1872 янв. 14, 23, февр. 9, апр. 30, май 21, авг. 30; 1873 апр. 29, май 11, авг. 26, сент. 3, окт. 4, 28, дек. 30; 1874 апр. 4, 28, сент. 6, ноябрь 12, 19, 28; 1875 янв. 7. М.: 1852 дек. 15; 1863 янв. 29, февр. 4 (утро), апр. 8, май 22; 1865 окт. 15, 18, 20.

Ханжа. Комедия в 5 д. В. Сарду (Séraphine). Пер. с франц. А. О. Лютецкого. Рукопись ЛТБ.

М.: 1870 сент. 4, 7, 9, 18.

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; 1863 авг. 26, сент. 15, 24; 1866 июнь 24, ноябрь 1; 1873 ноябрь 20; 1874 май 29, июнь 21, сент. 26, окт. 10; 1877 июль 8.

Жизниа дяди Тома. Драма в 7 карт. Ф.-Ф. Дюмауара и А.-Ф. Деннери (La case de l'oncle Tom). Переделка романа Г. Бичер-Стоу. Пер. с франц. М. П. Федорова. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1869 окт. 31, ноябрь 3, 5, 10, 12, 14, 18, 20, 25, 27, дек. 2, 10, 15, 19, 30 (утро); 1870 янв. 8, 13, 21, 29, февр. 3, 9, 18 (утро), 20, апр. 19, 24, май 3, сент. 8, 21, ноябрь 2; 1871 янв. 31, февр. 4, май 14, авг. 27, сент. 3, 10, окт. 19, ноябрь 21; 1872 янв. 2, 23, февр. 26, апр. 30, сент. 3; 1874 окт. 3, 10, 29, ноябрь 11; 1877 окт. 7, 10, 21, 27, ноябрь 10, дек. 4, 16; 1878 февр. 5, 16, март 12, сент. 24, ноябрь 12, дек. 21; 1879 янв. 9, 23, февр. 5 (утро), март 5, окт. 28, дек. 28; 1880 февр. 17, 26, апр. 26, май 7, сент. 22; 1881 янв. 16.

М.: 1870 февр. 6, 10, 15 (утро), 16 (утро), 17 (утро), 18 (утро), 20 (утро), 21, апр. 20, 28, май 12, авг. 27, сент. 8; 1871 авг. 31, окт. 1; 1872 авг. 17, 20.

Хлопчатая бумага, или У страха глаза велики. Водевиль à прогос в 1 д. Г. Б.-А. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 7. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 май 2; 1862 окт. 12.

Хозяйка и постоялец. Сцены из военно-походной жизни в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1865, № 2.

Пб.: 1857 янв. 18; 1862 апр. 27; 1863 авг. 30, сент. 9, окт. 21; 1865 июль 30, сент. 21, окт. 5, ноябрь 21, дек. 2; 1866 янв. 25, июнь 29; 1867 авг. 31.

Холостой и женатый. Комедия с куплетами в 1 д. Ф. М. Руднева. Заимствована из франц. комедии А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Le célibataire et l'honnête marié». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1857 сент. 20; 1868 дек. 20, 27; 1872 окт. 5, 9, 11, 17; 1873 авг. 17.

Холостяк. Комедия в 3 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1849, № 9.

Пб.: 1849 окт. 14; 1864 янв. 8, 16, февр. 13, май 31.

М.: 1850 янв. 25; 1869 окт. 3, 6, 7, 8.

Хорош Петербург, да друзья одолели. Водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1847 дек. 9; 1862 янв. 4, 24, февр. 16, окт. 9; 1863 апр. 29; 1864 янв. 3, февр. 9, авг. 16; 1865 февр. 13; 1868 окт. 27; 1869 янв. 20; 1870 май 29, июнь 2, 14; 1871 янв. 24, апр. 12; 1874 ноябрь 4, 8, 17, дек. 16; 1875 янв. 29, сент. 7, окт. 22, ноябрь 2, дек. 1, 30 (утро); 1876 янв. 28, февр. 27.

М.: 1848 янв. 26; 1862 июль 6, авг. 21, ноябрь 14; 1863 авг. 26; 1865 июль 26, авг. 27, окт. 19, ноябрь 7, 22, 23; 1866 апр. 14, июль 12, авг. 17, сент. 1, 19, дек. 13; 1867 янв. 16, февр. 10, май 3, июль 14, авг. 28, ноябрь 6, дек. 5; 1868 янв. 18, февр. 4 (утро), авг. 21; 1869 окт. 14; 1870 янв. 15, июль 10, окт. 28; 1871 янв. 29.

Хороша и дура, и глупа и умна. Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скроба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «La demoiselle à marier, ou La première entrevue». Изд.— М., 1834.

Пб.: 1834 янв. 15; 1864 авг. 31.

Хорошенькая жена. Комедия в 2 д. Переделка с франц. Е. П. Урусова. Литогр. изд.— М., 1877.

М.: 1878 окт. 6, 9, 11, 17, 19, 30, ноябрь 2, 6.

Хорошо в гостях, а дома лучше. Комедия в 2 д. Е. И. Софьиной. Изд.— Спб.— М., [1871].

Пб.: 1872 ноябрь 22, 29.

Хоть тресни, а женись. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le mariage forcé). Вольный пер. с франц. в стихах Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1837.

М.: 1836 ноябрь 27; 1866 апр. 26, 29, май 3, 18, июль 12, авг. 21; 1867 янв. 1, июль 14, окт. 15; 1868 май 28, июль 26, ноябрь 24; 1869 июнь 15; 1870 май 14, июнь 12, июль 28, сент. 13, ноябрь 18; 1871 июнь 18; 1872 окт. 25, дек. 19; 1873 июль 13; 1877 авг. 26, 30, 31, окт. 6; 1878 май 4, сент. 7.

Хоть умри, а найди дочке мужа. Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лябиша (Les suites d'un premier lit). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1853 сент. 9; 1866 авг. 31, сент. 5, 21, окт. 16, ноябрь 14.
М.: 1866 ноябрь 25, 28, 29.

Хоть шуба овечья, да душа человекья — см. *Шуба овечья, да душа человекья.*

Худой мир лучше доброй ссоры. Сцены в 2 д. Г. Троицкого (А. Н. Плещеева). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1876 янв. 21, 29, февр. 2, март 2.

М.: 1874 ноябрь 28, дек. 2, 3, 5, 10, 12, 16, 22; 1875 янв. 3, авг. 21; 1880 дек. 26.

Царская невеста. Драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея. Изд.— М., 1849.

Пб.: 1849 окт. 11; 1862 янв. 28, сент. 9; 1863 янв. 8, февр. 3, апр. 11, дек. 29; 1864 февр. 7; 1875 янв. 24, 28, февр. 5, 7, 12, 21.

М.: 1849 ноябрь 10; 1870 сент. 11, 15, 16, 17, окт. 8, ноябрь 1, 18, дек. 22; 1871 февр. 6, сент. 12; 1872 янв. 30, авг. 23, окт. 8; 1873 авг. 24; 1874 май 5; 1876 ноябрь 30, дек. 19; 1877 янв. 11, февр. 1 (утро).

Царство женщин, или Свет наузнанку. Водевиль в 2 д. Ш. Денуайе и бр. Н. и Т. Коньяр (Le royaume 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; 1868 сент. 27, 30, окт. 2, 4, 13, ноябрь 8, 22, 26, дек. 29; 1869 февр. 23.

М.: 1835 ноябрь 1; 1870 май 24, 26, 29.

Царь Кандавл. Шутка в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Le roi Candaule). Пер. с франц. А. Ф. Сазонова. Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 ноябрь 16, 22, дек. 5, 12.

Цепь. Комедия в 5 д. Э. Скриба (Une chaîne). Пер. с франц. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. 3.

М.: 1845 дек. 12; 1872 авг. 31, сент. 4, 6, 12, 19.

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; 1862 февр. 13 (утро), сент. 2, окт. 30, ноябрь 25; 1863 янв. 20, окт. 1, дек. 27; 1864 март 1 (утро), ноябрь 30; 1865 янв. 26; 1866 июнь 17, авг. 16, сент. 6, ноябрь 3, дек. 27; 1867 янв. 10, февр. 6, окт. 29, дек. 27; 1868 июнь 14; 1871 июль 13, авг. 18, сент. 21, ноябрь 3; 1872 июль 27, дек. 21; 1873 янв. 4, февр. 1, 12, июль 13, сент. 30; 1874 янв. 16, февр. 1, апр. 16, сент. 9; 1875 янв. 17, май 7, июль 29, авг. 19, окт. 23, дек. 5; 1876 янв. 6, май 14; 1877 июнь 28, окт. 4, дек. 1.

М.: 1846 дек. 18; 1862 янв. 10, апр. 20, июнь 15, окт. 18, дек. 4; 1863 янв. 3; 1864 янв. 10, май 14, авг. 27, окт. 13, дек. 30; 1865 янв. 19, май 10, окт. 10, ноябрь 28; 1866 окт. 3, 16; 1867 ноябрь 15; 1876 дек. 14, 16; 1877 февр. 14, авг. 17, ноябрь 3, дек. 29; 1878 июнь 16.

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; 1862 май 23; 1864 ноябрь 20, 23, дек. 6, 16; 1865 янв. 13, 27, май 17, сент. 9; 1870 май 13, 18, 25, авг. 18, ноябрь 10, дек. 3.

М.: 1850 февр. 22; 1862 янв. 4, 29, дек. 19; 1863 февр. 3, апр. 10, июнь 17, июль 14, авг. 25, ноябрь 12, дек. 31; 1864 февр. 4, авг. 19, окт. 2; 1866

окт. 6; 1869 авг. 19, 21, 28, дек. 11, 30 (утро); 1870 янв. 20, февр. 8, 18, апр. 28, июнь 9, 19, июль 14, 24, сент. 18; 1871 дек. 31 (утро); 1872 февр. 13; 1873 июль 20, ноябрь 9; 1874 июль 23; 1875 янв. 2, май 30, июль 8, сент. 16.

Цыганские песни в лицах. Оперетта в 2 д. Текст Н. И. Куликова. Музыка составлена и аранжирована В. А. Михалеком. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1878 март 27, 29, май 10, сент. 1, 20, 29, окт. 9, 26, ноябрь 9, 20, 26, дек. 5, 20, 29; 1879 февр. 7 (утро), 26, март 1, 8, 14.
М.: 1879 февр. 18, 20.

Цыганский табор. Сцены из цыганского быта в 1 д. А. Н. Андреева. Музыка аранжирована П. П. Золотаренко. Изд.— М., 1877.

М.: 1877 сент. 26, 28.

Чайный цветок. Оперетта в 2 д. (Fleur de thé). Текст Л. Шнво и А. Дюрю. Пер. с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка Ш. Лекока. Изд.— Спб., 1870.

Пб.: 1870 сент. 16, окт. 6, 13, 22; 1872 сент. 20, 24, 28, окт. 3, дек. 5, 28; 1873 окт. 11, 16, 23; 1876 июнь 18, 22, июль 12, авг. 31, окт. 7, ноябрь 11; 1877 янв. 31 (утро), май 20, окт. 25, ноябрь 17; 1878 янв. 12, 19, февр. 24 (утро).

М.: 1872 июль 3, 10, 13, 20, авг. 18, 23, сент. 15, 29, окт. 27, дек. 28 (утро); 1873 авг. 23, 28, 31.

Чашка чаю. Комедия в 1 д. Ш.-Л.-Э. Нюптерра и Ж. Дерлея (Une tasse de thé). Переделка с франц. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман). Изд.— М., 1874.

Пб.: 1878 июнь 23, июль 4, авг. 18, сент. 7, 29, окт. 6, ноябрь 6; 1879 апр. 3, май 30, сент. 9, ноябрь 10, 13, 29, дек. 17, 29; 1880 апр. 2; 1881 окт. 25.

М.: 1872 ноябрь 24, 27, 29; 1873 янв. 4, 16, 25, февр. 14, май 10, авг. 16, ноябрь 1; 1874 сент. 25, окт. 22; 1875 янв. 26, февр. 14, авг. 20, сент. 17, ноябрь 11, дек. 8, 30; 1876 янв. 9, 28, февр. 14, март 4, апр. 14, авг. 22, окт. 29, дек. 29 (утро); 1877 февр. 1 (утро), апр. 3, 28, май 24, авг. 24, дек. 29; 1879 янв. 25, сент. 19, ноябрь 30, дек. 31 (утро); 1880 янв. 21, февр. 1, 26, март 20, 27, апр. 30, май 6, сент. 5; 1881 сент. 3, ноябрь 18.

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 «Граур, или Утешенная вдова». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1839 май 22; 1862 окт. 8, ноябрь 4, 27; 1863 апр. 10, май 3, дек. 5; 1864 янв. 16, февр. 29 (утро), сент. 17, окт. 27, ноябрь 12; 1865 сент. 23, окт. 14, 24; 1866 сент. 4, окт. 6; 1867 дек. 29; 1868 февр. 5, 11 (утро), сент. 3; 1869 февр. 13, сент. 25; 1870 июнь 2; 1874 апр. 24; 1875 апр. 30; 1876 янв. 16, апр. 21, май 28; 1879 дек. 7, 12, 19, 28; 1880 февр. 7, 29 (утро), сент. 16, 21, окт. 1, 6, 13, ноябрь 27, дек. 8, 19, 31 (утро); 1881 февр. 17, окт. 16.

М.: 1844 окт. 11; 1866 апр. 10, 13, 29, май 11, июнь 16; 1867 июль 25, сент. 17, дек. 27 (утро); 1868 янв. 2 (утро), 17, февр. 10 (утро), апр. 9, июнь 14, июль 9, сент. 6, окт. 3; 1870 февр. 13, июнь 30, июль 24, окт. 18, дек. 2; 1871 янв. 7, февр. 6, апр. 25, июль 13; 1875 февр. 16, май 13, июль 17, авг. 21, сент. 10.

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; 1862 янв. 31, авг. 27, окт. 1, ноябрь 4, дек. 2, 30; 1863 янв. 27, апр. 7, сент. 15, дек. 8; 1864 ноябрь 26, дек. 18; 1869 авг. 24.

М.: 1862 апр. 27, 30, сент. 2, 30, дек. 20.

Чему посмеешься, тому и поработаешь. Водевиль в 1 д. Переделан Е. П. Урусовым из водевиля в 2 д. А. Жема и А. Делакура «Les maris me font toujours rire». Литогр. изд.— Спб., 1876.

М.: 1876 апр. 25, 27, 29, май 3.

Черная неблагодарность. Комедия в 1 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии Г. Мозера «Die Sünderin». Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 февр. 14, 23.

М.: 1877 янв. 18, 21; 1878 ноябрь 26, 28, 30, дек. 4, 7; 1879 янв. 2, дек. 26.

Чернышки и белышки. Комедия в 5 д. Переделала Г. Н. Жулевым из комедии И. Е. Чернышева «Паутинка». Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 сент. 21, 24, 26, окт. 2, 8, ноябрь 11; 1874 янв. 12, апр. 28, май 27, окт. 24; 1875 янв. 1; 1879 июнь 8, 11, 25, июль 10.

М.: 1873 окт. 18, 24, 30, ноябрь 7.

Черное пятно. Комедия в 4 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Ню (Les médecins). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Лпт. прилож. к газ. «Гражданин», 1888, июнь.

Пб.: 1865 янв. 8, 11, 13, 15, 20, 27, февр. 2, 10, апр. 25, окт. 11, ноябрь 17; 1874 янв. 7, 16, 23.

М.: 1865 февр. 5, 8 (утро), 9 (утро), 10 (утро), апр. 22, май 4, июнь 11, авг. 24, окт. 17, ноябрь 15, дек. 22; 1866 авг. 21.

Черные и белые. Сцены из современной жизни в 4 карт. В. Р. Щиглева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1869 февр. 26, 28.

Черный день на Черной реке. Комедия-водевиль в 1 д. Н. Я. Яковлевского. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1845 дек. 7; 1862 янв. 11, 21, февр. 16, апр. 24, ноябрь 26; 1863 янв. 1, 30, окт. 8, 31; 1864 янв. 7, февр. 20, апр. 23, сент. 6; 1865 февр. 4, 8, апр. 23, ноябрь 1, дек. 7; 1867 янв. 19, 31, февр. 14, сент. 26, окт. 12, дек. 5; 1870 сент. 15, 17, 28, окт. 29, ноябрь 4; 1871 июнь 8, сент. 1, окт. 15, ноябрь 2; 1873 сент. 25.

М.: 1846 май 14; 1870 окт. 2, 5, 6.

Честная компания. Картины петербургской жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей А. Т. Трофимова, т. 2. Спб., 1881.

Пб.: 1865 окт. 25, 29, ноябрь 3, 9, 16, 26, дек. 30; 1866 февр. 1, апр. 11, май 5, окт. 2, дек. 6; 1867 янв. 23, февр. 22, окт. 2, ноябрь 13, дек. 18; 1868 янв. 17, дек. 27; 1869 янв. 9, ноябрь 11; 1870 янв. 12.

М.: 1866 ноябрь 4, 7, 10.

Чиновник по особым поручениям. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1837.

Пб.: 1837 июль 26; 1862 янв. 15, февр. 12 (утро), май 4, дек. 13; 1863 янв. 28.

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; 1875 июнь 20, сент. 29, окт. 19.

М.: 1834 май 25; 1862 февр. 2, дек. 7, 18.

Что и деньги без ума. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1848.

Пб.: 1845 окт. 22; 1862 ноябрь 29, дек. 4; 1863 май 17; 1867 июнь 2, 30, авг. 18, ноябрь 24; 1868 янв. 21; 1875 июль 11, 22, сент. 9, окт. 28, дек. 22; 1876 май 30.

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; 1862 янв. 30, май 15, сент. 18, окт. 16, ноябрь 23; 1863 февр. 8 (утро), окт. 15, ноябрь 5, дек. 9; 1864 янв. 29, авг. 21, дек. 15; 1865 апр. 9, ноябрь 29; 1866 янв. 18, май 17, окт. 13, ноябрь 8; 1867 янв.

12, февр. 24 (утро), сент. 19, ноябрь 30; 1876 июнь 25, июль 16, 30, авг. 20; 1877 янв. 2, февр. 6, 28, июль 1; 1878 янв. 2, февр. 5, 12.

М.: 1843 окт. 8; 1862 июнь 17; 1864 окт. 5; 1865 июнь 4.

Что испек, то и кушай. Путаница в 3 д. Евст. Берендеева (К. А. Гарновского). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 окт. 31, ноябрь 4, 9.

М.: 1875 дек. 16, 18, 22.

Что посеешь, то и пожнешь. Сцены из вседневной жизни в 1 д. М. П. Федорова. Изд.— Репертуар. Худож. сб. избр. пьес, т. 3. Спб., 1901.

Пб.: 1867 окт. 4, 23.

М.: 1867 дек. 1, 4, 5.

Что посеешь, то и пожнешь. Драма в 5 д. П. Джакометти (*La colpa vendica la colpa*). Пер. с итал. М. П. Садовского. Литогр. изд.— М., 1875.

М.: 1875 окт. 9, 13, 15, 21.

Что скажет свет. Драма в 4 д. А. А. Климовского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1870 окт. 30, ноябрь 3, 10, 12, 20, дек. 13; 1871 янв. 3, февр. 6 (утро), май 11.

М.: 1870 ноябрь 13, 16.

Что такое любовь? Оперетта в 1 д. (*L'amour qué qu'est qu'ça?*). Текст Л.-Ф. Клервиля, П.-А.-О. Ламбера-Гибу и А. Делакура. Пер. с франц. Н. И. Куникова. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1857 май 6; 1862 ноябрь 13, 15; 1873 июнь 19.

Что часто бывает Сцены в 2 карт. А. Н. Плещеева. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 1.

Пб.: 1864 сент. 1, 8.

М.: 1863 дек. 11, 13, 16.

Чудак-покойник, или Таинственный ящик. Комедия-водевиль в 1 д. М. Теолона, П. 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; 1862 янв. 18; 1863 ноябрь 6, 18; 1865 янв. 28, дек. 16, 29; 1866 дек. 22; 1867 окт. 22, ноябрь 14; 1868 янв. 24, сент. 12, ноябрь 11; 1869 ноябрь 13.

Чудеса медицины. Оперетта в 1 д. (*Le docteur Mirobolan*). Текст П.-Э. Кормона и А. Трианона. Пер. с франц. К. С. Шиловского. Музыка Э. Готье. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1878 янв. 27, 29, 31, февр. 2, 7, 23 (утро), апр. 2.

М.: 1869 окт. 17, 21, ноябрь 5, 10, дек. 16, 29.

Чудо нашего столетия, или Дело мастера боится. Водевиль в 1 д. М. С. Владимирова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1851 май 6; 1866 май 25, июль 6, сент. 6, окт. 10, ноябрь 9; 1867 янв. 4, февр. 23, авг. 20, сент. 28, ноябрь 8; 1868 апр. 5; 1869 март 1; 1878 июль 18, сент. 22; 1879 июль 19, ноябрь 14, 27, дек. 7; 1880 янв. 24, февр. 13, ноябрь 8, дек. 26; 1881 янв. 1, ноябрь 1.

Чудовище. Комедия в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии Вильбрандта «*Die Jugendliebe*». Изд.— «Пчела», 1877, № 39, 40.

Пб.: 1877 сент. 26, 30, окт. 6, 13, 23, 27, ноябрь 1, 8, 10, дек. 22; 1878 янв. 2 (утро), 12, 19, 31, февр. 16, апр. 25, июнь 9, ноябрь 10, 14; 1879 авг. 21; 1880 февр. 26, май 14.

М.: 1877 ноябрь 8, 10, 17; 1878 май 19.

Чужая вина. Комедия в 5 д. Ф. Н. Устрялова. Изд.— Спб., 1864.

Пб.: 1864 янв. 28, 30, февр. 4, 10.

М.: 1864 февр. 10, 12, 14, 17, 24 (утро), 29 (утро), апр. 27.

Чужая тайна. Комедия в 3 д., 4 карт. А. Н. Плещеева. Рукопись ЛТБ.
М.: 1863 окт. 8, 10.

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; 1862 февр. 18 (утро), авг. 16; 1863 янв. 18, 29, февр. 4,
сент. 12, ноябрь 21; 1865 дек. 5; 1880 авг. 20, 22, 27, сент. 5, 8, окт. 5, 26;
1881 янв. 4, сент. 6, окт. 25.
М.: 1857 дек. 29; 1862 апр. 23, май 3, дек. 2; 1863 сент. 2.

Чужое имя. Комедия в 3 д. Э. Нью и А. Бело (Miss Multon). Переделка с
франц. С. Райского (К. А. Тарновского). Литограф. изд.— М., 1891.
Пб.: 1870 сент. 27, 29, окт. 1, 6, 8, 15, 20, ноябрь 22; 1880 ноябрь 6.
М.: 1874 сент. 5, 10, 13, 17, 24, окт. 10.

Чужой хлеб — см. *Нахлебник*.

Чья правда? Драма в 5 д. О. А. Голохвастовой. Изд.— «Беседа», 1871, № 4.
Пб.: 1876 сент. 20, 24, 28, окт. 6, 11, ноябрь 8; 1877 сент. 6, окт. 5.
М.: 1871 дек. 21, 27 (утро); 1872 янв. 2, 6.

Шалость. Из альбома путешественника по Италии. Комедия в 3 д. В. Алек-
сандрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1881.
Пб.: 1881 янв. 2, 12, 17, 20, 24, 27, 31, февр. 3, 5, 6, 14, 18, 20 (утро), 22 (утро),
сент. 4, окт. 30.
М.: 1880 ноябрь 30, дек. 3, 5, 8, 17, 28 (утро), 31 (утро); 1881 янв. 4 (утро),
9, 15, 23, 30, февр. 16 (утро), 21 (утро), сент. 3, окт. 16, 21.

Шалуньи. (Предст. в Петербурге под назв. «Проказы студентов».) Оперетта
в 1 д. (Flotte Bursche). Текст И. Брауна. Переделка с нем. Н. И. Куликова.
Музыка Ф. Зуппе. Литограф. изд.— М., 1894.
Пб.: 1865 дек. 1, 7, 9, 16.
М.: 1866 апр. 26, 29, май 3, 13, 20, 23, июль 18, 29, авг. 31, сент. 8, 13, 29;
1867 авг. 25, 30, сент. 21, окт. 3, 12, дек. 27; 1868 янв. 9, 16, февр. 8, апр.
11, май 5, 22; 1869 сент. 4; 1871 янв. 28.

Шейлок, венецианский жид. Драматическое представление в 5 д. В. Шекспи-
ра (The Merchant of Venice). Переделка для сцены А. А. Григорьева. Изд.—
Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1860.
Пб.: 1860 янв. 8; 1862 сент. 16, окт. 23, дек. 3; 1863 февр. 6, дек. 6.

66. *Компическая оперетта в 1 д. (Les soixante six).* Текст Ф.-О. Питто-Дефор-
жа и Лоренсена (П.-Э. Шапелля). Пер. с франц. И. В. Менгдена и В. П. Бе-
гичева. Музыка Ю. Г. Гербера. Изд.— Драматический сборник, кн. 5. Спб.,
1859.
Пб.: 1859 май 4; 1867 июнь 9, 23, авг. 16, сент. 10, 28; 1868 авг. 21, 27; 1876
июль 16, авг. 16; 1880 май 23, авг. 19, 22.
М.: 1859 янв. 30; 1870 сент. 4, 7, 13, окт. 4, 12; 1877 дек. 6, 8, 9, 12; 1878 янв.
4, 13, 19, февр. 14, 24.

Шкипер. Исторические сцены 1713 года в стихах В. Р. Зотова. Изд.— «Ре-
пертуар и Пантеон», 1844, кн. 3.
Пб.: 1844 янв. 31 (утро); 1872 май 30, июнь 2.

Школа женщин. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des femmes). Пер.
с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— Театр Николая Хмельниц-
кого, ч. 2. Спб., 1830.
Пб.: 1820 ноябрь 12; 1877 ноябрь 14, 18; 1878 март 13.
М.: 1825 янв. 29; 1869 дек. 15, 17, 18, 19, 28 (утро); 1870 янв. 1, 15, май 19,
июнь 3.

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; 1869 май 6, 11, 14; 1870 июль 5; 1874 апр. 30, май 12.

М.: 1866 ноябрь 11, 14, 16, 23, дек. 2, 7, 30 (утро); 1867 февр. 5, июнь 13, июль 25, сент. 7; 1868 июнь 26, июль 9, окт. 9; 1869 июнь 6, ноябрь 30; 1870 апр. 21, 24, июнь 4, сент. 10, 27, ноябрь 8; 1871 апр. 4, июль 21, окт. 26; 1872 февр. 21, июль 27, авг. 27, окт. 19, ноябрь 12; 1874 окт. 10, дек. 31; 1879 сент. 21, 27, 30, окт. 9.

Школьный учитель, или Дураков учить, что мертвых лечить. Водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа (Le maître d'école). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», 1843, кн. 1.

Пб.: 1842 дек. 15; 1862 янв. 10, 17; 1865 февр. 5, 8 (утро), 12, апр. 22, 26, сент. 1, дек. 8; 1870 дек. 4, 9; 1871 янв. 13; 1873 дек. 10, 26; 1875 янв. 20, февр. 18, апр. 20.

М.: 1843 янв. 28; 1862 янв. 19, май 3, июнь 13, июль 29, сент. 9, ноябрь 20; 1863 апр. 15, май 21, дек. 20; 1864 янв. 22, февр. 7, авг. 24, сент. 27, дек. 20; 1865 июнь 18, дек. 6; 1866 июнь 15, сент. 16; 1867 май 12, авг. 27, сент. 10, окт. 26, ноябрь 26; 1868 янв. 1, 28, апр. 26, авг. 28, окт. 24; 1869 апр. 30; 1871 июль 2, 21; 1874 апр. 26, май 21, июнь 3, 27, июль 12, 26, сент. 3, 19; 1875 июль 21, авг. 28, сент. 12, 28, ноябрь 12, 28; 1876 янв. 7, февр. 22, март 19, апр. 14, май 5, авг. 18, сент. 9, дек. 31 (утро); 1877 март 15, авг. 23; 1878 март 6, 23, май 2; 1880 ноябрь 30, дек. 3, 5, 8, 17.

Шуба овечья, да душа человечья. (Предст. в Петербурге под назв. «Хоть шуба овечья, да душа человечья».) Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Изд.— Сочинения Алексея Потехина, т. 6. Спб., 1873.

Пб.: 1865 ноябрь 12, 16, 18, 21, 23, 25, 30, дек. 6, 9, 14, 17, 21, 30; 1866 янв. 3, 13, 27, февр. 2, апр. 3.

М.: 1865 ноябрь 5, 9, 10, 16, 21; 1866 янв. 2, апр. 3.

Шустрая гувернантка. Комедия в 2 д. Переделка с нем. Г. Д. (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1875.

М.: 1875 сент. 21, 23, 25; 1877 дек. 18, 21, 22, 28 (утро); 1878 янв. 20, февр. 21, 26, март 16, окт. 29.

Шутники. Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1864, № 9.

Пб.: 1864 окт. 9, 13, 20, 22, 27, 29, ноябрь 10, 13, 16, 20, 25, дек. 7; 1865 янв. 24, февр. 14, апр. 8, сент. 20, дек. 28; 1866 апр. 29, окт. 24, дек. 26; 1867 янв. 18, сент. 21; 1868 дек. 27; 1869 февр. 25; 1870 янв. 2, июнь 16; 1879 май 25, 30, июнь 6, июль 24, сент. 6; 1880 март 10, апр. 1; 1881 янв. 30, февр. 6, сент. 29.

М.: 1864 окт. 12, 14, 15, 16, 20, 23, 26, 28, 30, ноябрь 3, 5, 10, 17, 24, дек. 3, 17, 1865 янв. 1, февр. 11 (утро), 14, май 3, июнь 16, авг. 17, ноябрь 14; 1866 апр. 6, май 23; 1867 янв. 1, окт. 1; 1868 авг. 18, дек. 15; 1869 февр. 2, окт. 12; 1870 янв. 18.

Шука и востра, а не съест ерша с хвоста. Комедия в 4 д. Э. Золя (Les hégitiers Rabourdin). Переделка с франц. В. И. Родиславского. Литогр. изд.— Спб., 1875.

М.: 1875 сент. 26, 30, окт. 3, 7, ноябрь 9.

Эддистонский маяк. Драма в 2 д. У. Колпнза (The Lighthouse). Пер. с англ. А. Н. Николаева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1872 май 17, 21, 28.

Экономка. Шутка в 1 д. Переделка с франц. М. П. Шрамченко и В. И. Родиславского. Изд.— М., 1873.

М.: 1873 окт. 11, 15, 17, 19.

Эмилия Галотти. Трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Emilia Galotti). Пер. с нем. А. Н. Яхонтова. Изд.— Классические иностранные писатели в русском переводе, кн. 3. Спб., 1865.

Пб.: 1878 февр. 20, 23 (утро).

М.: 1870 янв. 30, февр. 3, 5, 13, 20, 22 (утро), авг. 17, 31, сент. 23, окт. 27, дек. 6; 1871 окт. 10.

Энгувильский немой. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра, Ш.-И. Дюбуа-Давеня и Г.-М.-Д. Буфффе (Le muet d'Ingouville). Пер. с франц. Г. В. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1848 сент. 22; 1875 май 2.

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 богородицы» (Notre-Dame de Paris). Пер. с нем. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 12.

Пб.: 1837 май 31; 1862 янв. 7, февр. 17 (утро), сент. 4.

Это мой маленький каприз. Комедия в 1 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из нем. комедии Ю. Розена «Eine innere Stimme». Изд.— Для сцены, вып. 1. Спб., 1873.

Пб.: 1873 февр. 16, 18 (утро), апр. 16, 23, май 18, июнь 22, июль 6, авг. 20, окт. 2, 16, 31, ноябрь 23, 29, дек. 11; 1874 янв. 9, 22, февр. 6 (утро), апр. 11, май 3, 10, 15, 29, окт. 1, ноябрь 15; 1875 янв. 30, апр. 19, сент. 16; 1876 февр. 14, июль 12, сент. 28; 1879 дек. 3, 10, 26, 30 (утро); 1880 янв. 6, окт. 8, дек. 9.

М.: 1874 янв. 18, февр. 5 (утро).

Это моя дочь. Водевиль в 1 д. Заимствован с франц. Ф. М. Рудневым. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1857 ноябрь 25; 1866 июль 1, авг. 24, сент. 15, окт. 11, 27, ноябрь 29; 1869 сент. 19, 22; 1876 окт. 27, 29, ноябрь 1, 17.

М.: 1856 апр. 27; 1868 ноябрь 22, 25, 27, дек. 10; 1869 янв. 3 (утро), 28.

Я вас буду иметь в виду! Сцены из недавнего прошлого в 5 карт. А. П. (А. Н. Похвиснева). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1871 окт. 4, 8, 11, 14, ноябрь 7.

Я обедаю у маменьки. Комедия в 1 д. А. Декурселя п 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; 1862 февр. 15 (утро), сент. 20; 1863 дек. 13, 26; 1879 ноябрь 12, 14, 16, дек. 2; 1881 янв. 27.

Я обедаю у маменьки. Комедия в 1 д. А. Декурселя п П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Je dîne chez ma mère). Пер. с франц. Л. А. Нессельроде. Рукопись МТ.

М.: 1856 окт. 15; 1862 окт. 7, дек. 19; 1864 ноябрь 19; 1865 июль 28, окт. 4.

Я съел моего друга. Водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бопифаса), Ш. Варена и Л. Буайе (J'ai mangé mon ami). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1852 сент. 26; 1863 сент. 3.

Яблоко раздора. Комедия в 5 д. Н. Н. Озерецкого. Сюжет заимствован из повести «В своих сетях». Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 ноябрь 21, 25. дек. 1, 6, 20.

Язык мой — враг мой. Комедия в 3 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Les femmes terribles). Переделка с франц. С. С. Голицына. Изд.— Спб., 1870.

Пб.: 1870 дек. 4, 9.

Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович. Русский народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 14; 1864 февр. 12, 25; 1870 дек. 28; 1871 янв. 3; 1872 янв. 28, февр. 1, 3, 26, дек. 28; 1873 янв. 8, февр. 14 (утро); 1879 ноябрь 18, дек. 13, 16, 30, 31; 1880 янв. 1, 20, февр. 3, май 15, сент. 23, окт. 16, 20,

26, 29, ноябрь 13, 24, 27, дек. 1, 10, 21; 1881 янв. 3, 19, февр. 5, 8, сент. 6, 18, ноябрь 8, 13, дек. 13.

М.: 1845 май 29; 1863 июнь 10; 1865 май 16, 18, июнь 1, 4, 21, июль 14, 18, авг. 17, сент. 2, 26, окт. 17, ноябрь 14, дек. 14; 1866 янв. 20, июль 6, сент. 9, 23, окт. 27, ноябрь 13, дек. 7, 18; 1867 янв. 8, июнь 9, авг. 20, сент. 4, 24, окт. 10, дек. 13; 1868 янв. 4 (утро), февр. 11 (утро), май 7, 28, сент. 15, 24, ноябрь 17; 1870 окт. 30, ноябрь 12; 1871 янв. 15, апр. 4, 19, май 19, июнь 8, 30, июль 28, окт. 29, дек. 5, 28; 1872 янв. 2, февр. 14, апр. 30; 1873 янв. 31, май 3, авг. 26, окт. 21; 1874 янв. 6, февр. 1, апр. 22, май 12, окт. 27, ноябрь 17; 1875 янв. 17, апр. 25, авг. 24, сент. 8, окт. 8, 17, ноябрь 9, дек. 7, 29; 1876 март 12, апр. 13, авг. 24, окт. 3, ноябрь 8, дек. 2, 29; 1877 янв. 12, февр. 3, март 11, 31, окт. 17, дек. 30 (утро); 1878 янв. 30, февр. 15, 26 (утро), дек. 13; 1879 дек. 26; 1880 янв. 20, февр. 25, март 16, апр. 1, май 4, авг. 18, сент. 3, окт. 7, ноябрь 11, дек. 2.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 49, 224, 472
Абраменко И. В. 281, 386
Абарина А. И. 223, 225, 229
Авдеев М. В. 473
Аверкиев Д. В. 21, 22, 25, 65, 129, 131, 132, 135, 136, 139, 141, 142, 144, 165, 169, 171, 185, 189, 198, 204, 205, 210, 212, 216, 225, 241, 249, 348, 374, 390, 394, 396, 398, 426, 458, 461, 462, 464, 470, 475, 513, 515, 522
Аверкиева С. В. 426
Аверкович Е. Н. 289, 310
Авсеев В. Г. 88, 519
Агапов П. Б. 512
Аграмов М. В. 219, 336, 354
Адан А. 434, 484, 485
Адлерберг В. Ф. 115, 244
Акилов П. Г. 192, 520
Акимов А. Ф. 449, 524
Акимова С. П. 160, 173, 174, 190
Аккерман 295
Аксаков И. С. 285, 404
Аксаков С. Т. 513
Аксель Н. 446, 450, 523
Алабин П. 403
Аладьин Е. В. 465
Александрян И. 292
Александрова (Дубровина) Л. А. 257, 310, 373
Александрова-Кочетова А. Д. 361
Александровский И. Н. 368
Алексеев 283
Алексеев-Яковлев А. Я. 234
Алексис (А.-Б.-Б. Декомберусс) 514
Альфонс (Р.-А. Готье) 524
Альфьери В. 43
Альтшуллер А. Я. 392
Алябьев А. А. 484
Амфитеатров А. М. 340, 373, 398, 407, 410
Андреев А. Н. 449, 496, 518, 523, 531
Андреев-Бурлак В. Н. 85, 236, 254—257, 270, 373, 381—383, 410
Андреевский П. А. 421
Андреев И. Д. 462
Андронов 325
Анжель (А.-Ж.-Р. Эсташ) 496
Аникст А. А. 391, 392
Анисе-Буржуа О. 415, 431, 436, 439, 442, 443, 486, 497, 512, 525, 535
Анисимов М. И. 433, 449
Аничков И. А. 523, 530
Анненков П. В. 138, 141—143, 394
Ансело Ж.-А.-П.-Ф. 523
Ансело М. 445
Антонович М. А. 117
Антропов Л. Н. 108, 135, 185, 217, 218, 273, 341, 362, 369, 377—380, 384, 420, 426, 453, 491
Анц И. 420
Анчиполовский З. Я. 404
Араго Ж. 438
Араго Эт. 448, 455, 521
Арапов П. Н. 471
Арвер Ф. 56, 495
Арди Н. И. 225
Аристотель 22
Арну О. 448
Асафьев Б. В. (И. Глебов) 20, 25, 63, 390—392
Асенкова В. Н. 384
Астальцева Е. Н. 514
Астапов-Ярославцев А. Х. 279
Аттиль (Литта) А. А. 524
Ауфенберг И. 454
Ашар А. 462
Ашеберг А. Я. 436
Бабанн Ф. Г. 348
Багринский А. 300
Баженов А. П. 23, 29, 30, 34, 54, 65, 75, 76, 78, 149, 162, 168, 171, 173, 175, 177—181, 184, 185, 187, 205—208, 236, 345, 367, 391, 392, 395—399, 408, 409, 418, 440, 474

- Базанов В. Г. 394
 Бакунин М. А. 13
 Балакирев А. 375
 Балакирев М. А. 20, 34
 Балдин 295
 Бальзак О. де 54, 65, 77, 166, 523
 Банвиль Т. де 464
 Баранцевич К. С. 131, 488
 Барбье Ж. 504
 Барков Д. Н. 413, 510
 Баррьер Т. 155, 413, 427, 428, 432, 438, 443, 446, 463, 470, 475, 477, 481, 483, 491, 504, 514, 517
 Барышева А. И. 312
 Баташев П. Н. 416, 417, 434, 474, 478, 514, 516, 521, 522
 Баттю Л. 479, 484, 487
 Бауернфельд Э. 453
 Баяр Ж.-Ф.-А. 56, 415, 416, 429, 433, 438, 445, 449, 457, 466, 471, 474, 483, 490, 395, 501, 514, 522, 524, 525, 536
 Бегичев В. П. 458, 528, 534
 Белавенская (Львова) А. П. 516
 Белинский В. Г. 15, 175, 315, 348
 Бело А. 481, 488, 499, 506, 525, 534
 Бельская С. М. 243
 Беляев Н. И. 465
 Бенедикс Р. 465, 526
 Беньяш Р. М. 410
 Беранже П.-Ж. 221, 349
 Берви-Флеровский В. В. 14
 Берг В. 234
 Берг (Келлер) К. Ф. 191, 246, 248, 249, 289, 290, 308, 312, 325—327, 329, 340, 364—366, 368, 369
 Бергер Ф. 298, 299
 Бернар В. 416, 453, 487
 Бернар Ш. 496
 Бертон К. 443
 Бехтеев А. С. 468, 487, 523, 526
 Вилибин И. 517
 Бирх-Пфейффер Ш. 510, 536
 Бицын Н. (Н. М. Павлов) 77, 136, 425, 528
 Бичер-Стоу Г. 529
 Блондо А. 497
 Блум К.-Л. 444, 473
 Блюм Э. 449
 Блюменталь-Тамарин А. Э. 226
 Боборыкин П. Д. 22, 83, 88, 108, 183, 186, 191, 193, 195, 197, 211, 217—219, 226, 228, 254, 257, 273, 354, 360, 372, 377, 391, 421, 457, 487, 505
 Богданов А. Ф. 37
 Богдановский (Мерянский) Н. И. 264, 284, 302, 303, 321, 402, 404, 405
 Богуслав Ф. В. 520
 Бойков С. О. 413, 421, 422, 438, 448, 452, 466, 495, 503, 530
 Бокаж П. 414
 Боккаччо Дж. 43
 Бомарше (П.-О. Карон) 43, 54, 76, 77, 242, 484, 510
 Боплан А. 438, 485
 Боплан Арт. 516
 Борисова Т. Б. 315
 Борковский Т. 298
 Бородин А. П. 63, 129, 179, 421
 Бороздина В. В. 160
 Бороздина Е. В. 178
 Бороздина З. П. 254, 256
 Борх А. М. 24
 Бочаров М. И. 35, 146
 Бразье Н. 461, 468
 Браун И. 534
 Брахфогель Э. 478
 Брезиль Ж. 528
 Бренко А. А. 134, 253, 254, 257, 258, 381, 401
 Бренсвик (Л. Лери) 439, 516
 Бризбарр Э.-Л.-А. 431, 485, 486, 492, 505, 532
 Брокгауз Ф.-А. 391
 Брот А. 150, 427, 458
 Брошель А. К. 217, 218, 230
 Брюэс Д.-О. 413
 Брянский А. М. 399, 400
 Брянцев С. 52, 506
 Буайе Л. 413, 526, 536
 Буассело П. 492, 528
 Буассо А. 474
 Булахов П. П. 511
 Булкин (С. О. Ладыженский) 455, 459
 Бульвер-Литтон Э.-Дж. 149, 150, 205, 506
 Бураковский А. З. 285, 404—406, 408
 Бурдин Ф. А. 81—83, 132, 145—147, 212, 225, 229, 393—395, 415, 430, 436, 444, 446, 448, 485, 486, 492, 511, 523
 Буренин В. П. 86, 480, 496
 Буффе Г.-М.-Д. 536
 Бутковский Е. Н. 450, 480, 485
 Бушарди Ж. 458
 Бьевиль (Э. Денуайе) 443, 449, 474
 Бюхнер Ф. Ф. 421
 Вайи Ж. 429, 438
 Валентинов В. И. 254, 257
 Вальберх П. И. 514
 Вальден М. Д. де 457, 483, 503, 510, 521, 531
 Вальяно Г. С. 292—295, 381, 467, 488, 500, 510
 Вандербурх Э.-Л. 429, 514
 Варен Ш. 416, 431, 438, 440, 443, 448, 454, 496, 511, 521, 523, 524, 526, 536
 Варламов К. А. 30, 50, 52, 82, 215, 227, 228, 231, 237, 387, 388, 400
 Варней П. В. 527
 Варнеке Б. В. 398

- Варнер Ф.-О. 415, 425, 447, 532
 Васильев П. В. 82, 83, 145, 204, 206,
 208—212, 217, 225, 236, 296, 325, 371,
 383, 399
 Васильев С. (С. В. Флеров) 182, 192,
 193, 195, 243, 254
 Васильев С. В. 104, 159, 160, 181, 182,
 192
 Васильев-Гладков М. П. 348, 349
 Васильева В. С. 193
 Васильева Е. Н. 160, 171, 172, 190, 192,
 221
 Васильева Н. С. 192, 193, 397, 469
 Василько-Петров В. П. 220, 419, 492
 Ваффлар А.-Ж.-М. 480, 529
 Ваэз Г. 484
 Вейлен И. 452
 Вейнберг П. И. 440, 496, 526, 528
 Векшин С. П. 413
 Великанов А. С. 329, 333
 Верконсен Э. 418
 Вермон П. (Э. Гино) 455, 467, 504
 Верстовский А. Н. 484, 524
 Веселовский Алексей Н. 75, 260, 392
 Вечеслов С. Н. 452, 455, 458
 Вивьен Л. С. 400
 Виерн Э. 474
 Визапур К. П. 490
 Вильбрандт 533
 Вильде В. Н. 527
 Вильде Н. Е. 50, 62, 108, 114, 145, 180,
 181, 191, 193, 195, 200, 239, 243, 310,
 388, 415, 421, 423, 427, 428, 438, 450,
 452, 456, 463, 465, 474, 519, 523, 525,
 528
 Вильнев Т.-Ф. 447, 487
 Вильям (В. Дюбуа) 461
 Виноградов В. И. 225, 226, 263, 274,
 343, 351, 364—366, 368, 369
 Виппер Б. Р. 15, 390
 Вирен В. Н. 401
 Витензон Р. А. 410
 Витковский А. Г. 513
 Владимиров В. Т. 504
 Владимиров М. С. 533
 Владимирова Е. В. 82, 145, 216, 217
 Владыкин М. Н. 255, 424, 465, 487, 495,
 505, 520
 Владыкина В. Г. 400
 Вожьен Н. 444
 Вознесенские 327
 Волабель Э.-Т. 421, 442
 Волгина С. П. 240, 254
 Волкова Н. 470
 Волковский Н. М. 500
 Вольф А. И. 24, 55, 119, 219, 229, 391,
 392, 394, 399, 400
 Вольфсон В. 423
 Вонлярлярский В. А. 467
 Воронина О. Н. 327
 Воронков А. Е. 281, 290
 Воронов Е. И. 32, 37, 145—147, 391, 479
 Воскресенский Н. А. 472, 494
 Востоков П. (П. В. Каракалпаков)
 419, 442
 Востокова Е. (Е. Е. Назарова) 525
 Вронченко М. П. 527
 Всеволожский И. А. 80
 Выходцев Г. А. 327, 328
 Вюльпиан П.-М.-Г. 495
 Вяземский П. С. 284
 Габорио Эм. 441
 Габриель (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) 437,
 471, 496
 Гагарин Г. Г. 146
 Гайрабетов К. М. 291
 Галахов А. Д. 285, 329, 330, 332
 Галеви Л. 152, 426, 427, 429, 444, 468,
 487, 488, 490, 491, 494, 499, 502, 504,
 516, 521, 525, 530
 Галушкин А. Я. 60, 478
 Гальм Ф. (Э.-Ф.-Ж. Мюнх-Беллинг-
 саузен) 150, 470
 Гарапен А. 461
 Гартман В. А. 246
 Гартман М. 443
 Гастино О. 438, 508
 Гацисский А. С. 272, 403
 Ге И. Н. 428, 432, 442, 447, 461, 476
 Гедеонов С. А. 24, 80, 81, 133, 143, 146,
 242, 426, 515
 Гене А. 521
 Генрион П. 499
 Генслер К.-Ф. 507
 Гербер Ю. Г. 534
 Гернер К.-А. 516
 Герцен А. И. 5, 9, 11—13, 18, 73, 77,
 390, 392, 412
 Герцо-Виноградский С. Т. 388
 Герштеккер Ф. 490
 Гёте И.-В. 28, 54, 77, 527, 528
 Гпляровский В. А. 301, 404, 405
 Гино Э. 513
 Глазенап А. Р. 289, 308
 Глазунова 375
 Глама-Мещерская А. Я. 254, 256, 257,
 297, 299, 401, 402, 405
 Глебова М. М. 219, 319, 332, 359—362,
 384
 Глинка М. И. 15, 507
 Глумов А. Н. 391
 Гнедич П. П. 8, 205, 222, 224, 255, 390,
 397, 400, 502
 Гоголь Н. В. 40, 49, 51, 59, 115, 157,
 195, 241, 246, 247, 250, 255, 382, 446,
 449, 458, 466, 469, 472, 497, 505, 511,
 515, 525, 527
 Годунов В. В. 531
 Гозлан Л. 423, 471, 526

- Гой А. 473
 Голицын С. С. 536
 Голохвастова О. А. 534
 Гольдони К. 53, 473, 524
 Гольд-Миллер И. И. 273, 350
 Гондине Э. 440, 444
 Гончаров И. А. 50, 51, 87, 89, 90, 107, 137, 392, 393
 Гончарова М. С. 520
 Горбунов В. П. 281
 Горбунов И. Ф. 60, 82, 212, 467, 476, 477, 497, 509
 Горев Ф. П. 226, 227, 237, 241, 340
 Горева Е. Н. 359, 361, 362
 Горин-Горяинов Б. А. 254, 401
 Горовой Р. 420
 Горожанский 279
 Горсткин И. П. 281, 282, 310
 Горький А. М. 264, 390
 Гославская 423
 Гостейн О. 441
 Готье Э. 533
 Гофман 480
 Гофман Ф.-Б. 519
 Гоян Г. И. 397
 Градов-Соколов Л. И. 226
 Гранже Э. 416, 430, 447, 451, 453, 463, 466, 516, 526
 Грановский Т. Н. 135, 394
 Гратинская Р. 518
 Гребенка Е. П. 506
 Греков Н. П. 69, 75, 447, 503, 506
 Грекова Е. Н. 473
 Грибанов И. И. 291
 Грибоедов А. С. 40, 49—51, 57, 198, 242, 255, 435, 511
 Григорович Д. В. 519
 Григорьев А. А. 9, 16, 20, 21, 23, 32, 53, 66, 79, 161, 209, 210, 212, 216, 392, 534
 Григорьев П. Г. 45, 416, 446, 501, 509, 512, 518, 529, 530, 536
 Григорьев П. И. 52, 203, 415, 424, 440, 444, 445, 447, 448, 450—454, 456, 464, 469, 471, 482, 494, 496, 497, 504, 513
 Григорьев (Аносов) Г. И. 282, 301, 302
 Гриднин Ф. Д. 414
 Гризов Т. Т. 287
 Громова П. К. 213
 Гринев А. А. 460
 Гуальтери Л. 151, 202, 464
 Гулевич А. А. 334, 335
 Гумилевская А. Н. 375
 Гурьянов А. С. 474
 Гусева А. Ф. 310, 316
 Гуцков К. 43, 54, 65, 72, 198, 199, 506, 526
 Гюго В. 28, 54, 65, 77, 150, 276, 463, 536
 Давиль Л.-П. 444
 Д'Аврекур (Э.-Ж. Петижан) 524
 Давыдов А. Д. 243
 Давыдов В. И. 27, 31, 50, 52, 64, 82, 215, 227, 228, 231, 267, 273, 274, 280, 287, 288, 311, 313, 314, 316, 317, 339, 342, 343, 354, 358, 361, 363, 382, 384—388, 391, 392, 400, 403—411
 Давыдов П. И. 373
 Давыдов С. И. 507
 Далеирак П. 439
 Далматов В. П. 254, 281, 350
 Дандре П. (О. Лесфран, М. Миншель и Э.-М. Лабш) 503
 Данилов С. С. 401
 Данилович А. И. 350
 Дангомыжский А. С. 34, 507
 Деверже (А. Шапо) 416, 440, 448, 454, 484, 487, 521
 Дезожье М.-А. 485
 Декон А. 504
 Декомберус А.-Б.-Б. 471
 Декурсель А. 415, 427, 446, 491, 525, 536
 Деладвез Е. 503
 Делакур А. 414, 423, 430, 433, 441, 448, 451, 455, 473, 475, 485, 486, 518, 520, 521, 531, 533
 Деланд П. 417, 444, 459
 Деллапорт М. 431
 Делилла А. 56, 443
 Делинья Э. 418
 Делюрье Ж.-Ж.-Г.— см. Габрпель
 Демар В. 429
 Дементьев Г. В. 506
 Деннери А.-Ф. 55, 150, 436, 439, 440, 442, 459, 470, 471, 486, 519, 526, 528, 529
 Денуайе Ш. 434, 530
 Державин К. Н. 392
 Де Рибас А. 346, 407, 408
 Дерлей Ж. 531
 Дефорж (П.-Ж.-Б. Шудар) 434
 Джакометти П. 151, 512, 521, 533
 Дидье Э. 419
 Диккенс Ч. 65, 77, 166, 170, 419, 510
 Дино (Ж.-Ф. Беден и П.-П. Губо) 524
 Дмитриевский (Деметр) В. А. 176
 Дмитриев А. М. 433, 447
 Дмитриев Ю. А. 398
 Доброклонский Н. П. 442, 467
 Добролюбов Н. А. 12, 15, 79, 114, 269, 368, 403
 Добрынина М. И. 256, 257
 Доде А. 442
 Домбровский О. Ф. 296
 Доницетти Г. 445
 Дорошенко В. А. 278
 Достоевский М. М. 518
 Достоевский Ф. М. 5, 9, 11, 16—19, 70, 91, 93, 107, 381, 382, 390, 393, 491
 Драшкович М. Б. 291

- Дреер А. Я. 310
 Дризен Н. В. 394
 Дружинин А. В. 16, 52, 66, 68, 464, 480
 Дубровина А. А. 254, 257, 310, 372, 373
 Дурново М. А. 191
 Дурылин С. Н. 398
 Дьяченко В. А. 45, 109, 113, 118, 122—
 124, 129, 131, 166, 178, 183, 208, 211,
 218, 224, 342, 347, 350, 361, 363, 420,
 421, 434, 437, 451, 454, 458, 460, 467,
 481, 483—485, 493, 495, 498, 501, 502,
 510, 512, 513, 516, 523
 Д'Эпаньи Ж.-Б.-Р. 471
 Дюбуа Ж. 510
 Дюбуа П. (П. Буассело -п Ш.-Л.-Э.
 Нюиттер) 528
 Дюбуа-Давень Ш.-И. 536
 Дювер Ф.-А. 462, 483, 497, 503
 Дюверье Ш. 472
 Дюжикова А. М. 218, 230
 Дюканж В. 524
 Дюков Н. Н. 275, 306, 307, 309, 319
 Дюкова В. Л. 306
 Дюковы 305, 306, 405
 Дюма А. (отец) 155, 462, 489, 491, 496,
 500
 Дюма А. (сын) 152—154, 181, 414, 459,
 465, 520
 Дюмануар Ф.-Ф. 55, 416, 417, 428, 433,
 439, 451, 459, 461, 464, 475, 493, 497,
 519, 523, 529, 536
 Дюмерсан Т.-М. 511
 Дюмустье Л. 519
 Дюпети Ш.-Д. 424, 437, 492, 503
 Дюрантен А. 458, 515, 521
 Дюрье 496
 Дюрю А. 420, 456, 488, 489, 508, 531
 Дютш О. И. 507, 527

 Евсюков 279
 Елизаров Н. Н. 418, 425
 Енгальчев Н. Н. 56, 416, 427, 440, 449,
 464, 468, 486
 Ермаков 284
 Ермолов Н. А. 430, 494
 Ермолова М. Н. 30, 31, 38, 47, 69, 70,
 72, 73, 81, 99, 145, 151, 156, 183, 191,
 196, 199—202, 230, 240, 253, 357, 398
 Ефимович К. Д. 48, 428, 461, 490
 Ефрон И. А. 391

 Жандр Н. П. 131, 136, 470, 483
 Жем А. 531
 Жем Э. 448, 514, 528
 Жемчужников А. М. 519
 Живаго А. 482
 Живокини В. И. 76, 160, 175, 176, 190,
 192
 Жилле А. 445
 Жилль Ф. 508

 Жирарден Э. 441, 489, 503
 Жиро Дж. 446
 Жонас Э. 492
 Жорж Санд 510
 Жулев Г. Н. 45, 331, 434, 457, 493, 494,
 515, 532
 Жулева Е. П. 213, 214, 225, 357

 Забелли И. Е. 139
 Загородникова 223, 224
 Загоскин М. Н. 49, 420, 527
 Загуляев М. А. 66—68, 205, 433
 Зазулин И. П. 508
 Захаров Б. Ф. 490
 Зверев 325
 Зверева М. И. 358
 Зограф Н. Г. 156, 392, 393, 395, 398
 Золоторенко П. П. 531
 Золя Э. 22, 43, 148, 154—157, 535
 Зотов В. Р. 473, 479, 482, 522, 534
 Зотов Р. М. 503, 508, 524
 Зубов Н. Н. 50
 Зубова А. А.— см. Тальцева А. А.
 Зубович Д. И. 293
 Зубров П. И. 51, 83, 212, 213, 225, 434,
 455, 501
 Зуппе Ф. 61, 438, 442, 467, 491, 499, 534

 Ибсен Г. 148, 152
 Иваненко С. С. 299
 Иванов А. 496
 Иванов В. Т. 433
 Иванов Л. И. 224
 Иванов М. Т. 427, 444
 Иванов Н. 453, 457
 Иванов Н. И. 300, 305, 308, 375, 381
 Иванов Ф. Ф. 450
 Иванов-Козельский М. Т. 254, 318,
 333—335, 353—355
 Изгоев В. 402
 Иконников П. Н. 321
 Ильин Н. И. 47, 427, 528
 Ильинская М. В. 193, 194
 Имеретинский К. К. 282, 283
 Исаков П. А. 36, 146
 Иффланд А.-В. 519

 Кавалерова Е. М. 159
 Кавелли К. Д. 118, 130
 Кавос К. А. 457
 Кадмина Е. П. 361, 362
 Кажинский В. М. 419, 432, 444
 Казанцев (Бессонов) П. И. 280, 293
 Казанцев Ю. Н. 293
 Казари Ф. 489
 Калашников И. И. 499
 Калашников П. И. 491
 Кальдерон де ла Барка П. 54, 73, 74,
 162, 168, 185, 242, 447, 508
 Каменская М. Ф. 217, 468

- Камнев Б. 403, 405, 408
 Камолетти Л. 452
 Кандауров А. М. 280
 Кандауров В. А.— см. Цветков Г.
 Капендю Э. 443
 Капнист В. В. 49
 Кара С. С. 400
 Карамзин Н. М. 138
 Кара-Мурза С. Г. 397
 Каракозов Д. В. 11, 118
 Каратыгин В. А. 99, 144, 203, 220, 348, 436, 462, 473, 487, 536
 Каратыгин П. А. 52, 125, 203, 225, 412, 415, 423, 427, 428, 433, 438, 439, 441, 443—446, 448, 451, 454, 455, 470, 472, 475, 479, 484, 489, 491, 493, 494, 500, 504, 506, 508, 509, 520, 527, 532, 533, 535
 Кареев Ф. Д. 453, 506
 Кармуш П.-Ф.-А. 516
 Карнеев М. В. 410, 428, 470, 488—490, 513
 Карозелли Л. 299, 317
 Карпов Е. П. 231, 316, 364, 387, 400, 406
 Карре М. 479
 Карская Л. А. 178, 179
 Кастельвеккио Р. 512
 Катков М. Н. 10, 68, 506
 Кауэр Ф. 507
 Кафтырев Д. Н. 519
 Кейзер А. (А. Ф. Гретман) 457, 510, 531
 Келлер Э. 326
 Кетчер Н. Х. 428, 431, 456, 526
 Кизеветтер А. А. 398
 Кин Э. 347
 Киреев Н. П. 254, 257, 383, 384
 Киселевский И. П. 227, 332, 352, 353
 Кистер К. К. 24
 Киттары М. Я. 245, 246, 250
 Кичеев Н. П. 447, 491
 Кларот Э. А. 431, 450, 455
 Клегер В. 456
 Клервиль Л.-Ф. 421, 425, 427, 438, 442, 445, 446, 452, 456, 472, 493, 502, 508, 514, 527, 533
 Климовские 310
 Климовский А. А. 533
 Климовский Е. И. 310
 Клишчин А. П. 408
 Княжнин Я. Б. 531
 Ковров Г. М. 327, 335, 504
 Кожневский Ю. 230, 487, 498
 Козловская (Петренко) О. Ф. 282, 293, 327, 334, 359, 360, 362
 Козловская (Петренко) Ф. Ф. 282, 362—364
 Кокатрикс Э. 527
 Коклен Б.-К. 163
 Коковцева М. 488
 Коллинз У. 419, 458, 535
 Колосов К. П. 179
 Колосова А. И. 160, 172, 173, 178
 Колпаков В. Д. 290
 Кольцова О. В. 223, 224, 274
 Колобакин И. В. 368, 371, 372
 Кондырев В. 491
 Конси В. 446
 Кони А. Ф. 164
 Кони Ф. А. 417, 425, 440, 441, 480, 496, 520, 523
 Конради А. 446
 Коньяр И. и Т. 530
 Конпе Ф. 440
 Корбиель (Лейброк) Е. А. 271, 316, 328, 329
 Кордые Ж. (Э.-Т. Волабелль) 421
 Кормон П.-Э. 150, 439, 440, 447, 451, 463, 466, 512, 533
 Корнеев М. М. 276
 Корню Ф. 440
 Коровкин Н. А. 440, 447, 484, 489, 505
 Королев Е. Е. 52, 461, 513
 Короне 292
 Коропчевский Д. А. 161
 Корф Ф. Ф. 419, 422
 Костарев С. В. 508
 Костомаров Н. И. 35, 47, 48, 130, 136, 137
 Костров Е. И. 447
 Котляревский И. П. 474
 Котошихин Г. К. 138
 Кохановская Н. (И. С. Соханская) 465
 Коцебу А. 482, 491
 Крамской И. Н. 19, 20, 70
 Краснопольский Н. С. 507
 Красовская (Бурназова) Е. Ф. 254, 257
 Красовский А. А. 280
 Красовский А. М. 450
 Крезе де Лессе О. 448
 Крельницкая 116
 Кремье Г. 429, 488, 528
 Кроненберг А. И. 67, 68, 432, 440, 470, 474
 Кроненберг Э. Д. 64, 179, 223, 224
 Кропачев Н. А. 419
 Кропивницкий М. Л. 327, 328
 Крути И. А. 406
 Крыжицкий Г. К. 399, 400
 Крылов В. А. (В. Александров) 43, 54—56, 62, 63, 84, 109, 112, 122—129, 156, 166, 180, 181, 187, 195, 211, 219, 222, 228—230, 385, 394, 414, 421, 424, 425, 429, 431, 435, 438, 441, 443, 444, 446, 452, 453, 456, 457, 459, 460, 462, 466, 467, 469, 477, 480—482, 488—490, 494, 497—500, 502, 506, 510, 516, 521, 523, 526, 531—536

- Крылов И. А. 49, 386, 474
 Ксавье Сентин (К. Бонифас) 447, 471, 472, 483, 503, 519, 536
 Куайяк Л. 442
 Кубасов С. И. 138
 Кублицкий М. Е. 248
 Кугель А. Р. 23, 254, 314, 318, 376, 377, 385, 391, 406, 411
 Кугушев Г. В. 446, 447, 461, 463, 482, 500, 501
 Кугушев Ф. В. 444
 Кудрина Н. Н. 316
 Кукольник Н. В. 48, 123, 131, 136, 246, 436, 441, 447, 470, 506
 Куликов Н. И. 52, 62, 414, 417, 418, 422, 423, 427, 429, 430, 434, 437, 439, 440, 442—444, 450, 454, 460, 461, 465, 473, 475, 476, 481, 485, 488, 491, 497, 505, 507, 509, 512, 513, 515, 517, 519, 525—527, 530, 531, 533, 534, 536
 Куликов Н. И. 255, 458, 460, 503, 512
 Кунце М. 470
 Куприн А. И. 362
 Курпьянов Н. С. 290, 301
 Курочкин В. С. 64, 236, 349, 440, 446, 499, 504, 508, 528
 Курочкин Вл. С. 456
 Курочкин Н. С. 452, 512, 518
 Курси Ф. де 424, 492
 Курси Ш. де 460
 Кутайсов П. 426

 Лабитш Э.-М. 155, 416, 430, 431, 434, 436, 439, 451, 457, 464, 475, 487, 494, 500, 503, 508, 510, 514, 516, 518, 522, 526—528, 530
 Лавров П. Л. 13
 Лавров-Орловский А. Д. 486
 Лаврова В. Е. 313
 Лажечников И. И. 129, 131, 169, 184, 246, 435, 467, 471, 488
 Лазарев О. Л. 240
 Лазаревский В. М. 68, 489
 Лакост А. 470
 Лалу Ф. 431
 Лалуэе Л. 427
 Ламбер-Гибу П.-А.-О. 430, 432, 438, 441, 452, 460, 475, 477, 507, 514, 516, 521, 533, 536
 Лангер А. 486
 Ланглуа Ж.-А.-Ф. 434
 Ласкос (Грюнберг) И. Г. 417
 Лаухин Д. П. 279—281, 301
 Лафарг Э. 417, 475
 Лафон Ш. 441
 Лашкевич И. Н. 441
 Ле Сенна Ш. 56, 443
 Левен 434
 Левен А. 429, 467, 485
 Левенсон И. Я. 276

 Левин Ш. М. 401
 Левкеева Е. И. 228, 229
 Левкеева Е. М. 82, 214, 215, 228
 Легуве Э. 414, 457
 Лейкин Н. А. 59, 60, 471, 477, 481, 494, 497, 500, 506, 508
 Лейферт А. П. 234
 Лекок Ш. 446, 456, 497, 508, 531
 Лелева М. П. 64, 223, 224
 Лемуан Г. 435, 470, 471, 501, 512
 Лемуан-Моро Э. 414, 425, 439, 455, 457, 475, 486, 519
 Ленивцев А. 117
 Ленин В. И. 10—12, 14, 41, 91, 390, 391, 393
 Ленская (Протасова) М. Г. 325, 332, 334, 357
 Ленский А. П. 30, 31, 47, 50, 69, 70, 73, 76, 176, 191, 196—199, 206, 282, 303, 304, 332, 363, 387, 388, 396, 398, 399, 404, 405, 409
 Ленский В. Д. 179
 Ленский Д. Т. 52, 414, 416, 424, 429, 431, 433, 436, 438, 448, 450, 457, 462, 465, 466, 468, 471, 502, 504, 520, 525, 527, 529
 Лентовский М. В. 194, 234, 235, 243, 258, 312, 328, 329, 351, 398, 493
 Леонидов Л. Л. 203, 204, 225
 Леонов Л. И. 293
 Леонс (Ш.-А.-Л. Лорансо) 496
 Леонтьев К. Н. 9
 Лери А. (А. Дерозье) 56, 503
 Лермонтов М. Ю. 48, 255, 470
 Леру И. 454
 Лесажа А.-Р. 54, 465
 Лесков Н. С. (Н. Стебницкий) 18, 108, 218, 399, 504
 Лессинг Г.-Э. 22, 54, 72, 199, 535
 Лефевр Н. 470
 Лефевр Л. 496
 Лефран О. 434, 451, 503, 527
 Линдау П. 523, 527
 Линовская Е. Д. 246, 248, 249, 281, 340, 366—368, 386
 Линская Ю. Н. 82, 83, 204, 211, 212, 225, 372
 Лисовский (Козловский) 295
 Лихачев Е. 483
 Лихачев Н. В. 290
 Линин Г. А.— см. Пивлянский Г.
 Любанов Д. И. 460
 Лозанн О.-Т. 483, 497, 503
 Локруа Ж.-Ф. 465, 474, 497, 535
 Лонгинов М. И. 55, 431, 459, 479
 Лонс де Вега 25, 38, 40, 54, 65, 73—75, 392, 468, 486, 500
 Лоран 431
 Лорен Ж. 463, 517
 Лоренсен (П.-Э. Шапелль) 413, 432,

- 448, 457, 471, 484, 500, 522, 534
 Лорис-Меликов М. Т. 14
 Луганский М. И. 398
 Лукашевич К. О. 325, 334, 358, 359
 Львов (Нагумович) Л. С. 279
 Львов Н. М. 110, 498
 Л'Эпин Э. 425
 Л'Эпине Э. 456
 Любиз П.-А. 413, 504, 523
 Любский (Ингасаров) А. К. 309, 351, 352
 Лютецкий А. О. 528
 Лядов К. Н. 450, 469, 513
 Лядова В. А. 64, 179, 223, 224
 Лятошинский П. 434, 520
- М-ме Реаль 457
 Майков А. А. 422, 488
 Маер Э. 530
 Майорова 279
 Маклаков Н. В. 131, 421
 Максимов А. М. 51, 220, 339
 Максимов Г. М. 498
 Максимов М. А. 301, 327
 Максимов Н. Н. 440, 453, 485, 488, 523
 Максимов С. В. 263, 402
 Макшеев В. А. 192, 240, 246
 Малафеев В. М. 233, 245
 Малевский 296
 Малкиель С. М. 253, 258
 Маллпан Ж. 470
 Малышев П. И. 217
 Манжен В. 477
 Манн В. (В. А. Артемьев) 495
 Манн И. А. 108, 119, 212, 229, 434, 479, 486, 492, 499
 Маркевич Б. М. 137
 Марков М. А. 115, 501
 Марков П. А. 393, 398, 399
 Марков-Марковский А. А. 293, 295
 Марковецкий С. Я. 203, 223, 225
 Маркс К. 11
 Марсолье Б.-Ж. 439
 Марген Э. 432, 465, 468, 522
 Мартиньяк Ж.-Б.-С. 500
 Мартынов 445
 Мартынов А. Е. 82, 99, 158, 179, 208, 331, 339, 386
 Мартынов В. 423, 497
 Мартынова Г. И. 240
 Маслих В. А. 401
 Матковский Г. В. 280
 Матон 522, 525
 Маурер Л. В. 484, 513
 Медведев П. М. 26, 177, 267, 270, 271, 276—278, 280, 281, 285, 287, 290, 304, 307—320, 328, 362, 372, 375, 384, 386, 396, 402—406, 410
 Медведева Н. М. 160, 170, 171, 184, 190, 191, 357, 372
 Медведева (Сверчковская) Ю. 276, 328
 Медведевы 278
 Медведников 279
 Мей Л. А. 131, 132, 136, 137, 144, 216, 394, 502, 530
 Мейер А.-О. 413, 421, 492, 496, 522
 Мезенкампф 306
 Мельвилль (А.-О.-Ж. Дюверье) 429, 440, 448, 454, 461, 468, 469, 472, 487, 496, 513, 516, 529
 Мельников И. К. 293
 Мельс А.-М. 433
 Мельяк А. 152, 415, 426, 427, 441, 468, 487, 488, 490, 491, 494, 499, 502, 504, 516, 521, 525, 530
 Менгден И. В. 534
 Меншиков А. Е. 497
 Меньшиков П. И. 420
 Меньшикова 333
 Мерис П. 419
 Мертен Э. Н. 421
 Местепес Э. 492
 Мещерский И. А. 413, 452, 455, 456, 465, 474, 498, 501, 520
 Мещерский П. П. 481
 Миллер А. 150, 520
 Миллер О. Ф. 124
 Милов С. А. 472
 Милон Э. 454, 502
 Милославский (Фридебург) Н. К. 240, 298, 308, 309, 313, 325—330, 333, 341, 344—348, 352, 375, 376, 386
 Минаев Д. Д. 461, 468, 504, 527
 Минаев Д. И. 381
 Михайлов В. 481
 Михайлов М. Л. 462
 Михайловский Н. К. 13, 16, 63, 89, 277, 331, 393, 404
 Михалек В. А. 461, 481, 531
 Мпшель М. 416, 431—433, 436, 439, 475, 477, 494, 500, 503, 505, 510, 514, 516, 526, 528, 530
 Млотковский Л. Ю. 306
 Мозенталь С. 469
 Мозер А. X. 462, 481, 490, 491, 501
 Мозер Г. 532
 Мольер Ж.-Б. 54, 65, 75, 76, 78, 166, 198, 242, 256, 427, 436, 444, 452, 455, 467, 468, 473, 474, 500, 501, 503, 511, 513, 514, 522, 527, 529, 534
 Монахов И. И. 50, 51, 64, 221—225
 Монажуа А. 451
 Монне Э. 416, 440
 Монреаль Э. 497
 Монье А. 432, 465
 Морван 474
 Мордисон Г. З. 399

- Морковы И. А. и Д. А. 285, 326—328, 330
 Моро П. 466
 Морозов А. П. 321, 406
 Морозов М. М. 410
 Мочалов П. С. 51, 99, 144, 315, 377
 Муано Ж. 437, 483
 Музиль Н. И. 82, 181—183, 191, 194, 240, 346
 Мундт Н. П. 471, 487
 Мусоргский М. П. 20, 129
 Мюллер В. 489
 Мюллер Г. 515
 Мюрже А. 455
 Мюссе А. де 54, 450, 488

 Надимов П. М. 299
 Нажак Э. 426, 465, 468, 470
 Нажимский Ю. 420
 Нант А. де (Ш. Дюпюи плл Э. На- жак) 426
 Невежин П. М. 80, 109, 242, 420
 Невский (Максимов) А. М. 297, 301
 Нейков 284
 Некрасов Н. А. 11, 18, 49, 100, 116, 207, 238, 271, 349, 414, 431, 470, 471
 Нельс С. М. 410
 Немирова-Ральф А. А. 240, 254, 312, 359, 360
 Немирович-Данченко В. И. 104, 170, 191, 242, 307, 336, 353—355, 360, 374, 379, 380, 392
 Нессельроде Л. А. 481, 536
 Нивлянский Г. (Г. А. Липшин) 424, 425, 495
 Никитин П. А. 290, 307, 309, 325, 349, 350
 Никифоров Н. М. 49, 160, 174, 175, 190
 Николаев А. Н. 441, 535
 Николаев Н. 481
 Николаев Н. И. 403
 Николо Изуар 519
 Никонов Б. П. 128, 394
 Никулин И. М. 521
 Никулина Н. А. 183, 187—192, 194, 240, 397
 Никулина-Косицкая Л. П. 159
 Нильский А. А. 50, 51, 120, 121, 146, 220, 221, 225, 388, 395, 400
 Нюн Э. 434
 Новиков И. Е. 369
 Новиков Н. И. 226, 274—276, 288, 289, 294, 298, 309, 368, 369
 Новиков П. Е. 433, 459, 503, 516, 524, 528
 Новиков-Иванов Н. П. 289, 313, 314
 Новиковы 278, 288
 Новицкий О. О. 423, 444, 463, 484, 502, 520
 Нордстрем И. А. 132, 441

 Нью Э. 150, 431, 458, 492, 532, 534
 Нюитерр Ш.-Л.-Э. 413, 421, 500, 528, 531

 Обер Д. 424, 431
 Обер Л. Н. 471
 Ободовский П. Г. 48, 131, 246, 422, 426, 454, 489, 507
 Огарев М. И. 281, 282
 Огаревы 282
 Одоевский В. Ф. 238
 Оже И.-Н.-Ж. 462
 Ожье Э. 153, 444, 473, 518
 Озерецкий Н. Н. 536
 Озеров В. А. 47
 Озеров Д. И. 223, 425, 458, 460, 517
 Ознобишин И. И. 512
 Олдридж А. 341
 Онпкс (Н. И. Ольховский) 52, 414, 451, 466, 469, 478, 482, 492
 Оноре Ш. (Ш.-О. Ремш) 415
 Опочинин П. А. 435
 Орлов В. И. 485, 514
 Островин В. Д. (В. Д. Вольфсон) 523
 Островский А. Н. 5, 7, 8, 15, 17, 20—22, 24—26, 28, 29, 31—37, 39, 42, 43, 47, 52—54, 56, 57, 59, 61, 63, 64, 66, 74, 78—106, 109, 111, 112, 116, 124, 125, 129, 131—140, 142—147, 151, 157, 159—162, 164, 169, 170, 174—176, 178, 180, 182, 186, 188, 190, 192, 195, 197, 201, 202, 207, 211—214, 216, 218—220, 222, 223, 225—230, 232—243, 246, 248, 254—258, 260, 263, 265, 288, 295, 296, 301, 314, 317, 320, 337, 339, 342—345, 347, 360, 361, 364, 368, 369, 372, 373, 378—380, 382, 384, 385, 387, 390—402, 405—407, 410, 411, 417, 419—421, 426, 427, 429, 430, 435—437, 442, 443, 445, 449, 452, 453, 460, 463, 464, 467, 476, 479—482, 495, 497, 498, 503, 510—513, 515, 518, 520, 521, 524, 525, 527, 535
 Островский М. Н. 256
 Острогорский В. П. 188, 468, 471
 Оффенбах Ж. 61, 63, 125, 189, 224, 276, 277, 415, 421, 429, 431, 437, 456, 488, 489, 491, 499, 500, 502, 504, 509, 528
 Очкин А. Н. 450

 Павлов (Северов-Павлов) Н. Д. 496
 Павлов Н. Ф. 427
 Павлова Т. Н. 400
 Палапра Ж. 413
 Пальерон Э. 459
 Пальм А. И. 108, 122, 178, 197, 200, 259, 260, 286, 287, 290, 337, 338, 347, 368, 402, 420, 436, 457, 476, 479, 491, 518
 Пальм С. А. 293

- Пеньков В. С. 483, 516
 Перов В. Г. 19
 Песковский Ю. 463
 Пети Ж. 460, 490
 Петица М. М. 51, 226, 227
 Петров В. П.— см. Василько-Петров В. П.
 Петров (Дюбуар) Е. И. 177, 178
 Петров О. А. 49
 Петров С. П. 293
 Пиа Ф. 149, 150, 492
 Пикар Л.-Б. 480
 Писарев А. И. 52, 524
 Писарев Д. И. 9, 12—14, 16, 21, 65, 76, 117, 390, 392
 Писарев М. И. 85, 111, 236, 237, 241, 246, 254—257, 270, 271, 316—318, 340, 373—375, 384, 410
 Писемский А. Ф. 28, 43, 111, 122, 131, 132, 134, 137, 138, 144, 173, 208, 211, 214, 233, 236, 238, 246, 349, 359, 373, 377, 378, 394, 426, 427, 435, 459, 501, 504, 509, 528
 Питто-Дефорж Ф.-О. 419, 534
 Пиунова-Шмидтгоф Е. Б. 282, 358, 376
 Плещеев А. А. 408, 409
 Плещеев А. П. 56, 108, 188, 190, 414, 419, 422, 443, 449, 452, 457, 459, 465, 475, 485, 489, 490, 494, 508, 518, 521, 530, 533, 534
 Плётц И. 454
 Плинатус И. Ф. 486
 Плувье Э. 519
 Победоносцев К. П. 9
 Погодин М. Н. 140
 Погожев В. П. 391
 Погонин А. И. 179, 313, 350
 Погосский А. Ф. 108, 113, 467, 483, 531
 Подгорецкий Р. И. 421, 476, 498
 Подгоричани 295
 Подобедова Е. И. 216
 Полевой Н. А. 48, 66, 67, 69, 123, 245—247, 432, 440, 447, 458, 464, 468, 489, 491, 508, 515, 523, 526
 Полэн (П. Дюпор) 462
 Полозов Н. П. 136
 Полонская Н. Л. 274
 Полонский Я. П. 510
 Полтавцев К. Н. 159
 Полторацкий П. А. 375
 Полушин А. М. 512
 Поляков Н. И. 466
 Понсар Ф. 152, 153, 419, 433
 Попов А. Н. 439
 Попов Н. 398
 Попов С. Е. (С. Добров) 134, 462
 Потехин А. А. 25, 28, 43, 52, 83, 108, 109, 111—113, 121, 122, 124, 166, 183, 211, 212, 215, 223, 422, 424, 426, 428, 432, 454, 473, 484, 490, 534, 535
 Потехин Н. А. 108, 109, 122, 195, 200, 364, 421, 423, 444, 447, 456, 472, 484
 Потье Ш. 485
 Похвиснев А. Н. 416, 420, 476, 477, 510, 527, 536
 Правдин (Трейлебен) О. А. 192, 141
 Пребуа А. 443, 514
 Превель Ж. 463
 Пригожий А. Ф. 297
 Прокофьева А. П. 224
 Протасов П. Г. 298
 Протопопов В. В. 400
 Протопопов Н. 482
 Прохоров В. А. 47
 Прохоров Е. Е. 422, 451, 471
 Прянишников М. Ф. 284
 Путята С. Е. 500
 Пушкарев Н. Л. 520
 Пушкин А. С. 16, 22, 47, 192, 198, 391, 415, 422, 439, 447, 460, 479, 507, 514, 517
 Пьерон Э. 462
 Пяткина Е. В. 418, 478
 Пятницкий Н. М. 75, 468, 500
 Радин Н. М. 400
 Раймон И. 490
 Райчева П. А. 179
 Ральф А. А. 240, 282, 312
 Раппопорт 333
 Расин Ж. 54, 520
 Рассказов А. А. 160, 181, 182, 271, 375
 Рассохин С. Ф. 448
 Раупах Э. 150, 515
 Рафалович Ф. 333
 Реаль Л. 481
 Ревякин А. И. 394
 Редер Г. 422
 Редкин П. 519
 Реймон И. 506
 Реньо де ла Бриер Ф.-Ж.-П. 501
 Реньо (Ш.-Ж. Потрон) 524
 Реньяр Ж.-Ф. 482, 517
 Респин И. Е. 19
 Решимов М. А. 50, 181, 191, 240
 Риё Ж. де 458
 Римский-Корсаков Н. А. 129
 Ристори А. 184, 326
 Ришар Ж. 441
 Родиславский В. И. 56, 75, 236, 246, 416, 417, 423, 427, 430, 441, 442, 444, 451, 459, 465, 467, 472, 474, 477, 487, 488, 511, 520, 523, 535
 Родон В. И. 243
 Роже де Бовуар Э. 513
 Рожковская П. П. 404
 Розен Ю. 414, 433, 453, 485, 536
 Рокотов В. Ф. 282, 295, 296, 299, 321, 338
 Ромер Ф. Э. 345, 364, 369, 370

- Росси Э. 72, 346
 Росснев П. А. 189, 240, 241, 397
 Ростовцев Я. А. 478
 Рошфор А. 438
 Рубинштейн Н. Г. 238
 Руджиро 294
 Руднев Ф. М. 413, 415, 427, 438, 439, 451, 457, 472, 475, 485, 487, 491, 492, 510, 514, 526, 529, 536
 Рудницкий К. Л. 393
 Руссо И. И. 416
 Рыбаков Н. Х. 240, 241, 246, 248, 328, 340—344, 348, 354, 386, 408
 Рыбаков К. Н. 241
 Рыбасов И. О. 507
 Рыбчинская Н. Д. 254
 Рыкалова Н. В. 160, 173, 190, 191
 Рюмин Ф. И. 437, 522
 Рябов П. Я. 412, 472

 Савин Н. Н. 280, 283, 299, 307
 Савина А. П. 179
 Савина М. Г. 30, 31, 52, 64, 81, 82, 99, 215, 218, 220, 228—231, 237, 287, 313, 314, 316, 376, 384—388, 400, 406
 Савинов В. И. 438
 Садовские (Лазарева) О. О. 191, 194, 196, 237, 240, 398
 Садовские 30, 183, 398
 Садовский М. П. 194—196, 240, 241, 317, 398, 420, 464, 533
 Садовский П. М. 22, 74, 76, 99, 145, 158—163, 176, 190, 191, 210, 221, 228, 240, 343, 371, 372
 Сазонов А. Ф. 429, 449, 499, 530
 Сазонов П. Ф. 82, 224—225, 236, 511
 Салтыков-Головин 283
 Салтыков-Щедрин М. Е. 11, 17—19, 21, 24, 28, 43, 59, 88, 107, 111, 117, 119, 130, 153, 160, 163, 183, 204, 208, 218, 238, 255, 261, 269, 271, 275, 339, 382, 390, 391, 393—395, 398, 399, 402, 403, 407, 527
 Сальвини Т. 273
 Сальков В. П. 515
 Самарин И. В. 48, 50, 51, 108, 114, 131, 145, 160, 163, 167—171, 179, 183, 184, 190, 191, 193, 208, 361, 364, 366, 386, 493, 509, 527
 Самойлов В. В. 68, 69, 82, 145, 204—211, 219, 222, 225, 436
 Самойлов Н. В. 414, 517
 Самойлова Н. В. 224
 Самсонов Л. Н. 259, 260, 266, 269, 281, 288, 293, 321—337, 344, 358, 402—409
 Сандо Ж. 444, 501
 Сандунов Н. Н. 504
 Сарду В. 43, 153, 155, 156, 181, 195, 429, 446, 456, 457, 473, 483, 489, 498, 524, 528
 Сарсе Ф. 148
 Сахаров В. А. 334, 335
 Сведенцов Н. П. 425
 Свечин А. М. 420
 Свободин (Козленко) П. М. 240, 254, 340
 Себинова Т. (Новосильцева) 441
 Сежур В. 430
 Семанова М. Л. 403, 404
 Сен-Жорж Ж.-А. 429, 445
 Сен-Лоран (Ш. Помбре) 530
 Сен-Реми (Ш.-О.-Л.-Ж. де Морни и Э. Л'Эпин) 456
 Сент-Ив (Э. Деадде) 419
 Сервантес де Сааведра М. 53, 74, 445
 Сервье А. 290, 305, 375
 Сервье Э. Ф. 280
 Сергеев Г. 510
 Серматов В. 294, 306, 325
 Серов А. Н. 34, 35, 63, 129
 Сетов И. Я. 299, 362
 Сеченов И. М. 348
 Спнельников Н. П. 301, 307, 349, 359, 403, 405, 408, 409
 Сироден П. 414, 425, 446, 464, 485—487, 503, 507, 519
 Скабичевский А. М. 89, 95, 139
 Скальковский К. А. 409
 Скарятин Н. Я. 285, 311
 Скобелев И. П. 246
 Скотт В. 47, 457
 Скриб Э. 155, 414, 424, 425, 429, 435, 440, 447, 451, 457, 465, 470—472, 487, 529, 530, 532
 Славин А. П. 440
 Славин И. Я. 404
 Слепцов В. А. 60, 110, 120, 236, 283, 284, 349, 404, 424
 Случевский К. К. 435, 478
 Смирдин А. Ф. 452
 Смирнов В. А. 304, 305, 375
 Смирнов С. А. 462
 Смирнова С. 516
 Смольков Ф. К. 303—305
 Сметкова А. А. 216
 Снеткова Ф. А. 82, 83, 125, 215—218, 230
 Соваж Т.-М.-Ф. 471
 Соколов А. А. 27, 131, 259, 260, 288, 291, 336, 337, 391, 401, 402, 434, 438, 456, 469, 470, 478, 484, 493, 515
 Соколов П. С. 466, 482, 500
 Соколов П. П. 415
 Соколова 116
 Соколовский М. М. 472
 Сокольников (Хрущев-Сокольников) Г. А. 481, 495
 Соллогуб В. А. 52, 110, 265, 416, 438, 471, 473, 489, 517
 Соловцов Н. Н. 299, 362

- Соловьев Н. Я. 80, 85, 108, 109, 195, 201, 242, 255, 442, 449, 472, 476, 501, 510, 520
- Соловьев С. П. 413, 418, 429, 458, 463, 465, 468, 470, 482, 486, 501, 516, 522, 532
- Сомин М. А. 442
- Сосницкий И. И. 202, 203, 213
- Софьян Е. И. 529
- Спорова (Бибикова) М. А. 219
- Стадовский 487
- Станиславский К. С. 163, 170, 185, 197, 235, 249, 396—398, 400, 401
- Старк Э. А. 400
- Стасов В. В. 16, 19, 20, 47, 146, 322, 390, 406
- Стасюлевич М. М. 140, 394, 395
- Стахеев Д. И. 468
- Стахович А. А. 162, 367, 372, 395, 409, 410
- Стахович М. А. 52, 248, 249, 366, 485, 511
- Степанов М. С. 506
- Степанов П. Г. 160, 174
- Степанов П. И. 434, 441, 468, 513
- Степанов С. И. 298
- Степанов (Кутейкин) С. С. 279
- Степанова (Новикова) И. И. 289, 313, 314, 368—371, 376
- Стефен (С. Арну) 533
- Стойкович Г. А. 526
- Столыпин А. А. 289
- Стороженко Н. И. 66, 75, 201, 398
- Страхов Н. Н. 117
- Стрелкова А. И. 240, 246, 356, 357
- Стрелковские 278
- Стрельская В. В. 215, 223, 225, 399
- Стрельский (Третьяков) М. К. 313
- Стрепетова П. А. 30, 82, 83, 99, 111, 143, 237, 241, 254, 257, 264, 267, 270, 271, 284, 287, 304, 305, 313—318, 340, 356, 360, 364, 371, 373, 375—381, 384, 393, 402—406, 410
- Стриндберг А. 152
- Струйская Е. П. 124, 218, 225, 230
- Суворин А. С. 10, 33, 147, 206, 210, 211, 217, 219, 221, 229, 362, 376, 377, 379, 380, 391, 395, 399, 400, 410
- Суворов А. В. 447
- Сур В. 289, 327—329
- Суревич 296
- Сухово-Кобылин А. В. 28, 43, 107, 108, 393, 509
- Сухонин П. П. 246, 507
- Сыржина Ф. Я. 391
- Сю Э. 427
- Таланова (Стрелкова) Х. И. 177, 190, 191, 196
- Талев А. Н. 500
- Тальцева (Зубова) А. А. 413, 419, 457, 469
- Тамберлик Э. 221
- Танеев С. В. 252, 354, 461, 480, 519
- Тарновский К. А. 55, 56, 84, 166, 169, 180, 181, 195, 197, 230, 414, 415, 424, 427, 431, 433, 443, 451, 452, 458—461, 463, 465, 466, 472, 473, 475—477, 479, 481, 482, 485, 491, 492, 495, 497, 500, 508, 513, 514, 522, 525, 528, 533, 534, 536
- Теолон М. 429, 466, 480, 520, 533
- Тихонов В. А. 381, 386
- Ткачев П. Н. 13
- Токмаков И. Ф. 404
- Толстой А. К. 29, 35, 131, 132, 134, 136, 137, 140—142, 144, 145, 164, 204, 210, 346, 394, 462, 488, 497, 515
- Толстой Л. Н. 5, 7, 10, 17, 18, 91, 106, 107, 116, 129, 165, 390, 394, 396
- Толстой Ф. М. 115, 464, 483, 492, 501
- Толченев А. П. 528
- Томай-и-Баус М. 520
- Трейман К. 442
- Трескин В. А. 284
- Третьяков В. Ф. 405
- Третьяков П. М. 323
- Трефе Э. 500
- Трианон А. 533
- Трофимов (Иванов) А. Т. 59, 108, 193, 424, 435, 476, 486, 492, 495, 496, 498, 504, 515, 532
- Турбин С. И. 52, 421, 460, 510, 526, 529
- Тургенев И. С. 5, 31, 43, 52, 59, 65, 90, 91, 104, 106, 107, 116, 117, 144, 187, 190, 238, 362, 363, 392, 395, 400, 418, 433, 453, 473, 479, 501, 529
- Туруд А. 494
- Турчанинова Е. Д. 397
- Тьерри А.-Ф. 443, 495
- Тютрюмова А. З. 229
- Тютчев Ф. И. 18
- Уманская М. М. 394
- Урусов А. И. 23, 29, 30, 174, 183, 184, 188, 237, 257, 267, 274, 376, 378, 391, 395, 401—404, 410, 490
- Урусов Е. П. 494, 529, 531
- Урусов М. 463, 482, 508, 521
- Урусов Н. П. 444, 476, 504
- Урусов Ф. М. 252, 354, 433
- Усов С. А. 179
- Успенский Г. И. 18, 267, 277, 403, 404
- Успенский Н. В. 60, 349, 486
- Устинов И. А. 405
- Устрялов Ф. Н. 108, 116, 117, 459, 504, 514, 528, 533
- Утин Е. И. 97
- Утин Я. 492
- Ушаков А. С. 424

- Фабиянская Е. А. 309, 325, 356—358
 Фавар Ш.-С. 450
 Федоров И. В. 456
 Федоров М. П. 56, 415, 423, 427, 431, 432, 450, 455, 474, 477, 485, 492, 493, 499, 507, 529, 533
 Федоров П. С. 52, 414—416, 423, 425, 432, 435, 440, 442, 444, 447, 448, 454, 461—463, 469, 475, 483, 486, 501, 503, 516, 518, 519, 521, 524, 526, 527
 Федоров С. Н. 496
 Федорова Е. Ф. 216
 Федотов А. Ф. 131, 136, 178, 179, 244—253, 256, 340, 342, 367, 401, 407, 434, 445, 492
 Федотова (Позднякова) Г. Н. 30, 47, 48, 69, 70, 99, 124, 145, 146, 156, 183—187, 189, 191, 221, 240, 333, 339, 384, 397
 Фейе О. 152, 155, 414, 424, 452, 453, 505
 Феллехнер 480
 Феррари П. 506
 Феррье П. 488
 Фет А. А. 18
 Фештер Ш.-А. 419
 Филимонов Н. И. 472
 Филиппов А. В. 279
 Филиппов В. А. 393, 398
 Филиппова Е. В. 399
 Фолетти И. 325—327
 Фонвизин Д. И. 49, 250, 255, 401, 407, 482
 Фоптона Л. Ф. 44
 Форкати В. Л. 319, 332, 362
 Франки И. 427
 Фраскати (М. Мийо) 472
 Фребо Э. 415
 Фредро А. 484
 Фредро Я.-А. 453
 Фридберг П. И. 135
 Фролов П. А. 52, 230, 423, 460, 495
 Фурнье Н. 421, 431, 448, 492, 496, 533
 Фуше П. 56, 495
 Фюльжанс (Ф.-Ж.-Д. Бюрп) 480, 529

 Хлебникова Н. Е. 229
 Хайченко Г. А. 400, 401
 Ховен П. 450, 507
 Хмельницкий Н. И. 49, 52, 484, 511, 522, 534
 Худеков С. Н. 45, 425, 427, 434, 461, 477, 489, 493

 Цветков Г. (В. А. Кандауров) 259, 260, 269, 279, 283
 Цветков К. Н. 427
 Цветков М. П. 487
 Цукелли Э. К. 506

 Чаев В. А. 520
 Чаев Н. А. 131—133, 135, 136, 139, 141, 146, 184, 233, 246, 443, 446, 457, 510
 Чайковский П. И. 16, 20, 34, 129, 163, 361, 396
 Чарский В. В. 240, 254, 273, 319, 353—355
 Черкасов Н. И. 179
 Черневский С. А. 37, 48, 147
 Чернышев И. Е. 52, 108, 189, 331, 449, 455, 457, 459, 480, 484, 489, 490, 511, 532
 Чернышев Н. П. 179, 326—328, 330
 Чернышевский П. Г. 10, 12—15, 70, 114—116, 322
 Чернявская М. М. 223, 225
 Чернявский П. И. 110, 119, 393, 436
 Чехов А. П. 31, 106, 274, 291, 362, 391, 403, 405
 Чикони Т. 56, 453
 Чистяков А. П. 455
 Читау А. М. 214, 229, 282, 387
 Читау М. М. 229
 Чичагов М. Н. 253
 Чуйко В. В. 66, 392
 Чумаковская Е. Е. 178, 179

 Шабо де Буэн Ж. 465, 512
 Шаповалов П. Л. 235, 236
 Шаховской А. А. 47, 49, 52, 67, 142, 204, 416, 440, 457, 500, 511, 517
 Шварц В. Г. 35, 146
 Швейцер 481
 Шевченко Т. Г. 189, 425
 Шекспир В. 30, 31, 34, 40, 53, 54, 65, 66, 68—72, 74, 75, 78, 167, 175, 178, 198, 236, 242, 246, 348, 353, 392, 416, 427, 428, 431—433, 440, 456, 464, 470, 472, 474, 489, 506, 523, 526, 534
 Шелгунов Н. В. 91, 95, 143, 261, 402
 Шенк П. М. 422, 423, 439, 523
 Шенк Э. 426
 Шепелев Д. А. 471
 Шеридан 272
 Шеридан Р.-Б. 54, 412, 478, 520
 Шехтель Ф. О. 290
 Шиво А. 420, 456, 488, 489, 508, 531
 Шилко Ю. 467
 Шиллер Ф. 28, 43, 54, 72, 77, 164, 242, 344, 353, 375, 462, 504
 Шиловская М. В. 423, 458
 Шиловский К. С. 419, 517, 533
 Шильдкнехт 450
 Шишков М. А. 35, 36, 146
 Шкарин К. П. 424
 Шлезингер Э. 444
 Шнейдер Л. 520
 Шнейдерман И. И. 400
 Шокар А. 520
 Шолер А. 439, 485, 522

- Шпажинский И. В. 109, 170, 200, 231,
242, 255, 424, 445, 469, 495, 528
Шрамченко М. П. 421, 535
Шталь А. П. 509, 520, 523
Штеллер П. П. 43, 122, 491, 500
Штукин А. 418
Шуберт А. И. 176, 177, 240, 271, 309,
311, 313, 315, 337, 356, 386, 387, 403,
406—408
Шульгин 497
Шумская Е. С. 193
Шумский С. В. 50, 51, 68, 110, 145, 160,
163—167, 177, 190, 192, 193, 208, 215,
221, 331, 338, 363, 384
- Щапов А. П. 130
Щепкин М. С. 49, 50, 99, 112, 123, 158,
159, 166, 193, 248, 366
Щепкин М. П. 62, 181, 190
Щепкина А. П. 193
Щепкина-Куперник Т. Л. 398
Щербина И. А. 268, 269, 280, 306
Щигров В. (В. Р. Щиглев) 59, 60, 484,
495, 496, 532
- Эдельсон Е. Н. 93
Эльц А. 483
Энкекен А. 441, 470, 520
Эно Э. 500
Эрве (Ф. Ронже) 431, 483, 528
Эркман-Шатриан (Э. Эркман и
А. Шатриан) 496
- Эрлангер М. М. 440, 479
Эрни А. 420
Эттингер А. 514
Эфрос П. Е. 398
- Южин А. И. 166, 237, 242, 254, 468
Юзовский Ю. 390
Юревич П. И. 418, 419, 439, 478, 494,
525
Юрлев С. А. 38, 54, 73, 74, 233, 392,
486, 508
Юрлев Ю. М. 196, 227, 391, 398, 400
Юшар М. 502
- Яблоновский С. (С. В. Потресов) 381,
410
Яблочкин А. А. 37, 38, 48, 61, 141, 147,
223, 224, 293, 428, 474, 491
Яблочкина Е. А. 219, 332
Яблочкина С. В. 192
Языков Д. Д. 398
Якобсон Э. 446
Яковлев (Вейман) М. Ф. 294, 321, 340,
348
Яковлев С. П. 416
Яковлевский Н. Я. 438, 446, 532
Якунин (Захарьин) И. Н. 512
Янковский М. О. 398, 400
Ярон С. Г. 272, 347, 353, 357, 359, 360,
403, 406—409
Ярославцев А. 136
Яхонтов А. Н. 535

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая	
Репертуар	40
Глава вторая	
Сценическое искусство	158
Глава третья	
Частные и клубные театры столиц	232
Глава четвертая	
Провинциальный театр	259
Примечания	390
Репертуарная сводка	412
Указатель имен	538



ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 5



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Э. Э. РИЧЧИНО
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Р. П. БАЧЕК
КОРРЕКТОРЫ Н. А. МЕДВЕДЕВА и Е. А. МЕЩЕРСКАЯ

Сдано в набор 28.08.79. Подписано к печати 27.03.80. А04651.
Формат издания 60×90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура
«обыкновенная». Высокая печать. Усл. п. л. 34,5. Уч.-изд. л. 42,17.
Изд. № 4876. Тираж 15 000 экз. Заказ тип. 570. Цена 3 р. 30 к.
Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени
Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграф-
прома при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28
ИБ № 1145