





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



---

# 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»  
1982

---

**ИСТОРИЯ РУССКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО  
ТЕАТРА**



**ТОМ 6**

**1882—1897**

**МОСКВА «ИСКУССТВО»  
1982**

Авторы тома

Т.К. ШАХ-АЗИЗОВА  
Введение, Репертуар, § 10—11;

Т.М. РОДИНА  
Репертуар, § 1—9;

Ю. А. ДМИТРИЕВ  
Сценическое искусство;

Т.Н. ПАВЛОВА, Е.Я. ДУБНОВА, Г.А. ХАЙЧЕНКО  
Частные и любительские театры столиц;

Народный театр;

О.М. ФЕЛЬДМАН  
Провинциальный театр

Репертуарная сводка  
императорских театров составлена  
Т.М. ЕЛЬНИЦКОЙ;

Репертуарная сводка  
частных столичных театров составлена  
Т.Н. ПАВЛОВОЙ и Е.Я. ДУБНОВОЙ



---

## ВВЕДЕНИЕ

### 1

Период двух последних десятилетий XIX века — между Островским и Чеховым, между старой и новой театральной системой — чрезвычайно важен для русской сцены. Новое формировалось постепенно и неуклонно, существовало более как обещание — и все-таки уже было. Порой оно вырастало на почве как будто исчерпанной традиции или той театральной повседневности, что казалась бесплодной, порой таилось в изменившейся атмосфере времени, в области других искусств. Уже появлялись новые люди театра, и новая драма, и предвестия нового театра; вызревали театральные идеи, которым суждено будет осуществиться позднее. А пока для театра характерна ситуация «на пороге»: ожидание перемен, стремление к ним, начало перехода к иному.

В этот период русской жизни, исполненный драматизма, подводятся итоги прошлому; зарождается многое из того, чем будет определяться Россия XX века; новое возникает во всех сферах жизни.

Драматизм периода определялся его началом. «Второй раз, после освобождения крестьян, волна революционного прилива была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось *реакцией*...»<sup>1</sup> — напишет об этом В. И. Ленин. После царевубийства 1 марта 1881 года уцелевшие члены исполкома «Народной воли» опубликовали письмо новому царю с отчаянным и утопическим предложением: прекратить со своей стороны террористскую практику при условии политической амнистии и созыва народного собрания для устройства русской жизни на новых началах. Предложение было отвергнуто — даже попытка компромисса не удалась народолюбцам; страна вступила в полосу из тех, что называют безвременьем.

Драматизм 80-х годов создавался не ситуацией открытой борьбы или отчаянных вспышек терроризма, что отличало эпоху народолюбцев. Разлитый повсюду, ставший привычным, он был гнетущим прежде всего; театру предстояло передать этот новый для себя вид драматизма повседневности. Как напишет А. Блок:

«В те годы дальние, глухие  
В сердцах царили сон и мгла.  
Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла».

Обер-прокурор синода К. П. Победоносцев, ставший мрачным символом эпохи, был не просто столпом и охранителем режима, но идеологом и энтузиастом нового курса — открыто и воинственно антидемократического. Правительство сожалело о реформах 60-х годов и о той — пусть ограниченной, противоречивой — демократизации, которой были все же отмечены два пореформенных десятилетия. Время хотелось остановить, если уж не повернуть вспять: поддерживали сверху дворянство, ограничивали права земства, меняли ценз для присяжных.

Правление Александра III, начавшись с разгрома и казни народовольцев, отличалось редкой энергией репрессий. Власть стремилась оградить себя от любых проявлений недовольства: в начале 80-х годов появилось «Положение о мерах к охранению государственной безопасности и общественного спокойствия»; полицейская машина набирала силу как в крупных, государственных своих формах, так и в массе расплодившихся охранок и густой сети шпионажа.

Бесчинствовала карательная цензура; из библиотек изымались негодные книги; опасные издания закрывались, как было в 1884 году с «Отечественными записками». Все более ожесточенными становились гонения на студенчество. В 1884 году был принят новый университетский устав; упразднялась университетская автономия. Студенческие волнения подавлялись при помощи арестов, ссылок, временного закрытия учебных заведений. В 1887 году вышло распоряжение: принимать в университеты только лиц, лояльность которых засвидетельствована окупченной ими гимназией. С того же года циркуляром о «кухаркиных детях» доступ «низов» к образованию ограничивался.

«И пошли запрещения, ссылки, гнет над всем, что пыталось громко высказаться,— вспомнил Вл. И. Немирович-Данченко.— На моей памяти... летели в преисподнюю одна лучшая газета за другой, уходили, как улитки в раковины, один лучший человек за другим. Наступило время, которое в истории русской общественной жизни называется «реакцией». По другую сторону развернулись иные явления. Одни — люди сильной воли, с самоотверженностью, характеризующей молодость,— уходили в скрытую агитационную деятельность и расширяли поток будущего. Другие приглядывались ко всем междуусобицам и искали, где вода помутнее, чтобы поймать большие рыбы, и расплодили собой Колупаевых и Разуваевых во всех видах и сословиях и стадо обывателей с девизом «моя хата с краю». Третьи — надорвались в борьбе и обратились в «бездвременных инвалидов»<sup>2</sup>.

Особенно тягостным казалось ренегатство вчерашних либера-

лов. «В сущности, пошехонское отрезвление было столь же неожиданным, как и недавнее пошехонское либеральное ошьянение», — горько язвил М. Е. Салтыков-Щедрин. Натуры деятельные расточали энергию на «малые дела»; мучились безверием другие; утописты закрывались от жизни оболочкой былых идеалов. Запись в дневнике поэта С. Я. Надсона дает грустную формулу настроениям 80-х годов: «Цели нет, смысла нет, возможности счастья и удовлетворения тоже нет, — есть тоска и тоска»<sup>3</sup>. Мотив тоски эхом отзовется в искусстве тех лет в жалобах чеховского Иванова, сознающего, что «энергия жизни утрачена навсегда».

Не только напор реакции был тому, однако, причиной. В репрессиях не было недостатка и в другие времена России, в том числе и в 60—70-е годы. Но тогда наперерез им шел широкий демократический подъем; в общественной жизни была своя доминанта, у лучших людей — цель и вера в нее, придававшая силу их начинаниям, оправдывавшая жертвы и риск. Теперь же наступило трудное время переоценки ценностей.

Совсем недавно группа героических одиночек бросала вызов судьбе, пытаясь одним лишь напряжением воли переломить ход исторического процесса, и это мыслилось закономерным. Теперь же закономерной оказалась неудача народников, и в обществе распространилось скептическое отношение не только к их целям и методам, но к их истокам (захватив 60-е годы) и даже к революционному действию как таковому. Разгром и кризис народничества были драмой не только участников движения. Это стало драмой страны, нации, эпохи, драмой крушения идеалов, не скоро замещенных другими.

Народничество не исчезает после 1881 года и целого потока репрессий; популярность его не разом перечеркнется; связанные с ним тенденции и настроения еще долго будут питать культуру. Повторятся и вспышки терроризма и попытки возрождения «Народной воли», но в целом движение обречено: оно распадается, теряет почву и внутренний смысл, мельчает или перерождается в компромиссную либеральную форму. Жизнь подрывает основу народнической идеологии — Россия не хочет следовать особым, отличным от Запада путем.

«Вопреки теории, господствовавшей у нас в последние полвека, — отмечал в 90-е годы Ленин, — русское общинное крестьянство — не антагонист капитализма, а, напротив, самая глубокая и самая прочная основа его... Мы видим постоянное образование элементов капитализма внутри самой общины». Идет и расслоение крестьянства в деревне и его «раскрестьянивание»<sup>4</sup> (этот народный термин Ленин приводит в «Развитии капитализма в России»). И все это на фоне уже бесспорного, быстро крепнущего капитализма, который не смогли задержать меры консервативно настроенного правительства Александра III и который в 90-е годы делает резкий рывок вперед. Капитализма с его бурным ростом городского населения, техническим прогрессом, промышленным подъемом,



ростом финансовой и промышленной буржуазии, притоком иностранного капитала — и с тем, что рождается вместе с ним и ему противостоит.

Период 80-х — начала 90-х годов, однако, в России неподозначен, и в нем нельзя видеть только безвременье. «Ведь в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III! — раскрывает эту диалектику Ленин. — ...Мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят... забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»<sup>5</sup>. Это движение «мысли и разума» вплетается в драматизм повседневности, рождая подводное течение эпохи — ту сложную структуру действительности, которая во многом предопределяет художественные искания времени.

«Ослабление общественных стремлений»<sup>6</sup>, отмеченное в ту пору современником, было безусловным. Самодержавию не удалось перерезать нить преемственности в освободительном движении России. «Общественные стремления» в ней были неискоренимы, хотя их стало труднее распознавать. Они оскудели в 80-е годы, часто уходили внутрь, как бы затухая, но существовали все-таки непрерывно. Им был присущ общедемократический пафос, частый отказ от четких классовых границ, от программных долговременных объединений. Но и в самые «глухие» годы не могли иссякнуть традиционное русское просветительство и культуртрегерство; интеллигенция продолжала лечить, учить, помогала голодающим, выступала с протестом против правительственных репрессий.

Уже в 80-е годы внешнее спокойствие то и дело прорезалось вспышками недовольства, студенческих волнений, рабочих стачек; по стране стали образовываться социал-демократические кружки. За рубежом под руководством Г. В. Плеханова формировался русский марксизм — путь русской интеллигенции от народничества к марксизму словно повторен в личном пути Плеханова. Все это становилось более ощутимым, явственным, интенсивным по мере приближения к концу века. В начале 90-х годов голод, прошедший по деревням, вызвал серию крестьянских бунтов и активный отклик интеллигенции. Набирал силу рабочий класс, идя к соединению с марксизмом; 1895 год становится началом нового, пролетарского периода освободительного движения в России. Былое движение интеллигенции для народа заменялось их совместной борьбой, в чем было новое слово эпохи. Рубеж 80—90-х годов — начало деятельности В. И. Ленина: его участие в студенческих волнениях;

его первые труды — о русском капитализме, народничестве в прошлом и настоящем — и первая ссылка.

Личные, разрозненные усилия многих вплетались в общий процесс; он ширился, проникал в массу, в толщу интеллигенции, чтобы продолжиться в XX веке. Он был ощутим во всем: в общем строе жизни, в формировании нового типа личности, в культуре, в искусстве; недаром в театре этот период начнется демократической по сути, хотя и запоздалой реформой — отменой монополии императорских театров в 1882 году. Но обновление русского театра чем дальше, тем больше будет связано не с реформами, идущими сверху, а с развитием творческой и общественной инициативы интеллигенции. Пробуждением этой инициативы особенно богаты 90-е годы и то, что венчает их в театре: первый Всероссийский съезд сценических деятелей, собравшийся в 1897 году, и первые шаги к созданию Московского Художественного театра, предпринятые тогда же. Между этими двумя датами — 1882—1897 годами — и протянется наш период.

## 2

24 марта 1882 года Александр III особым указом Сенату отменил монополию императорских театров. Теперь, когда «театральное крепостное право» рухнуло и то, что мыслилось главным препятствием к развитию театра, было устранено, все, казалось бы, должно сразу и резко перемениться: свободная конкуренция вызовет прилив энергии в старых театрах и откроет дорогу новым; дело двинется как бы само собой. Перемены тем не менее наступят не скоро, и в ожидании их Чехов напишет в своей записной книжке: «Сцепа станет искусством лишь в будущем, теперь она лишь борьба за будущее»<sup>1</sup>. «Борьба за будущее» и есть содержательнее театрального процесса 80—90-х годов.

Современники были строги к русскому театру даже в лучшие его времена. Писатели, критики, практики сцены, недовольные настоящим, исходили из своего идеала — из того, каким должен и мог бы быть театр. Расхождение идеала с действительностью воспринималось с обостренным драматизмом; слова об упадке театра легко шли с языка. Слова бывали справедливы; но даже тогда, когда в них содержалось преувеличение, оно оказывалось небесполезным — рождало неуспокоенность, стимулировало поиски, развитие театра.

То же происходит и теперь; речи об упадке становятся все более тревожными. Но в эти годы чаще следовало бы говорить о застое там, где назрели перемены; о недостаточности, робости повизны, не мнящей общей картины театра; о неудовлетворенности тем, что казалось беспорным еще вчера. Как видно, что-то изменилось в отношениях театра с действительностью, вернее, в самой действительности, за которой театр не поспевал. Налицо

была ситуация кризиса, обычная на сломе эпох, в преддверии решительных перемен.

Существует, однако, некий парадокс в театральной жизни этих лет: хор обличающих или встревоженных голосов соединяется с широким, быстро растущим интересом к театру, тяготением к сцене.

«В чем особенная сила театра? — будет размышлять позже Немирович-Данченко, вспоминая эти годы. — Почему к нему тянутся и девушка из глухой провинции, как Нина Заречная в «Чайке», и гимназист, и купеческий сын, и отпрыск княжеского рода князь Сумбатов... и лучшие писатели, перед которыми раскрыты настежь двери, предпочитают отдавать свои лучшие чувства театру и актерам?..

Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений... И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и всё они переживают вместе: и радость, и слезы, и негодование.

Царство мечты. Власть над толпами»<sup>8</sup>.

По отношению к 80—90-м годам особенно важно одно: «музыка жизни», чувство жизни, которое дарит театр. Искусство этих лет, тоскуя по утрате идеалов и «энергии жизни», вместе с тем, будто движимое каким-то могучим инстинктом, стремится, по словам Ф. М. Достоевского, «жизнь полюбить больше, чем смысл ее». Отсюда и идет страстное на первый взгляд жизнелюбие даже «восьмидесятников»: «жизнерадостность», которую знал за собой Чехов; «страдное», к которому стремились художники; острое чувство красоты и богатства мира. Порой общественные стремления, не находя себе иного выхода и применения, обращаются на театр, где диалог искусства с жизнью открыт и прям, где люди всегда вместе и делают все сообща.

Для одних, как для героев чеховской «Чайки» и их жизненных прототипов, театр — «чуждый мир», прибежище от житейской прозы. Для меценатов и деловых людей театр может быть средством духовной компенсации за их основную деятельность, шим применением энергии, проявлением лучших сторон натуры, не всегда совместимых с «делом». Отсюда, к примеру, театральная деятельность А. С. Суворина — его театральная критика, неадекватная направленность «Нового времени», затем — создание собственного театра.

Для русских писателей и художников театр делается необходимой сферой жизни, к которой приходят уже не от духовной скудости бытия, но от более глубоких причин. Люди серьезных и популярных профессий — юристы, ученые, врачи — вдруг начинают писать о театре, идут в театральную критику, совмещая это с первой своей профессией, как А. Ф. Колл, или вовсе бросая ее, как А. Р. Кугель.

Театров в 80—90-е годы становится все больше, они активно заполняют собой жизнь людей, входят в быт, в повседневность, в эстетический обиход. Недалеко то время, когда театр займет в русской жизни исключительное, небывалое по значимости место, пока же вызревают психологические предпосылки и определенные условия для этого. Среди них — властно продиктованная временем все более широкая демократизация культуры. Она видна во всем: во взаимоотношениях искусства с публикой, в составе публики, в новых качествах искусства и формах его существования.

Искусству последних десятилетий века все важнее становится диалог с аудиторией; воспринимающая сторона настойчиво говорит о себе, да и само искусство чувствует острую потребность в отдаче, публичности, реализации. «Расширение общественной сферы искусства»<sup>9</sup>, о котором пишет современный нам исследователь, происходит за счет количественного увеличения выставок, книгоиздательств, периодических изданий, разного рода зрелищных мероприятий.

Две всероссийские промышленные и художественные выставки, состоявшиеся в 1882 году в Москве и в 1896-м — в Нижнем Новгороде, наглядно демонстрируют этот процесс и то также, что в нем как бы уравнены сферы «высокого» и «низкого» искусства. Второе разрослось и претендует на равноправие, причем эти претензии поддерживаются не только малограмотными низами. Демократизация приносит с собой и начало того, что в наши дни получит название «массовой культуры»<sup>10</sup>, рожденной более коммерческим, чем просветительским интересом. Первопричина этого проста — борьба за жизнь, давление материальной стороны дела, компромисс, зачастую и вынужденный: искусство подчиняется заказчику. При этом, боясь потерять опору, оно спешит дать именно то, что от него ждут, работает на дешевый и скорый успех. Буржуазно-мещанский вкус (опора «массовой культуры»), рожденный не только уровнем образованности, но и системой жизненных ценностей, становится законодателем определенной моды.

В середине 80-х годов Толстой отмечал: «...теперь сделалось то, что качество интеллигентных читателей очень понизилось — читают больше для содействия пиццеварению...»<sup>11</sup>. В следующем десятилетии к нему присоединится Чехов, давая характеристику буржуазного писателя и его публики — не просто пародия и не интеллигенции, но «чистой публики, ездящей в III классе»: «Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы»<sup>12</sup>. И вместе с тем именно тогда, в молодой еще период русской буржуазии, из ее среды выходят не только меценаты-толстосумы, заказчики и покупатели искусства, но люди, живущие искусством, видящие в его развитии и поддержке свое призвание и долг, — П. М. Третьяков, С. И. Мамонтов, К. С. Станиславский. Помимо природных склонностей этих людей время дает им особую, демократическую ориентацию. Резко повышаются роль личной инициативы и возможности не-

официальных свободных объединений, и то, что могло бы оставаться частным делом интеллигенции, перерастает в новое большое искусство, как любительские спектакли Стаиславского, как занятия художников Мамонтовского кружка.

Задачи просветительства в эти годы сложны и во многом новы. Не теряя своих традиционных форм, оно стремится к более широкой и прочной основе. Отсюда — специальные издания литературы для народа, вроде «Посредника», в котором принимает активное участие Л. Толстой, и поиски в области народного театра, и социологическое изучение публики. В середине 90-х годов Н. А. Рубакин в «Этюдах о русской читающей публике», отмечая необычайное «нарастание» читателя в России, дает и опыт его классификации: состав читательской массы, типы читателей из народа, виды излюбленного чтения и т. д. Возникает коллективный портрет публики (в том числе — потенциального театрального зрителя), которая впервые или с недавних пор приобщается к культуре.

Рубакин дает и свой ответ на один из самых острых вопросов той поры: нужно ли народу особое, адаптированное для него искусство или он должен приобщаться к общенациональной культуре? «Изучение читателей из народа показало, что никакой «особой» беллетристики для него не надо...»<sup>13</sup>. Ответ этот категоричен; решение довольно одностороннее. Для более полного решения требовалась диалектика; необходимо было обеспечить постепенное, последовательное восхождение публики от простого к сложному: сами по себе, сразу, рывком, минуя естественные ступени культурного развития, «низы» перейти к восприятию большого искусства не могли.

Задачи просветительства осложнялись тем, что слишком неоднородна стала теперь широкая аудитория: ее приходилось дифференцировать и в каждом отдельном случае искать к ней особый подход. В эти годы, к примеру, численно возросла та часть публики, которую уже нельзя было называть «низамы», — ее социальный состав, ее жизненный уровень стали другими. Островский отмечал в середине 80-х годов: «В Москве теперь, вследствие особых общественных условий, почти вся публика лишь по внешней обстановке жизни принадлежит к образованному классу, а по правам, привычкам, умственной неразвитости и отсутствию нравственных правил — принадлежит к тем классам городского населения, которые носят название невежественной толпы. Эта публика ничего не знает, ничего не читает, кроме дешевых газет и юмористических листков, наполненных городскими сплетнями. ...Дельное, разумное и нравственное эта публика слышит и видит только в театре; в театре она очеловечивается»<sup>14</sup>.

Такая публика довольно неподатлива на воспитание: она уже обладает известным самосознанием, известной (пусть ложной) культурной амбицией, определенными эстетическими запросами. Все же с ней легче установить контакт, чем со «средней», преимущественно буржуазной публикой, с ее хозяйским отношением к

искусству и к жизни, с сознанием своих прав и своей правоты во всем.

Известно, как вела себя в Александринском театре на премьере «Чайки» 1896 года «гостинодворская» публика, продемонстрировавшая на этом спектакле свое неуважение к сцене. В историю театра вошла версия, что «Чайка» была сорвана публикой, настроенной поразвлечься; это справедливо только отчасти. Сам Чехов не выдвигал такой версии; в его письмах, с сухим и точным описанием случившегося, говорится о гнетущей атмосфере в театре, но среди виновников фигурирует в основном театр.

Бывают ситуации, когда театральный кризис создается зрительным залом, не готовым к восприятию нового, враждебным ему. Сейчас дело обстоит не так, вернее, не только так. «...Теперь театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра...»<sup>15</sup> — писал в 80-е годы Чехов. А. П. Ленский в конце 90-х годов констатирует: «...толпа за последние тридцать — тридцать пять лет значительно выросла и успела намного опередить театральную среду»<sup>16</sup>. Возникает постоянный, на протяжении всего периода звучащий мотив: театр у публики в долгу. Он не вел ее за собой, потом позволил обогнать себя в развитии. При этом важны оттенки смысла: по Чехову, не «толпа» (публика), но «жизнь толпы выше и умнее театра». Иначе говоря, театр и не опережает «толпу» и не отражает жизни. Ленский говорит уже о другом: выросла сама «толпа», изменилась публика театра.

Каким бы пестрым по составу ни был зрительный зал, в нем всегда есть главная публика искусства, что определяется не численностью ее, а расстановкой сил в обществе в данный момент. Ощутимым итогом «эпохи мысли и разума» становится воспитание своей демократической интеллигенции, решающей проблемы общенародной значимости, представляющей авангард нации. Масштаб и сила демократического подъема выдвигают к концу века эту интеллигенцию вперед, делают ее наиболее важной для искусства, несмотря на нарастание низовой аудитории или все более властную хватку аудитории буржуазной. С этой публикой театр сможет говорить на равных, в ней увидит союзника, но для этого сначала он сам должен стать иным.

### 3

80—90-е годы — исторический перекресток России, и это ощутимо во всем. Бурлят потоки старого и нового искусства: одни идут из более ранних времен, другие формируются и достигают зрелости уже теперь или, возникнув ближе к концу века, перелестнут его рубеж и по-настоящему развернутся позднее. Рядом существуют разные направления в искусстве, разные типы его отношения к действительности, друг с другом трудно совместимые, хотя все укорененные в своей эпохе.

Литература сохраняет свою роль художественного центра эпохи, хотя соотношение сил в ней не то, что прежде; иная судьба у ее «родов» и «видов». Раздробленное, смутное время, где из водоворота мелочей не скоро выделяется главное, заставляет эпос — основу русской литературы — дробиться на «малые формы», оттесняющие роман. Только в последнем году века, уже за пределами данного периода, Л. Толстой закончит следующий после «Анны Карениной» роман — «Воскресение». Не пишет романов Чехов, складывая из множества «малых форм» мозаичский портрет времени, находя свою большую форму в драматургии.

Тот круг литераторов, кого принято было называть тогда «беллетристами 80-х годов» и кого Чехов склонен был объединить с собой в некую «артель», — своей численностью и папором заполняет литературное пространство, в глазах современников порой сливаясь с главными писателями эпохи. Реалистические традиции 60—70-х годов, соединявшие в себе жизненность с высокой тенденциозностью и идеальностью устремлений, сохраняются в былой своей силе разве что у Толстого. У других они станут иными или распадутся на составные части, и перед читателем окажется то натуралистический эскиз, то «проблемная» повесть или пьеса.

Все это на первый взгляд снижает уровень литературы, мешает ее развитию; идет выветривание еще недавно мощных традиций, старение популярных мотивов, образов и идей, превращение их в литературный штамп. И вместе с тем главное и новое возникает не обязательно в стороне от этого процесса, но также и в нем самом, из распространенного и привычного, как будет с творчеством Чехова.

В литературе этих лет непросто установить доминанту. В 80-е годы закономерны пестрая юмористика журналов и горестная лирика Надсона, документальность Г. И. Успенского и сатирические фантазмагии Салтыкова-Щедрина, строгая проза В. М. Гаршина с внезапными проблесками романтизма и море развлекательного чтения. Дальше, в 90-е годы, с появлением новых течений, будет еще сложнее. И все же доминанта есть; ею остается критический реализм, не встречающий пока сильных соперников, представленный прежде всего творчеством двух писателей, особо важных для русской культуры и русской жизни 80—90-х годов, определивших многое и в том театре, что ждет «за порогом», — творчеством Л. Толстого и Чехова.

Духовный облик Толстого трех последних десятилетий его жизни сложился на рубеже 70—80-х годов, в пору происшедшего тогда в нем «нравственного переворота». Между Толстым и его прежним миром возникли новые, конфликтные отношения; на то, что было родным или хотя бы привычным, он стал смотреть отчужденно, со стороны. Но суть переворота не в этом; ситуация противостояния вторична, она возникла как следствие. Главное же — в смене ориентации, нравственных критериев, жизненных целей и ценностей. Отныне защита интересов народа определяет

у Толстого все — но народа, понимаемого особо. Толстой, встав, по словам Ленина, «на точку зрения патриархального, наивного крестьянина... переносит его психологию в свою критику, в свое учение»<sup>17</sup>.

Тому, что он называет своей «художественной деятельностью», Толстой теперь отводит меньше энергии, чем прежде, больше вкладывая ее в публицистику и общественную деятельность. При этом, проповедуя уже «непротивление злу насилем», сам он сопротивляется яростно, пусть не насилем, но словом и делом, становясь для властей силой более грозной, чем иные террористические акции.

В 90-е годы одна за другой появляются две работы Толстого, где представлен круг его новых — социальных, нравственных, эстетических — идей. В предисловии к сочинениям Ги де Мопассана Толстой касается «трех, кроме таланта, необходимых условий для истинного художественного произведения: 1) правильного, т. е. нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же, и 3) искренности, т. е. непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник...». Главным для Толстого является условие первое — нравственное отношение, то есть «знание различия между добром и злом»<sup>18</sup>. Здесь уже перечислено то, что должно отличать истинно народное искусство, как его вскоре определит Толстой, — народное по истокам и обращенное к народу, доступное и полезное ему. В трактате «Что такое искусство?», вышедшем в свет в конце 90-х годов, условие народности искусства названо и развернуто как программа.

«...Если наше искусство есть истинное искусство, то весь народ должен бы был пользоваться им...»; «...хорошее искусство всегда понятно всем». Исходя из этого, Толстой отрицает искусство, которое было бы непонятно мастерскому или крестьянину, обучившемуся грамоте, и не приносило бы им простых и ясных нравственных уроков. Таково «господское» искусство: «...вследствие безверия и исключительности жизни богатых классов искусство этих классов обеднело содержанием и свелось все к передаче чувств тщеславия, тоски жизни и, главное, половой похоти». Таково и новейшее западное искусство, «сложное, вычурное и неясное», будь то символистская поэзия, живопись импрессионистов, драматургия Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, музыка Листа или Р. Штрауса. В пьесах Шекспира и в том, что, как пушкинский «Борис Годунов», было Шекспиром вдохновлено, по мысли Толстого, недостает «религиозного сознания» — «понимания смысла жизни и того, «что хорошо и что дурно»<sup>19</sup>.

За всем этим вовсе не стоит отрицание искусства — «искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело»<sup>20</sup>. Сокрушение мировых шедевров у Толстого вызвано ощущением разрыва, отделившего интеллигенцию с ее все более усложнявшейся культурой от народа. Толстой делал выбор в пользу



народа, не поднимая его до большой культуры, но снижая ее до уровня, доступного простому люду; в своем историческом нетерпении он стремился сократить путь народа к искусству. Но значение толстовского трактата не в эстетических рецептах, а в стимулах его, в могучем нравственном пафосе, победившем и пережившем наивность патриархальных идей.

Основную задачу искусства Толстой видит в объединении людей путем «заражения» их общими чувствами. Из всех искусств ближе всего к этому театр, где и общение и «заражение» происходят действительно, открыто и прямо. И как бы ни относился Толстой к современному ему театру, его собственное обращение к сцене было предопределено. Театр Льва Толстого, вдохновленный его эстетикой, его жизненной философией, выросший из его прозы, был неизбежен, пусть Толстой порой втягивался в театр как бы помимо воли, внутренне сопротивляясь делу, которое он уважать бы не должен, но которое побеждает его. (Характерно его признание во время работы над «Плодами просвещения»: «Очень низкое и увлекающее занятие»<sup>21</sup>.)

Художественная деятельность Толстого этих лет соотносится с его эстетическими идеями непросто: она шире их, но она и связана с ними. «Мысль народная» — в подтексте всего, что бы ни писал и ни делал теперь Толстой. Она цементирует его творчество, придает ему единство, подсказывает характер нравственного отношения к предмету. Ее можно увидеть и в открыто поучительных, до наивности ясных по мысли и форме его «Народных рассказах»; и в драме «Власть тьмы», где исследуется сумрак непробужденной еще народной души; и в том, как трезво и саркастически, глазами пришлых мужиков, увидена в комедии «Плоды просвещения» господская жизнь.

В драматургии и в прозе Толстого, однако, есть нечто, отнюдь не рассчитанное на восприятие любого читателя из народа, — и выбор сложных, типично интеллигентских проблем, и современная методология: в том, как Толстой исследует изнанку общества или скрытые глубины души, видно бесстрашие современного аналитика. При этом не «среда» и «природа» в их роковой власти над человеком, не быт, господский или народный, не клиника смерти и преступления как таковые интересуют его. В ситуациях и существах, казалось бы, безнадежных его волнует проблеск и движение человечности. «...Начиналась борьба между ложью той жизни, которая окружала его, и истиною, которую он начинал сознавать. Начинались уже в нем приступы духовного рождения»<sup>22</sup>. Так писал Толстой о любимом им Мопассане; как главный мотив творчества это подсказано ему временем и из рук в руки передано наследнику — Чехову.

Чехов генетически связан с Толстым, вырастает из его традиций, причем не только литературных. Свободный человек, самостоятельно покончивший с душевным рабством, он мог бы стать лучшим примером в пользу толстовской идеи самоусовершенство-

вания, если брать ее как вечный принцип, вне социальной утопии Толстого. Но Толстому дорог общинный рай, патриархальная идиллия; Чехову — прогресс, враждебный патриархальности: моменты органической близости постоянно переходят у них в столь же глубокие различия.

Чеховский отказ от проповедничества вызывает резкое неприятие у Толстого. Программная объективность Чехова вообще трудна для восприятия его современников, привыкших к более четкому разделению добра и зла, к более наглядной морали. «Требую от художника сознательного отношения к работе,— пишет он А. С. Суворину,— Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника»<sup>23</sup>. И он может оставлять вопросы нерешенными, а финалы — открытыми; сталкивать героев, у каждого из которых — своя правда; доверять свои мысли героям-антиподам, к тому же на самого Чехова решительно непохожим. Нравственное отношение к предмету у Чехова прочитывается не сразу; в его пьесах нет резонеров; в прозе авторский голос сливается с голосами героев. По Чехову, точность плодотворнее поучения; доверие к читателю полезнее подсказок, адаптации, упрощения материала. Специальной литературы для народа он не пишет; просветительские правила его иные, чем у Толстого, рассчитанные опять-таки на прогресс, на рост культуры и приближение народа к ней. Различия Толстого и Чехова усугубляются многим: и тем, что Чехов — человек другого поколения и другой социальной среды; и его второй (или первой) профессией — *доктор* Чехов, естествоиспытатель, материалист; и тем, что истоки его личности и творчества сложны — они не только в Толстом и не только в 80—90-х годах.

Чехов, которого современники воспринимали порой как исключение в русской культурной традиции, на деле был призван осуществить в ней связь времен. Немало в нем самом и в его судьбе напоминает о «шестидесятниках»: независимость, демократизм, уважение к прогрессу, к науке; даже путь его типичен для разночинца, если отбросить начало — купеческую среду. И в пору яростных дискуссий о «наследстве» 60-х годов у Чехова, с его запалом ниспровергателя любой догмы, не случайна такая бережная интонация: «Шестидесятые годы — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его значит опозлять его». И другое: «Я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов...»<sup>24</sup>.

Логика такова: 60-е годы — «святое время», но идеи их для Чехова — «чужие». Так обнажается наиболее драматичная для Чехова и для его поколения проблема — проблема «пустоты», отсутствия веры, цели, «общей идеи». Чехов и говорит от имени поколения — «мы». «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют

один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближних, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть паром покати». И вскоре: «Я пишу, что нет целей, и Вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их...»<sup>25</sup>.

Он ищет *свою* веру, подсказанную *его* временем. Ищет, как истинный наследник русской культурной — толстовской в том числе — традиции, в *деле* (будь то поездка на Сахалин или врачевание в Мелихове), которое дает ему чувство причастности к жизни и принесенной реальной пользы. Движением к вере или хотя бы отказом от веры ложной Чехов щедро наделяет своих героев. Видя в освещении рядовых и массовых явлений, житейской «пошлости» свой художнический долг, Чехов не ограничивается этим. Еще больший долг для него — вскрыть то, что таится за обыденностью: спрятанные драмы, приглушенные порывы, неосуществленные возможности — и «приступы духовного рождения». Пронизав собой зрелую прозу Чехова, это движение еще раньше стало основой его драматургии, а затем потребует для себя особого театра Чехова.

Театр Чехова был неизбежен, как и театр Л. Толстого. Прежде всего, с драматургии начинается творчество Чехова. Среди ранних «проб пера», юморесок и сенок, выситя массив «Безотцовщины», огромной и странной пьесы конца 70-х годов, кладовой чеховских тем и сюжетов.

Скептически настроенный к современной сцене и с юношеских лет атакующий ее своими пародиями и фельетонами, критичный к ней в своих письмах и прозе, Чехов неотвратимо влечется к ней. Мотивами театра полно его творчество — и проза и пьесы, от «Лебединой песни» до «Чайки». Время от времени получая резкий шок при постановке своих пьес, давая себе и другим обещание бросить драматургию, Чехов снова и снова возвращается к ней.

Театр дает простор его объективности, позволяя героям действовать самостоятельно, а автору, укрывшись за ними, как бы раствориться в ткани произведения. Сцена позволяет развернуть во всей широте его полифоническое видение жизни с ее многими планами, в одновременном протекании и перекрещивании разных судеб. Наконец, в театре реализуется стремление Чехова к большой литературной форме: такой формой, вопреки его собственным и читательским ожиданиям, становится у него не роман, но пьеса. Вернее сказать, пьеса-роман, пьеса-повесть — он сам называет свою «Чайку» повестью. Он мог бы, впрочем, назвать ее и по-

эмой; зрелая драматургия Чехова переключается с русской литературой тех лет в целом, от эпоса до лирики, от толстовской «диалектики души» до «странностей» раннего символизма.

Русский символизм заявил о себе настойчиво и внезапно. В 1892 году в «Северном вестнике» был напечатан манифест символистов — статья Мережковского «О причинах упадка и о новейших течениях в современной русской литературе»; в следующем году она вышла отдельным изданием. В 1894—1895 годах В. Я. Брюсов выпустил три сборника «Русские символисты», и то, что до сих пор было разрознено и выглядело случайным, вдруг оказалось направлением.

Но в 90-е годы нельзя было судить о масштабе, целях и формах русского символизма, которые он приобретает в пору своей зрелости, в начале XX века; его стремление найти за оболочкой повседневности «великие невидимые силы»<sup>26</sup> (М. Метерлинка), управляющие миром, еще не проявилось вполне. Пока видны отдельные, не всегда главные, не всегда специфические его черты. Мережковский называет три из них: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»<sup>27</sup>, для Брюсова символизм прежде всего — «поэзия намеков»<sup>28</sup> на тайные движения души художника.

Современников поражает главным образом «странность» символистской поэзии, ее «вычурные формы» (Л. Толстой). Все это выглядит столь непривычным, не имеющим опоры в традиции, что порой огульно зачисляется в декадентство. Отношение к символизму колеблется от интереса и любопытства до резкого неприятия или прощанья — так, прощически, не замечая родства, воспринимает символистов во многом повлиявший на них своей философией и поэзией В. С. Соловьев.

Глубже других чувствует символизм Чехов. Именно он, раньше критиков той поры, смог проникнуть в тайное и, казалось бы, непостижимое — душевный строй, склад личности того, кто, как Треплев в «Чайке», рожден и обречен быть символистом. В этом прозрении Чехова нет неожиданности или случайности. «...Символизм предстает перед нами и сам по себе, как замкнутая система, и одновременно как *проводник* некоторых идей и тенденций, к символизму не сводимых, но на свой лад им преломляемых и далее распространяемых уже в символистской интерпретации»<sup>29</sup>, — пишет Т. М. Родина. «Расширение художественной впечатлительности», стремление вырваться из плена обыденности, интерес к тайному и таинственному присущи и творчеству Чехова 90-х годов — той его линии, что ведет от «Черного монаха» к «Чайке», — и тем художникам, которые входят в искусство в это время.

В 90-е годы ощущение замкнутого мира, остановленного времени, жесткой прикрепленности к тому, что дано, начинает ослабевать. Восприятие мира становится более свободным, в большей степени эстетическим; одновременно идет раскрепощение лично-

сти художника. Буржуазной повседневности противопоставляется не только треплевский вариант — «жизнь, какую она представляется в мечтах», но то, что таит в себе возможность взрыва и мятежа. На этой волне поднимаются романтические настроения в искусстве; романтическая аллегория и тема вольного человека от В. Г. Короленки переходят к молодому М. Горькому, продолжающему эти линии в своих фольклорных и фантастических образах, в рассказах из народной жизни. Горьковский романтизм входит в литературу одновременно с поэтическим символизмом Валерия Брюсова и Константина Бальмонта, с новым поколением представителей критического реализма — И. А. Буниным, А. И. Куприным. И все это закономерно для времени; все это — литература 90-х годов.

В живописи и музыке идут сходные с литературой процессы: продолжение и изменение прежнего, и новый взгляд на него, и новые в русской культуре явления. Традиции передвижников с их социальным пафосом и верностью «натуре» более всего поддержаны творчеством И. Е. Репина 80-х годов, не знающим тематических и жанровых ограничений. Из молодых, новых художников, начинающих в эти годы, многие в своих истоках связаны с передвижничеством: набирает силу талант В. И. Сурикова с его могучим эпическим размахом; обаяние русских пейзажей И. И. Левитана или прозорливость В. А. Серова-портретиста вырастают из давней, знакомой, хотя и сильно утончившейся традиции.

Словом, традиции остаются, но движение передвижничества перестает быть основным и определяющим в русской живописи. И, как бывает при кризисе сильного направления, выходят вперед эпигоны. «...Идейное становится ярлыком для живописи весьма посредственной», — пишет Б. В. Асафьев и отмечает опасность «российского провинциализма с его анархическим презрением к ценности *художественного*»<sup>30</sup>. Назревающую неудовлетворенность художников создавшимся положением выразил М. А. Врубель после посещения выставки передвижников в 1883 году: «...форма, главное содержание пластики, в загоне — несколько смелых, талантливых черт, и далее художник не вел любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже запечатлеть свою тенденцию в зрителе»<sup>31</sup>.

Новое рождается словно в ответ на эту неудовлетворенность: пафос художественности пронизывает сферу изобразительных искусств, причем художественности, понимаемой широко — и как забота о форме, и как поиски красоты, и как утверждение достоинства искусства. В эпоху сугубого прозаизма это может стать формой протеста против него и даже ухода от действительности, но также и средством извлечь из прозы поэзию. Новым художникам — Левитану, Серову или К. А. Коровину — интересна вся жизнь, в любых ее проявлениях, вне указующих тенденций; более всего дороги им «любовные беседы с натурой». Не отказываясь от социальных мотивов, они не делают их доминирующими, нахо-

дя значительное в простых моментах бытия. Все это было, конечно, в живописи и прежде, но было как бы дополнением к главному, к иному, теперь же становится основным.

«Новые формы», возникающие повсеместно и неожиданно, вызывают у современников тревогу за участь традиций, за судьбу любимых идей. В дневнике Толстого есть характерная для него запись: «Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствительным к эстетическому»<sup>32</sup>. Так было в те годы и еще чаще казалось, но неперменной связи здесь все-таки нет. Тем не менее эта настойчивость и тревога порой мешали понять и принять новое, к примеру, творчество Врубеля, философа и романтика в живописи. Казавшийся многим тогда беспочвенным и странным, именно Врубель оставит в своем «Демоне» с его трагическим и гордым одиночеством художественный символ 90-х и 900-х годов, как был символом 70-х годов «Христос в пустыне» И. Н. Крамского. Врубель предвосхищает будущее, подготавливает его и по-настоящему станет понятен позднее, рядом с родственным ему, зрелым и возвышенным символизмом блоковской поры.

Как ни различны художники этих лет, есть у них нечто общее, позволившее им встречаться на таком островке единения, каким был Мамонтовский кружок. Художников разных поколений и школ соединяет в нем не диктат направления, но самая радость творчества, свободная, непредуказанная широта исканий. В трудной жизненной ситуации искусство ищет опору и в себе самом, мобилизуя свои возможности, выстраивая свой особый художественный мир; движение, которое вскоре приведет к образованию «Мира искусства», складывается уже теперь.

Все это распространяется на живопись и музыку, на вчерашних передвижников и «кучкистов», их преемников и учеников. Так, Н. А. Римский-Корсаков, хоть и сохранит навсегда заложенный «Могучей кучкой» интерес к народной жизни, мелосу, фольклору, в его музыку 90-х и 900-х годов это перейдет более, чем прежде, преломленным через его собственную личность и настроения. Социальное и этнографическое будут отеснены лирикой, растворены в ней; музыка наполнится «ощущением красоты сквозь призму народной эстетики»<sup>33</sup>.

80—90-е годы в музыке, однако, прежде всего — время П. И. Чайковского: духовная палитра эпохи с ее трагизмом, тоской и жаждой жизни передана им не менее широко, чем в литературе.

Ситуация рубежа веков — время итогов, время концов и начал — требовала от художников широты. По-разному и в разной степени ею отмечено творчество писателей, композиторов, живописцев. «Ведущие художники Мамонтовского кружка стремятся обрести свободный артистизм манеры, художественный универсализм... — пишет современный исследователь. — Они обращаются к архитектуре и декоративному творчеству, скульптуре и театраль-

пой декорации, разрабатывая формы, характерные для нарождающегося нового стиля»<sup>34</sup>. Правомерно говорить и о «репинской универсальности по отношению к русской живописи 1870-х — 1880-х годов»<sup>35</sup>, и о полноте претворения духовного мира современности в музыке Чайковского, и о Чехове, который, завершая XIX век и открывая XX, в равной мере принадлежит обоим, а потому вбирает в себя так широко художественные веяния эпохи. В особенности это присуще драматургии Чехова, его чувству театра — искусства наиболее синтетического, собирательного, дающего чеховскому творчеству новый объем. «Чайка» сопоставима не только с литературой, но и с художественной культурой своего времени в целом; она сродни и музыке и живописи; ее можно сравнивать с левитановскими «пейзажами настроения», с отточенным психологизмом Серова, в музыке более всего — с Чайковским, с которым Чехова не случайно связывает такое сильное и взаимное тяготение. Театру 90-х годов «Чайка» предложила образ такого богатого и сложного синтеза, к которому он пока не был готов.

Расширительная тенденция, стремление прорвать любые — тематические, жанровые, стилевые — границы и даже выйти за пределы своего вида искусства усиливают тягу к театру у композиторов и художников. Недаром излюбленной формой работы Мамонтовского кружка еще с конца 70-х годов становятся «живые картины», где декораторами и актерами выступают сами художники. Перспектива этих домашних спектаклей определена: из них в середине 80-х годов вырастет Московская частная опера Мамонтова, где живописцы — В. Васнецов, Коровин, Врубель — станут полноправными соавторами спектаклей. Взаимодействие живописи и сцены плодотворно для обеих сторон: оно даст стимул для развития декорационного искусства, для нового типа зрелища, и оно же ускорит начавшееся в живописи движение к поэтическому претворению реальности.

Современникам было трудно охватить всю широту художественных исканий, определить их направленность, понять перспективу. Объяснений ждали от критики, но для этого ей следовало быть несколько впереди процесса и над ним, по крайней мере двигаться вместе с ним; критика же этих лет такой позиции занять не смогла.

#### 4

Последние два десятилетия XIX века в русской жизни — в основном время практики; в ходе далеко не завершенных еще перемен, не определившейся перспективы общественного и культурного развития складывались лишь предпосылки для будущих теорий. В полной мере это отразилось на состоянии критики: ей не хватало современных «общих идей», не было опоры в теории, прежняя же опора и прежние идеи часто оказывались не ко вре-

мени. Проходят 80-е, затем — 90-е годы, но ни Толстой, ни Чехов не находят своего Добролюбова. Им, как и множеству других, недостает критики — зеркала и совести искусства, к чему были причислены русские художники и русская публика.

Самой крупной и влиятельной фигурой в лагере демократической критики остается Н. К. Михайловский, после закрытия «Отечественных записок» работающий в «Северном вестнике», затем — в «Русском богатстве». Его программе и публицистике присущи благородство нравственных побуждений, пафос общественной пользы; он поддерживает в литературной атмосфере стиль суровой требовательности, противостоит как оживившемуся в период реакции правому крылу, так и волне пошлости и цинизма.

Но положение Михайловского драматично. Общий идейный кризис, переживаемый сейчас народничеством в целом, затронул и его, с особенной остротой сказываясь в его спорах с марксистами на экономические и социологические темы. Продолжая и в конце века настаивать на пропаганде как главной задаче искусства, он многого в современности не сможет понять — в том числе и Чехова с его нелюбовью к тенденциозности. Вместе с тем у Михайловского достаточно душевной широты, чтобы оценить силу таланта даже чуждой себе направленности или переменить точку зрения, когда в творчестве Чехова ему откроется что-то новое.

По сравнению с Михайловским эпигоны народнической критики этих лет отличаются плоским и мелким утилитаризмом. Складывается ситуация, когда в споре о «наследстве 60-х годов» те, кто считает себя «наследниками», не могут защитить его. Действенная сила «наследства» утрачена в его позднейшей интерпретации; в критике, публицистике, в стереотипах обыденного мышления его все чаще дискредитируют, вульгаризируя, сужая, канонизируя в таком виде и им закрываясь от жизни. «...Вы бы послушали, как он во имя 60-х годов, которых не понимает, брюзжит на настоящее, которого не видит...»<sup>36</sup> — пишет о подобном типе людей Чехов.

Искаженная трактовка «наследства» — одна из причин нападок на него, своеобразной ревизии, предпринятой в конце века, но за этой ревизией стоит и другое — течение мысли, в основе своей «наследству» противоположное. Течение это программно было заявлено еще в 80-е годы в статьях А. Л. Вольпского в «Северном вестнике», где публицистическая критика называлась «неистинной» из-за отсутствия в ней «твердой системы философских понятий известного идеалистического типа»<sup>37</sup>.

В конце 90-х годов, когда статьи Вольпского о русских критиках выйдут отдельной книгой, ему ответит Плеханов. Он оцепивает революционно-демократическую критику широко, объективно, отмечая ее закономерность для своего времени, ее заслуги и ее слабости, главная из которых — недостаток научного подхода к искусству. Плеханов выдвигает понятие «научной эстетики и критики»: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписа-



ний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства; она старается изучить те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие... Словом, она объективна, как физика, и именно потому чужда всякой метафизики»<sup>38</sup>.

«Научная эстетика и критика» остается делом будущего. Марксистская критика только начинает формироваться в России; общественно-политические задачи для нее гораздо более насущны, чем художественные; она не ставит себе целью постоянно следить за литературным процессом и не связана с процессом театральным, так как развивается за рубежом. Противостоящие ей направления также не создают своей театральной эстетики: народники ищут в драматургии и театре (театр, впрочем, мало интересует их) главным образом повод для пропаганды своих идей; символисты пока в основном заняты сферой поэзии.

«...Почему-то одно сценическое искусство... не имеет своих законов, своей теории»<sup>39</sup>, — негодует С. А. Юрьев в начале 80-х годов и через несколько лет дает опыт такой теории, рассматривая и место театра среди других искусств, и его специфику, и свойства актерского таланта, и задачи творческой режиссуры. Но основные посылки Юрьева устарели, а пафос уже звучит наивным прекраснотушием: «Речь наша идет о всенародной кафедре, о всенародном красноречии, говорящем не одному уму, а всем сторонам духа, — о том красноречии, в котором соединились все искусства, чтобы овладеть всеми силами души»<sup>40</sup>.

Не могут стать ни итогом, ни новым словом и лекции о сценическом искусстве, прочитанные П. Д. Боборыкиным в Московском театральном училище и затем опубликованные в начале 90-х годов, — обстоятельные, но тяготеющие к устаревающей уже научности позитивистского толка, к тому же и мало связанные с практикой современного русского театра<sup>41</sup>.

Все это закономерно: ситуация театрального межвременья не располагает к теории. Театр, вчера еще знавший о себе, что он — «от Островского» и актерский, готовый завтра перейти в какое-то новое качество, сегодня не вполне понимал себя сам. Прежний идеал сценического искусства перестал быть бесспорным; новый только складывался в умах и делах энтузиастов — к нему приведет практика, он станет завершением и осмыслением ее. Элементы теории рассыпаны в театроведении, их можно собрать, систематизировать, найти доминирующие мотивы, но и тогда они не дадут целостного представления о том, как мыслился тогда будущий театр.

Наука о театре формируется прежде всего в историографии. Общее развитие исторических и точных наук рождает в театроведении повышенный интерес к документальной стороне дела, к

хронике, факту. Ученые-филологи и историки культуры приносят с собой в изучение театра современную методологию и масштаб исследований. Прошлое русской драматургии и сцены рассматривается при помощи сравнительно-исторического метода, что расширяет горизонты театроведения и вводит русский театр в широкий европейский контекст. При этом и в академических трудах видны настроения и идеи времени; так, его демократические тенденции повышают в глазах ученых значение народных истоков и форм театра. Кругозор и критерии исследователей определяются в конечном счете практикой театральной жизни. По традиционным представлениям, театр — это прежде всего актеры и пьеса. Даже те труды, которые посвящены сценическому искусству, трактуют по преимуществу искусство актерское; предметом особого научного интереса пока остается драматургия. Но стоит театру открыть в себе новое качество, как это сразу привлекает внимание ученых. Так было, к примеру, после гастролей в России мейснингенской труппы, представившей русской публике новый тип спектакля и театра — театра режиссерского.

Исторический раздел театроведения все же богаче современного — тот в основном эмпиричен, в нем преобладают жанр очерка, характеристика отдельных фигур, далеко не всегда включенных в театральный процесс, в культурный фон эпохи, в течение истории. Современным же русским театром занята в первую очередь критика.

Театральную критику поддерживает общий рост журналистики и печати, связанный с ростом просвещения и культуры и постепенным отвоеванием, особенно в 90-е годы, демократических свобод — но и с открытым разгулом коммерческой стихии, с предпринимательским авантюризмом также. Изданий любого рода становится все больше; все чаще в них появляются и закрепляются театральные разделы. О театре пишут такие серьезные журналы, как «Русская мысль» и юмористические «Развлечение» или «Будильник»; театральные обзоры и рецензии печатаются в «Петербургских ведомостях», «Московских ведомостях», в «Новостях дня» и т. д. В «Русских ведомостях» на театральные темы выступает московская профессура; в «Новом времени» наряду с обстоятельными статьями самого Суворина и как бы независимо от него пишут критики, снижавшие газете репутацию не только одного из самых компромиссных, но и самых разнузданных по тону и суждениям печатных органов.

Провинция множит ряды критиков далеко не местного значения, и «короли фельетонов» 90-х годов, А. В. Амфитеатров и В. М. Дорошевич, публикуют свои театральные материалы в газетах Тифлиса и Одессы.

Растет число и специальных театральных изданий. В 1892 году начинает издаваться «Ежегодник императорских театров», постепенно расширяющий круг своих задач: от информации о жизни казенных сцен — их репертуаре, составе трупп и т. д. — до публи-

каций исследований по истории или текущей практике русского и западноевропейского театра, теоретических трактатов, мемуаров и пр. и пр.

Наиболее интересны и показательны для своего времени два театральные журнала: московский ежемесячник «Артист», выходящий (с приложением «Дневник Артиста») с 1889 по 1895 год, и как бы сменивший его с 1897 года петербургский еженедельник «Театр и искусство». В обоих есть общие, непеременимые компоненты театральной периодики: обзор сезонов, рецензии на премьеры, дебюты, гастролы, очерки и хроника, полемика и серьезные теоретические и исторические статьи. Но по типу своему журналы различны. «Артист» — солидный, «толстый» журнал; «Театр и искусство» выглядит гораздо более оперативным, чуть ли не легковесным. Все в нем короче, динамичнее, все — от злобы дня; порой создается впечатление непосредственного, сиюминутного репортажа с мест. Общественная и эстетическая программа журнала, заявленная в передовых статьях первого года издания, довольно расплывчата, полна общих слов о правде и красоте, о поддержке добрых «старых начал», о неприятии символизма и декаданса и т. д.<sup>42</sup> Программа выявляется, вернее, формируется самой практикой журнала. Его предмет — не отдельные «большие» или, напротив, вечные вопросы театра, но театральная жизнь всей России в ее повседневности и в самых разных аспектах, в живых откликах на любые события, от гастролей европейской знаменитости до нарушений театральной этики со стороны публики, критики, городских властей.

«Артист» — журнал, тяготеющий к альманаху; «Театр и искусство» — скорее, журнал-газета. Постоянный автор «Артиста» — Ив. Иванов, историк западной литературы, представитель «профессорского» театроведения, объективный и основательный по манере, несущий в театр идеи высокой гражданственности и верности классическим образцам. Редактор и главный критик «Театра и искусства» А. Р. Кугель в плане своих эстетических пристрастий тоже тяготеет к традиционности: центром его театральной вселенной всегда будет актер. Но в остальном все различно; по складу дарования и темпераменту Кугель — динамичный, субъективный, азартный, далекий от академизма человек искусства и человек дела также — противоположен Иванову.

В театральную критику, которой нигде еще не учат — как научной дисциплины ее просто не существует, — могут вести разные пути.

Пока не так часто встречаются, но тем более заметны серьезные критики, которым на долгие годы удается сохранить за собой авторитет объективных и компетентных профессионалов. Одним из них с конца 70-х годов является пришедший из филологии С. Васильев (С. В. Флеров). «Этот критик отличался редкой независимостью и устойчивостью, — вспоминал о нем Вл. И. Немирович-Данченко. — Бывало так: пьеса провалится, публика ошибается,

газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, совершенно игнорируя ее неуспех. А спустя некоторое время пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет»<sup>43</sup>.

Человек несколько консервативных воззрений, превыше всего ставящий верность автору, С. Васильев постоянен и в своей преданности Малому театру, чью жизнь он наблюдал и освещал в течение четверти века. Близость к театру, ощущение себя человеком театра, а не сторонним наблюдателем, выражается, в частности, в том, что книга С. Васильева «Драматические характеры», посвященная анализу «Горя от ума», адресована актерам и носит знаменательный подзаголовок: «Опыт разбора отдельных ролей как пособие при их исполнении»<sup>44</sup>.

Н. Е. Эфрос, пришедший в театральную критику в начале 90-х годов, оставивший, как и Кугель, профессию юриста ради журналистики, больше других своих коллег наделен широтой, открытостью воззрений. Приверженный Малому театру, он в то же время критичен к нему, и в его статьях все слышнее подсканные последним десятилетием века ноты тревоги. Сильнее других Эфрос восприимчив к повому и ловит повсюду признаки обновления сцены; по сути дела, это критик для будущего театра — недаром главное в его деятельности впоследствии будет связано с Художественным театром.

Все это — фигуры из первого ряда театральной критики, и освещающие театральный процесс, и влияющие на него в меру сил, и помогающие театру осознать себя. Кажется странным, что современники порой как будто не приписывают их в расчет, когда суммарно судят о театральной критике в целом. Но вокруг таких фигур — море бойких, малосведущих, зачастую и малограмотных, но полных апломба рецензентов. Театральная критика для них — источник легкого заработка и легкая, скорая возможность проявить себя, тем более что, по негласному, но распространенному убеждению, о театре мог судить и писать всякий.

Между актерами и критикой в эти годы существуют постоянно напряженные отношения, готовые в любой момент излиться в открытый конфликт. «...Сцена не имеет в критике горячей защитницы ее интересов. Самые жгучие вопросы или замалчиваются ею, или трактуются безучастно и холодно», — пишет Ленский. Актер встречает в критике «или бесполезные и голословные похвалы и порицания, или бесцеремонные, грубые измышательства над трудом актера и какое-то непонятное злорадство над его промахами и недосмотрами...». Ленский приводит пример своеобразного стандарта этой рецензентской продукции: «Каждая статья начинается пересказом пьесы, а в конце коротко говорится, что г. Н. играл с присущим ему дарованием и выразительностью, г. Д. провел роль «не без огонька», г. Z. «не портил роли», а г. X. был деревянен»<sup>45</sup>.

Ленский требует профессионализма от критики и защищает профессиональное достоинство актера: в обывательском представлении, да нередко и в общественном мнении актер все еще продолжает оставаться как бы низшей, во всяком случае — неполноправной категорией людей. «...Положение сословия целого класса художников и работников мысли — положение тяжелое и бесправное. Взгляд периодической печати на них — взгляд дореформенных судей на подсудимых. ...Хочу — погублю, хочу — помилю»<sup>46</sup>, — вторит Ленскому Южин. (В те же годы Чехов пишет о критике литературной: «Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах? Я не могу и не могу»<sup>47</sup>.) Так вопрос, казалось бы, узкой цеховой этики вырастает в широкую общественную проблему, одну из главных для времени — проблему равноправия людей, независимо от их занятий; проблему уважения к личности.

Активное участие людей театра в печати, их частая апелляция к общественному мнению, полемика, рассуждения на общие темы (к примеру, статьи А. П. Ленского об актерском искусстве) — все это составляет существенный пласт театроведения 80-х и в особенности 90-х годов. Можно сказать, что театроведение развивается под влиянием двух сил: научная методология приходит к нему от гуманитарных наук, понимание своей специфики и своего предмета — от практиков драмы и сцены.

Особое место в рядах театральной критики занимает Немирович-Данченко. Начав писать о театре в конце 70-х годов и отойдя от критики в 90-е годы, он успевает сделать немало, прежде всего — определить свои критерии театра: и близкий себе тип актера, и то, что станет самым важным для него, — союз театра с большой литературой. В коротких рецензиях Немировича-Данченко почти нет модного фельетонного запала, но есть ранняя зрелость суждений, понимание театра, интерес ко всем его сторонам. Сосредоточенный в 80-е годы на актерских проблемах, давший выразительные характеристики русских артистов и иностранных гастролеров, он быстро поймет и необходимость режиссуры в театре. И так же быстро, еще не став настоящим практиком сцены, он научится видеть театральный процесс двойным зрением: извне, как критик, и изнутри, как человек театра.

Такова в общих чертах театральная критика 80—90-х годов. Не имея в эти годы своих корифеев, не рождая классических, этапных работ, она вместе с тем развивается непрестанно, подстегиваемая общим интересом к театру и сама вызывающая к нему интерес; она даже счастливее критики литературной своей непосредственной включенностью в театральный процесс. Если составить антологию театральной критики этих лет, то все стороны театра оказались бы затронутыми в ней: драматургия в ее соотношении с временем, с традицией, с большой литературой; актерское искусство — от современного стиля игры до театрального образования; целостность спектакля на разных его уровнях — от ак-

терского ансамбля до массовки, от общей концепции до оформления; режиссура, занимавшая умы все сильнее; наконец, традиционно острые и спорные проблемы организации и структуры театра.

5

Еще до отмены монополии в императорских театрах явно готовились к переменам. В апреле 1881 года закончила свою работу Комиссия для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства, за полгода действительно многое пересмотревшая и сделавшая довольно суровые выводы о «неудовлетворительном составе репертуара», «небрежности и неряшливости постановки пьес», «неправильном распределении и применении артистических сил» и т. д.<sup>48</sup>

Перемены, однако, последовали частичные: были введены новые Правила для управления русско-драматическими труппами императорских театров, упразднена бенефисная система (кроме наградных бенефисов ведущим актерам), утвержден устав Театрально-литературного комитета и т. д. Но главное оставалось прежним — то, что Островский называл «канцелярским управлением театрами и канцелярским взглядом на искусство»<sup>49</sup>.

В течение всего периода директором императорских театров был И. А. Всеволожский, человек образованный, но занятый оперной и балетной труппами много больше, чем драматической. «Отсутствие заботливости о драматическом театре»<sup>50</sup> шло и от директора-аристократа и от П. М. Пчельникова, бывшего военного, в 80—90-е годы управляющего московской конторой императорских театров. «Канцелярский» — казенный — стиль руководства усиливался тем, что с 1882 года московские театры лишились самостоятельного управления и были подчинены петербургской конторе.

Александринским театром в эти годы поочередно руководили люди, не чуждые сцене: А. А. Потехин, известный писатель и драматург; один из самых плодовитых театральных авторов этой поры В. А. Крылов; Е. П. Карпов, драматург и режиссер, бывший народник и деятель народного театра (такая фигура в императорском театре станет возможна только в конце века, да и то по истечении активности как народничества в целом, так и самого Карпова). При каждом из них были, разумеется, отдельные изменения и улучшения, но непоследовательные, недостаточные. Даже состав репертуара оставался в основном тем же, и, будь создана в конце 90-х годов новая Комиссия по образцу прежней, выводы ее о состоянии театра, вероятно, были бы сходны.

В последние годы жизни Островский, видя массу неотложных и пестреланных дел и не видя о них «заботливости» в театре, хочет делом продолжить и закрепить то, что начал на русской сцене словом. Отсюда — его активность в Комиссии, очередные надежды и разочарования. Отчаявшись добиться дела на императорской сцене, Островский решает открыть частный театр в форме товарищ-

щества на паях — «Русский театр национальный, всероссийский», с образцовым репертуаром, доступный широкому зрителю, — и получает на то разрешение в феврале 1882 года. А в марте упраздняют монополию, и перспектива участия в конкурентной борьбе ломает его намерения: для такой борьбы у Островского нет ни средств, ни охоты, ни сил, и планы его вновь обращаются к Малому театру.

«...Я задыхаюсь и захохотать без хорошего театра, как рыба без воды», — пишет он в 1884 году. И вновь перечисляет то, что нужно императорскому театру, дабы быть хорошим: нужны актеры и театральная школа, хорошие и хорошо сыгранные пьесы, «*солидное систематическое ведение репертуара*» и четкое направление — казенный театр «не может быть ничем иным, как *школой нравов*»<sup>51</sup>.

При всем максимализме своей программы Островский видит трезво и ясно: «Я не буду ручаться, что все сказанные улучшения явятся сразу, сейчас; нет, легче начинать снова, чем поправлять испорченное. Я берусь установить прочную основу, энергически двинуть дело по надлежащему пути. Я положу в это дело последние мои силы...»<sup>52</sup>.

Непременным условием улучшений Островский считает выделение Малого театра из общей канцелярской системы, что несколько ослабит силу централизованного управления из Петербурга. В 1885 году он пишет «Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависящего от петербургской дирекции, и самостоятельного управления» и ждет, что ему предложат художественное руководство. Власти не спешат с таким предложением: в ожидании Островский готовится к новому делу всесторонне: «Я в продолжение лета привел в порядок все свои многолетние работы по театру, составил новый проект дешевой школы, обделал до последней детали проекты об артистах, о принятии и постановке пьес, о режиссерском управлении и пр. ...»<sup>53</sup>.

После долгого срока оскорбительной неопределенности, слухов и умолчаний, ощутимых враждебных интриг приходит решение: московские императорские театры получают самостоятельное управление; управляющим назначается А. А. Майков, заведующим репертуарной частью — Островский. Объем работы его велик: забота о пополнении труппы, введение нового порядка репетиций, проекты преобразования Театрального училища и создания репертуарного совета; множество больших и малых театральных забот, которые обрушиваются на него и которые он сам для себя пахочит. Но поздно: «...я чувствую, что у меня не хватает сил и твердости провести в дело, на пользу родного искусства, те заветные убеждения, которыми я жил, которые составляют мою душу. Это положение глубоко трагическое»<sup>54</sup>.

«Провести в дело» Островский многого не успеет, и даже драматические классы театральных школ откроются уже не при нем. С ним закончится огромная эпоха русского театра, хотя останутся

его пьесы, его актеры, его традиции — и его заветы. «...Я не знаю, кто после меня будет печальником за русское драматическое искусство...»<sup>55</sup> — беспокоился он в конце жизни. Островский мог бы не беспокоиться: «печальников», умеющих мыслить о театре в целом, шире и дальше собственной в нем судьбы, будет довольно. В 80—90-е годы Ленский своим беспокойством, творческой неуемностью заставляет вспоминать Островского. Немирович-Данченко в течение 90-х годов не раз обращается к московским театральным властям с предложением реформ, в последний раз — в 1897 году, повторив многое из того, на чем настаивал и Островский относительно репертуара, состава труппы, режиссерского управления и т. д. «...Моя записка осталась гласом вопиющего! — рассказывает он в частном письме. — Вы пишете — надо создать свое дело. Приступаем...»<sup>56</sup>.

Дело это будет уже вне императорской сцены. Опыт последних десятилетий века (как, впрочем, и его середины и начала века следующего) многократно убеждает в том, что никакие радикальные изменения здесь невозможны. Сферой активного поиска становятся русские частные сцены.

Как бы ни были различны частные театры по своим целям, формам и судьбам, каждому из них приходится на свой страх и риск решать общие для антреприз проблемы. Первая из них, определившая собой все, — проблема выживания, затем — устойчивости театра в отчаянной борьбе за существование. С самого начала частные театры столиц существуют в обстановке жестокой конкуренции, и одной из главных задач у них становится — отмежеваться, отделиться от соседа, в чем-то обогнать его. Прежде всего идет борьба за зрителя: театр может стремиться к контакту со своей публикой, а может и опираться на зрительный зал в целом, ища нечто «для всех», усредненное и трудно уловимое, разнообразя жанры и репертуар. Второй вариант решения пока встречается чаще всего: театры на ходу приспособливаются к публике; чтобы иметь своего зрителя, его нужно воспитать, а для этого, как правило, не хватает ни времени, ни средств, ни дальновидности. В большинстве случаев жизнь не дает определиться или круто ломает замыслы, превращая нечто задуманное серьезно в самую стандартную антрепризу. Редко кому удается в эти годы продержаться долго, поэтому столичным жителям при изрядном количестве быстро сгорающих антреприз кажется, что театров все еще мало.

80—90-е годы в числе прочих предлагают три основных типа частных театров: театр-зрелище, театр-дело и театр с серьезной художественной программой.

Первый вариант представлен в деятельности М. В. Лентовского, одной из самых колоритных фигур театральной Москвы тех лет. Один за другим (а иногда и одновременно) открывает он свои театры, предназначенные то для постановки феерий, то для серьезной драмы, то для «народных представлений». Судьба этих теат-



ров, как и судьба самого Лентовского, ярка и драматична. В них есть размах, щедрость фантазии и средств, несомненное постановочное мастерство; есть шумный успех и неизбежный крах в финале. Для антрепренерства Лентовский недостаточно основателен, дальновиден, мало думает о выгоде, недостаточно капиталист. Деятельность его порой напоминает то увлеченную, безудержную игру, то какой-то вызов судьбе; авантюризм подводит его. Кроме того, он слишком занят творческой стороной дела, и сторона коммерческая мстит ему за себя быстрым распадом начинаний, их перерождением, полным разорением самого антрепренера в конце концов.

Контрастом Лентовскому в сфере столичных антреприз становится Ф. А. Корш. Русский драматический театр, открытый им в Москве в 1882 году, окажется самым долговечным из частных театров благодаря своей гибкой структуре, способности лавировать между старым и новым и отзываться на самые разные запросы зрителей. Довольно скоро Корш с его организаторским даром, изобретательностью и выдержкой воспитает для себя свою публику. Но на первых порах его театр обращен ко всей публике, одних привлекая проблемной пьесой, других — развлекательным пустячком, служа старовеерам и поклонникам новых течений, не забывая и о принципе общедоступности.

Беря за образец традиционную структуру театра и зная, чем привлечь и удержать публику, Корш строит театр актера и пьесы. Он заботится в первую очередь об именах, притягательных для публики, о труппе, способной обеспечить и разнообразие репертуара и высокий уровень его исполнения. В репертуаре классика всегда окружена множеством модных и часто сменяемых новинок — Корш словно компенсирует этим взятый уровень серьезности.

Театр Корша популярен, успешно соперничает с казенными сценами, но для тех, кто ждет театра «с направлением», он не может стать властителем дум, как, впрочем, не становится им ни один из столичных частных театров этой поры.

В середине 90-х годов в Петербурге создается театр Литературно-артистического кружка, иначе Малый, или Суворинский театр. Суворин, первоначально один из пайщиков, затем — полновластный хозяин дела, стремится реализовать свою страсть к театру, свои обширные возможности и связи. С самого начала задуман театр серьезный, ориентированный на лучшие образцы отечественной и зарубежной драматургии. Суворин может добиться освобождения пьесы от цензурного запрета, в репертуаре стремится соединять русскую классику с новейшей западной драмой, и в первом же сезоне на афише театра рядом стоят Островский и Ибсен. И все же даже в свою лучшую, раннюю пору этот театр остается театром имен и отдельных спектаклей, а не цельного направления. Двойственность Суворина сказывается чем дальше, тем больше: художественное начинание переходит в коммерческое; идеи пере-

довой драматургии не смогут прошикнуть в театр так глубоко, чтобы уберечь его от реакционной политической конъюнктуры.

Так частные театры столиц, давая необходимый для русской сцены опыт самостоятельного, идущего от личной инициативы развития, долго не оправдывают возложенных на них надежд: годы идут, а образцового национального театра все нет и нет. Пусть частные театры более подвижны и гибки, в них свободнее поиски, шире репертуар, но нет повизны сценического искусства и трудно предугадать, какой она будет и образуется ли именно здесь.

Театры этих лет, казенные и частные, не отделены друг от друга непроходимой стеной. Более того, современный исследователь прав, когда пишет о наметившейся в конце века «возможности формирования единой системы, объединяющей театры столиц и провинции»<sup>57</sup>. Систему создает многое: однотипность театральных структур; сходный по составу репертуар; общие кризисные явления и направления поисков; постоянная «циркуляция» актеров по театральной России; ставшие более живыми и широкими контакты столичных и провинциальных сцен.

Сеть театров в эти годы растет, особенно в крупных промышленных, торговых и культурных центрах. Появляется тяготение к стабильности, возникают крепкие и устойчивые антрепризы во главе с руководителями нового типа — такими, как Н. Н. Соловцов, Н. Н. Сипельщиков, Н. И. Соболевичков-Самарин. Сочетание в одном лице режиссера и хозяина дела высвобождает творческую энергию, дает материальную прочность и, главное, немалый художественный эффект.

Таких антреприз пока в огромной стране немного; стать общим правилом они не могут; вокруг них — знакомая, застарелая рутина, где все зависит от случая и всякую антрепризу или товарищество подстерегает угроза нужды и распада. «Театра, как городского учреждения, в России не существует»<sup>58</sup>, — пишет в 90-е годы Пемирович-Дапченко, перечисляя обычные беды провинциальных театров: отсутствие заботы со стороны властей, редкость постоянных трупп, низкую сценическую культуру и т. д. А современники хотят видеть провинциальную сцену равноправной в русском театре; отсюда — острота претензий и требований к ней, заставлявшая сгущать краски и словно не замечать несомненных уже сдвигов и повизны.

Проблемы провинциального театра — в центре внимания первого Всероссийского съезда сценических деятелей. Доклад Лепского, выражая общее настроение съезда, называется категорично и четко: «Причины упадка театрального дела в провинции». Пусть постановка вопроса опять несколько драматизирована, но в конце XIX века уже нельзя было терпеть неустроенность театральной провинции. Немалую долю в ее упадке Ленский перелажает на саму «артистическую среду», которая в профессиональном и общекультурном отношении уже не удовлетворяет зрителей. В заключение Ленский дает не менее максималистский, чем «Запи-

ски» Островского или проекты Немировича-Данченко, план реформ провинциального театра: «...1) серьезный репертуар и бесповоротная отмена ежедневных постановок новых пьес; 2) учреждение постоянных трупп; 3) общедоступность театров; 4) руководители сцены, т. е. режиссеры». И, разумеется, «образование и развитие артистической среды»; требования без скидок — те же, что предъявлялись в это время к русскому театру вообще<sup>59</sup>.

Перед частными театрами столиц был еще один родственный пример развития: с конца 80-х годов в Европе шло движение Свободных театров. Они возникли обычно из полупрофессиональных пачинаний, по инициативе интеллигенции, бросали вызов рутине и были далеки как от театрального академизма с его внутренней окаменелостью, так и от коммерческого духа Бульварных театров. Первым из них стал Свободный театр А. Антуана в Париже, открывшийся в 1887 году; за ним последовали Свободная сцена О. Брама в Германи, Независимый театр в Англии и другие. Здесь шли произведения новейшей драматургии — пьесы Ибсена и Гауптмана, Золя и Л. Толстого; именно в Свободном театре Антуана раньше, чем в России, была поставлена «Власть тьмы».

«...В нашем уголке усматривают одну из лабораторий современной реалистической школы»<sup>60</sup>, — писал о своем театре Антуан. Свободные театры были рождены движением европейского натурализма. Сокрушить рутину они стремились крайними средствами, сделав сцену как бы «второй натурой». Пестрая, подробная, с небывалой откровенностью показанная жизнь заполняла сцены этих театров. Мелочи быта, изнанка семейной и общественной жизни, интимные и даже «клинические» моменты психики и физиологии человека представлялись в нарочито неприглаженном, словно бы сценически не оформленном виде, как своеобразный «вырез из жизни», без ощутимых опорных моментов фабулы и всего того, что приелось уже в «хорошо сделанных пьесах».

Движение Свободных театров было недолгим. Они быстро исчерпали себя в художественном плане — выполнили роль лаборатории, а на высшую ступень искусства не поднялись. С самого начала они были неустойчивы материально и не могли вынести конкуренции гораздо более укрепленных коммерческих сцен. Но свое дело они сделали — доказали необходимость и возможность театра с твердой программой, основанного не на расчете, но на чистом творческом энтузиазме. Главное же: после них театр в целом уже не мог быть таким, как прежде; их опыт, даже их не осуществленные до конца начинания дали сценическому искусству новые критерии и новое направление развития. Многие в этом направлении было близко русскому театру, особенно — русской актерской школе «естественной и выразительной игры». «Реалистическое искусство может стать убедительным только с помощью средств, совершенно отличных от ходовых театральных приемов, — с помощью простоты, естественности и сдерживаемого волнения»<sup>61</sup>, — писал Антуан. Но этому русский театр научился давно;

в нем не было спада в развитии реализма, и жизнь ставила перед ним иные задачи.

Свободные театры с русским их вариантом роднило и то, что они зачастую вырастали из любительства. «И это вечная история: в периоды упадка, в те времена, когда пошлые и совершенно изношенные формы находятся при последнем издыхании после чрезмерно затянувшейся жизни, когда продолжительное процветание порождает беззаботность или лень, мутя чистые источники, всегда и во всех странах (и это повторилось в данном случае в Москве) любители спасают театр, возвращаясь к его первоосновам»<sup>62</sup> — так через многие годы Антуан будет сопоставлять историю своего театра и историю образования МХТ.

Русское любительство, всегда развитое довольно сильно, теперь начинает играть новую роль в судьбе театра. Самой своей распристраненностью оно создает особый театральный климат, вводит театральность в быт, делает ее органической потребностью и в целом повышает уровень зрительской подготовленности к театру. Главное же — оно становится необходимой средой, где искусство может свободно осознавать себя.

Любительство имеет свои дурные и опасные стороны, когда подменяет собой профессионализм. В 80-е годы при отсутствии театральных школ эта подмена чрезвычайно беспокоила Островского. Опасность остается и позже, так как развернувшаяся, не контролируемая стихия приносит с собой широкие возможности как для театрального дела, так и для театральных забав. Но именно в 80—90-е годы русское любительство дает стимул настоящему обновлению сценического искусства — в тех случаях, когда перерастает в профессионализм.

Уровень дилетантских забав в это время уже удовлетворять не мог. «В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время, — вспоминал о спектаклях Мамонтовского кружка Станиславский. — С одной стороны — чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны — на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли»<sup>63</sup>.

Опыт Частной оперы Мамонтова уже стоял перед драматическим театром живым укором как образец профессионализма, как редкий пока на русской сцене пример соединенности усилий автора (композитора в данном случае), постановщика, художника и актеров при общем руководстве со стороны самого Мамонтова. Для русской сцены, однако, более плодотворным и перспективным окажется тот вариант, когда театр станет выстраиваться вокруг творческой личности, актера или режиссера, как было в провинции, как будет в начинаниях Станиславского.

Долгий путь Станиславского к профессиональной сцене вберет

в себя и повторит основные вехи в движении русского и европейского театра 80—90-х годов; он начнется с домашних спектаклей Алексеевского кружка и через Общество искусства и литературы приведет его к большой сцене. Обществу, созданному в 1888 году группой людей разных творческих профессий, вскоре суждено будет сосредоточиться на драматическом искусстве и под творческим руководством Станиславского стать своеобразным чистилищем для русского драматического театра. За десять лет своей работы в Обществе и широких контактов с современным театром, наблюдения и изучения его, Станиславский не только сформируется в одного из лучших актеров своего времени и освоит новую для России профессию творческой режиссуры, но и вплотную подойдет к созданию театра нового типа.

Существующая система театров Станиславского не удовлетворяла, а накопившийся опыт и новизна осознанных задач требовали широкой реализации. Уже в начале 1896 года он «начинает хлопоты по организации профессионального театра на акционерных началах для широких слоев населения. Предполагает назвать его «Общедоступным театром», установив минимальные цены на места». В начале следующего года он «ведет подготовительную работу к преобразованию Общества искусства и литературы в профессиональный театр с ежедневными спектаклями... Изучает планы и устройство современных русских и иностранных театров. Составляет приблизительный бюджет профессионального театра»<sup>64</sup>.

Планы эти осуществляются вскоре, но усилиями не одного Станиславского. В данном случае важно, что образ нового театра рожден не чистой фантазией и не сферой лишь собственного опыта; изучив широкий круг возможностей, Станиславский выбирает определенный тип театра на более прочных, чем единоличная антреприза, материальных основаниях и с самого начала мыслит его демократическим. Это уже не только утренники по сниженным ценам, как у Корша, но общедоступность как принцип и как девиз.

Для образцового русского театра, идеал которого вынашивался столь долгие годы, недостаточно было бы стать «свободным», соединить в себе высокий профессионализм с любительским бескорыстным энтузиазмом. Идеал этот со времен Островского предполагал общедоступность: обращенность к широкому зрителю, доступность ему по ценам, понятность.

Театр общедоступный не равен театру народному, он не отменяет и не заменяет его, хотя может следовать за ним. Первый — адресуется к широким слоям демократической аудитории, второй — преимущественно к простому народу, к «низам». Публика первого эстетически более подготовлена, хотя в своем развитии она может пройти и ступень народного театра.

Проблемы общедоступного и народного театров становятся сейчас одними из важнейших. По-своему их решают власти (от введения дополнительной цензуры для народных театров до устройства «народных развлечений») и интеллигенты с сохранившимся

народническим запалом, предприимчивые коммерсанты и люди искусства. Народным театром занят Л. Толстой, что естественно для него, и Чехов, чьи взгляды на взаимоотношения художника с аудиторией отличны от толстовских. «Театров для интеллигенции и средней публики в Москве пока достаточно, и если в чем чувствуется недостаток, так это только в народном театре», — пишет он Суворину в конце 90-х годов, стараясь вовлечь в это дело его, как уже вовлек архитектора Ф. О. Шехтеля. И несколько раньше: «На съезде актеров Вы, вероятно, увидите проект громадного народного театра, который мы затеваем. Мы, т. е. представители московской интеллигенции (интеллигенция идет навстречу капиталу, и капитал не чужд взаимности). Под одной крышей, в красивом, опрятном здании помещаются театр, аудитории, библиотека, читальня, чайные и проч. и проч.»<sup>65</sup>.

Увлечение Чехова возникает не только потому, что необходимость народного театра в Москве самоочевидна, но и благодаря особой атмосфере, когда интерес к такому театру повсюду растет. В середине 90-х годов открывается первая Выставка народного театра; на съезде актеров его проблемы обсуждаются в числе главных. Задачи, таким образом, разветвляются: агитируя за народный театр, Чехов будет писать свои пьесы для другого зрителя — демократической интеллигенции; новый театр, созданный вскоре для нее, станет называться общедоступным.

## 6

Обновление русского театра многие традиционно связывали с драматургией, но состояние ее в эти годы было одной из самых больших тревог и критиков и практиков сцены. Поток ремесленных пьес затоплял сцены императорских и частных театров, вызывая столь же ремесленные навыки у актеров, угнетая тех, кто знал этому потоку цену и пытался сопротивляться. «...Я не мог не коснуться тяжелых сторон деятельности сценического художника, не мог обойти молчанием тех насилья, какие ему приходится проделывать со своим умом, талантом и нервами, работая над бездарными произведениями драматической литературы, коими так засорена наша сцена... — писал Ленский. — От такого каторжного труда... тупеет воображение, падает энергия, является равнодушие и недобросовестное отношение к делу, и в нем постепенно умирает художник»<sup>66</sup>.

Современники реагируют на засилье подобных пьес с такой болезненной остротой, как будто театр не знал ничего подобного. Между тем недостатка в драматургии этого рода не было никогда — все дело в том, существовал ли для нее в театре противовес. В 60—70-е годы таким противовесом были пьесы Островского, живой театр Островского, создававшийся на протяжении всего периода. И что бы вокруг ни писалось и ни ставилось, этот период вошел в историю театра под знаком Островского; теперь же сим-

волом театрального репертуара видится «крыловщина», взятая шире творчества одного драматурга, как поветрие времени.

Надолго утвердившееся, это мнение все же не совсем справедливо: оно не учитывает и теперь существующий противовес и не делает различий в потоке повседневного репертуара.

Как всегда, театральный репертуар не равен драматургии своего времени. Что-то существенное исключает из нее цензура, как исключила она «Власть тьмы», запрещенную сразу и на несколько лет. Театрально-литературный комитет, казалось бы, призванный определять репертуар императорских сцен, к своим задачам относится достаточно формально и не имеет дальних и общих целей. Представительство людей театра в нем к тому же невелико, а профессура при всей своей эрудиции не может направлять репертуарную политику театра.

И в эти годы существуют театры с определенными репертуарными склонностями. В Малом театре, к примеру, умеют и любят играть мировую классику больше, чем в Александринском; в одной антрепризе видят опору репертуара в Островском, в другой — в новейшей переводной драме. Но в общем потоке репертуара все это, как правило, окружено самыми разнородными пьесами; репертуар составляется бессистемно, случайность слишком влиятельна в нем. Театры зачастую проходят мимо близкого себе, но ставят необязательное; не всегда умеют отличить истинную новизну от спекуляции на модной теме, крепкую традицию от эпигонства. Для того чтобы структура репертуара стала целепаправленной и логичной, театру нужно иметь программу и следовать ей, исходить из своих художественных потребностей, что в эти годы пока еще редко.

Направленность репертуара просматривается в масштабах театра в целом, меняясь в течение 80-х и 90-х годов. Интерес к прошлому постепенно затухает; современность же в своих конкретных проявлениях все сильнее притягивает драматургов. Судьбы деревни и крестьянства, приметы буржуазной России, настроения и поиски интеллигенции переходят из жизни на сцену в обилии наблюдений, беглых зарисовок или полемических тенденциозных пьес. Задача фиксации нового бытия сменяется задачей его осмысления; мотив поисков смысла жизни звучит все сильнее, требуя какого-то разрешения. Все это одновременно разрабатывается на самых разных уровнях драматургии.

Современная русская драматургия отнюдь не вся была отмечена «крыловщиной». В ней работали серьезные авторы, далекие от коммерческой стихии театра, приносившие с собой на сцену новое знание жизни и мучительно пытавшиеся в ней разобраться. Но этот новый материал осмыслялся по законам старого театрального мышления и обрабатывался по правилам старой сценичности. Между театром и временем стоял окаменевший драматургический канон; несценичная по его мерке повседневность приводилась в движение знакомыми средствами мелодрамы. Стандарт конфликта

и стандарт классификации героев сокрушить было трудно — для этого потребовались усилия новой драмы.

Новая драма представляла собой широкое общеевропейское движение последних десятилетий XIX и начала XX века, отмеченное, при всем различии национальных вариантов, внутренним единством, идущим от времени. Восставая против рутинности в любых ее формах, новая драма поражала современников своим бесстрашием, нежеланием считаться с какими-либо запретами, которые всегда возникали перед театром в большей мере, чем перед другими искусствами, будь то запреты цензурного свойства, «хорошего тона» или «законов сцены». Несущая на себе в своем раннем натуралистическом варианте отпечаток научного метода и мышления, западная новая драма на первых порах диктовала театру «фотографическую» точность и почти исследовательское беспристрастие. Это было ее началом, но вскоре в ней обнаружится и другое, и она повернет к символизму, к философской и поэтической условности.

В России, при ее приобщенности к этим процессам, все обстояло несколько иначе. Здесь не было таких последовательных и четких ступеней развития, да и критерии новизны были другими. Можно было бы увидеть подобные ступени в 80-е годы — время «Власти тьмы», и в 90-е — время «Чайки». Но для русской сцены пьеса Толстого не имела значения такой сокрушительной новизны, как на Западе, хотя и переступала дозволенные границы сценической правды с безоглядностью, свойственной новой драме. «Власть тьмы» была рождена традициями театра Островского, передвижников, Мусоргского, могучего актерского реализма той поры. Еще недавно бывшая современной, эта эстетика быстро уходила в прошлое и к середине 90-х годов, когда «Власть тьмы» была разрешена и поставлена сразу несколькими театрами, стала уже классической. Жизнь потребовала от театра иной эстетики, иных тем и героев. Настало время Чехова; новую драму в России представляет прежде всего он.

Рядом с «Властью тьмы» стоит одновременно с нею написанный «Иванов», несущий в себе обещание совсем иного театра. Эта пьеса Чехова по природе своей находится еще на границе между старым и новым театром, связана с традицией Островского (в трактовке среды), но и содержит в себе (в трактовке героя) заряд для переворота в театральном мышлении. Переворот этот будет подготовлен Чеховым в 90-е годы и состоится в русском театре позднее, на рубеже веков.

Время повернуло все так, что на первый план должен был выйти потаенный драматизм жизни и личности, при этом — развитой и мыслящей личности со своими интеллигентскими проблемами. Перед театром вставала задача воспроизвести не отдельные завершенные события, но самой историей далеко не завершенный процесс духовного обновления в широком, массовом его масштабе. Впервые в полной мере это будет показано в «Чайке», где все — и будни провинции, и «чудный мир» искусства — дано в едином



контексте томящейся внутренним брожением и взыскующей «определенных целей» русской жизни.

На примере чеховских пьес, их склада и их судьбы, видны особенности русской новой драмы и даже шире — русской культуры рубежа веков, которая, включаясь в общеевропейский процесс с запозданием, способна давать затем обобщающий результат. Возникнув на перекрестке разных течений, «Чайка» словно вберет их в себя, и Стапиславский, отмечая чеховские «разнообразные... приемы воздействия» в этой пьесе, напишет: «Местами — он *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист*»<sup>67</sup>.

Чехов словно бы синтезировал то, что в современной ему зарубежной драматургии разрабатывалось как ряд вполне последовательных этапов. С другой стороны, отличительным признаком новой европейской драмы было ее воздействие на театр — своей или другой страны, но воздействие радикальное, даже революционное. Не случайно она стала знаменем Свободных театров и, дав стимул всестороннему обновлению, развивалась далее вместе со сценой. В России же этих лет новая драма — и отечественная и переводная — оказывалась случайной в репертуаре, не создавала направления, не рождала сценической повизны. Нельзя сказать, что Чехов был обойден вниманием театра. Все его пьесы 80—90-х годов были поставлены на императорской и частных сценах, даже и в провинции. Но всякий раз, пусть спектакль проходил в обстановке сенсации или скандала (так или иначе, театрального потрясения), возмущая и поражая критику и публику, в самом театре после этого все оставалось по-старому: «Все было *от знакомой сцены*, а хотелось, чтобы было *от знакомой жизни*»<sup>68</sup>.

Разрыв между сценой и жизнью, новой драмой и сценой в александрийской премьере «Чайки» дойдет до предела. А через короткое время — через два года, в начале следующего периода — усилия драматурга и театра, словами из «Чайки» же, «соются в гармонии прекрасной». Русский театр не сумел бы приблизиться к новой драме и стать с ней вровень за столь короткий срок, если бы заранее, исподволь в нем не копелись и не зрели силы для такого решающего скачка.

## 7

Немирович-Данченко назвал 80—90-е годы в русском театре «эпохой истинного царства актеров»<sup>69</sup>. Актер царствует почти безраздельно: режиссура еще не вошла в полную силу; фигура автора по сравнению с прошлым оттеснена; ансамбль не успевает сложиться на частных сценах и теряет былую спаянность даже в Малом театре. История театра этих лет более, чем прежде, история ярких актерских индивидуальностей; здесь царствует, по выражению Южина, «отдельный талант».

Через актера говорит время, обнаруживая свои скрытые силы, делая жесткий отбор — то выделяя своих героев, то отодвигая их в тень. О 80-х годах нельзя судить как о сплошь серой полосе безвременья, коль скоро была Ермолова, сумевшая выявить и раскрыть те начала свободолюбия и протеста, что казались в ту пору подавленными, даже и несуществующими. Но протест протесту рознь; когда на исходе 80-х годов заходит звезда П. А. Стрепетовой, в этом видна общая судьба народнических настроений — прежде питавшие ее творчество, теперь они угасают или перерождаются.

Понятие современности не только естественным образом меняется на протяжении двух десятилетий; оно неоднородно и в каждый данный момент, вбирая в себя разные, почти несовместимые начала. И пламенный романтизм Ермоловой как бы оспорен — или дополнен — трезвым искусством М. Г. Савиной, которую Кугель точно назвал «здравым смыслом русского театра»<sup>70</sup>. При этом и ермоловское и савинское русской сцене равно необходимо и закономерно на ней.

В эпоху пересмотра традиций и приближения перемен театр умеет сохранить в себе и нить преемственности, нечто непреходящее, не подвластное времени, в чем выражен национальный характер русской сцены. Поэтому О. О. Садовская, оставаясь верна себе, пройдет свой долгий путь в Малом театре, и ее искусство не утратит свежести, а К. А. Варламов свяжет собой театральные эпохи Островского и Мейерхольда.

В этом соединении старого и нового, в богатстве актерских индивидуальностей, в широком спектре школ и стилей игры нелегко пайти главные тенденции развития, первостепенной важности проблемы. Порой они обнаруживаются косвенно, опосредованно — в том, к примеру, как воспринимаются в России иностранные гастролеры.

В 1881 году, в преддверии данного периода, театральная общественность и критика были взбудоражены приездом Сары Бернар, но искусство прославленной актрисы не произвело на русскую публику ожидаемого впечатления. «Мы далеки от поклонения Саре Бернар как талапту. В ней нет того, за что наша почтеннейшая публика любит Федотову: в ней нет огонька, который один в состоянии трогать нас до горячих слез, до обморока. Каждый вздох Сары Бернар, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. Урок, читатель, и больше ничего!»<sup>71</sup> — писал молодой Чехов.

Немирович-Данченко был более сдержан: «Итак, верх изящества, «рафинированная игра», присутствие некоторое первой силы и строгая школа, вполне удовлетворяющая последним требованиям французской критики, составляют сущность артистических заслуг г-жи Сары Бернар». Корректно звучит даже то, что для русского критика не может не стать приговором: сомнение в самой «способности артистки» «действовать на чувство»<sup>72</sup>.

Через десять лет в Россию впервые приедет Э. Дузе, и Чехов, опять-таки в согласии с Немировичем-Данченко, решительно предпочтет ее: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской «Клеопатре». Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Запечатальная актриса. Никогда раньше не видел ничего подобного»<sup>73</sup>. Проникновенность игры Дузе, ее естественность, ее апелляция к чувству (чего действительно недоставало Саре Бернар) — все это оказывалось близким, более того, родственным русскому зрителю. Становилось ясно, как сильна, неистребима в нем потребность в органическом творчестве, как постоянны для России эта проблема и этот критерий в оценке актерской игры.

Далеко идущие выводы возникали и при сопоставлении между собой двух итальянских гастролеров — Э. Росси и Т. Сальвини. «Существуют два типа артистов, имеющих в настоящее время одинаковый успех,— пишет Немирович-Данченко.— Одни, создавая роль, больше заняты ее *эффектными положениями*; другие — *внутренним смыслом*; первые все свои силы оставляют для выдающихся мест, готовы пожертвовать иногда правдой; вторые *ищут только правды как первого условия художественности*; игра первых поэтому лишена изящной простоты; вторые считают ее необходимостью. К таким двум типам принадлежат г. Росси и г. Сальвини. Оба они имеют одинаковый успех; но публика, в которой они имеют успех, не одинаковая. В этом отношении г. Сальвини опередил г. Росси». И, увидев в Сальвини постоянный для себя идеал «художественной простоты», Немирович-Данченко отмечает еще нечто важное: «Величайшее самообладание, сопряженное с умением лепить из своего таланта какую угодно фигуру, составляет сущность значения таких артистов»<sup>74</sup>.

Так возникает другая сквозная проблема периода: уже не соотношение чувства и техники, но проблема перевоплощения, объективности творчества. Проблема эта для русского актерского искусства не то чтобы нова, но давно она не вставала с такой остротой. Острота же вызывается тем, что время с равной силой возрождает две разные, даже противоположные тенденции: и объективного и субъективного творчества.

В своих «Лекциях о сценическом искусстве» Боборыкин не раз указывает на актерский субъективизм как на опасность и грех профессии, напоминая о задаче «создания на сцене *живых лиц*»<sup>75</sup>. Это написано в начале 90-х годов; через несколько лет Чехов в «Чайке» словно откликается на спорную театральную проблему: «Н и н а. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц. Т р е п л е в. Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах».

Исходя из этого, позицию самого Чехова определить трудно. Можно лишь, вспомнив его слова о задачах настоящего писателя, увериться, что Треплев здесь говорит свои — а не авторские —

мысли. Но, зная о театральных вкусах Чехова, о его отношении к Дузе и Комиссаржевской, можно понять, что он не отрицал и субъективного творчества.

Наряду с объективностью, характерностью, конкретным и ясным стилем на сцене узаконивалась лирическая, не скрывающая лица актера «бесстильность». Говоря о Дузе и о Комиссаржевской, Кугель употребляет почти одни и те же слова: «У нее не было стиля, строгой гармонии...» (о Комиссаржевской); «Этот стиль мы сами. Этот стиль — наша современность, наш напряженный, усталый, надорванный, мятущийся, беспокойный век» (о Дузе). О Дузе им же сказано еще нечто существенное: «Дузе прежде всего являет собой образец гениальной неврастности»<sup>76</sup>; это также может пролить свет на театральную эстетику Чехова.

А. Я. Альтшуллер справедливо пишет о «первности» как о своеобразном чеховском критерии современности актера: «Чехов не случайно соединил слова «первый» и «новый». В то время русский театр и сценическое искусство стояли на пороге больших перемен... В искусство врывались ноты беспокойства, эмоциональная приподнятость, экспрессия... Нервные мотивы в актерском творчестве отвечали новым веяниям»<sup>77</sup>.

Слова «нервный» и «новый» Чехов соединил в письме конца 80-х годов, характеризуя Давыдова и Свободина. «Я очень жалею, что в настоящее время русским писателям некогда писать, а русским читателям некогда читать про актеров, а то бы следовало тронуть их. До сих пор наша беллетристика интересовалась только актерской богемой, но знать не хотела тех актеров, которые имеют законные семьи, живут в очень приличных гостиных, читают, судят... Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны и оба, несомненно, новы. Домашняя жизнь их крайне симпатична»<sup>78</sup>.

Чехов пишет о том, что скоро станет для него особенно важным в оценке актера, — об интеллигентности. Мыслящий, развитый актер, творящий не по наитию, но осознанно и целеустремленно, в быту и в искусстве соблюдающий достоинство и интеллигентность, — тип, который рождает и к которому стремится эпоха. В Александринском театре Чехов увидел эти черты в Давыдове и Свободине; в Малом театре таков Ленский.

Есть удивительные совпадения пьес Чехова с тем, чем жили в ту пору актеры его будущего театра. Так, будущий Треплев «художественников», пензенский гимназист В. Э. Мейерхольд пишет в начале 90-х годов: «У меня как будто две жизни — одна действительная, другая мечтательная. Последней я, конечно, отдаюсь больше, чем первой...»<sup>79</sup>. (Вспоминается треплевское рассуждение о жизни, «как она представляется в мечтах».)

Еще большие совпадения с духовной биографией чеховских героев у первой русской «чайки» — Комиссаржевской. Многие роднит ее с Заречной — хотя бы одержимость сценой или настроением, вроде этого, переданного в письме: «...слишком долгое время

была я во мраке, который душил, давил меня, слишком долго бросалась я всюду, ища забвенья, и не находила его, так как его можно найти лишь в том, что будет хоть немного говорить душе. И вот я нашла цель, нашла возможность служить делу, которое всю меня забрало, всю поглотило, не оставляя места ничему»<sup>80</sup>. (У Нины Заречной в пьесе: «...когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».)

В письмах Комиссаржевской есть почти дословное созвучие и со словами Астрова из «Дяди Вани» о жизни для будущего и об «огоньке» — вере, дающей силы в пути: «По-моему, если возможно пойти более или менее нравственного удовлетворения, то его должны находить люди, отрешившиеся, насколько возможно, от личной жизни для чего-нибудь более высокого; несомненно, им очень нелегко, на их долю выпадает масса страданий, но они, наверное, не упадут от первого толчка судьбы, на которые она так щедра, не опустят руки, встряхнутся и идут опять вперед, готовые на все ради далеко-далеко светящегося огонька, пусть они одни видят этот огонек, пусть они не дойдут до него, но он им светит, дает силу, веру, с которыми они сделают один больше, другой меньше, но сделают хотя что-нибудь»<sup>81</sup>.

Самое удивительное, однако, то, что это писалось до появления чеховских пьес, а Чехов в свою очередь ничего о письмах Комиссаржевской или о дневнике Мейерхольда не знал. Это говорит и о жизненной верности схваченных им настроений и вновь о том, как время выразилось в актерах.

Путь Станиславского к Чехову был иным. За время своего любительства он фактически повторил путь русского театра от водевиля до новой драмы и определил себя в конце концов как характерного актера: «...я начал понимать, что мое сценическое обаяние не в моей собственной личности, а в создаваемых мною характерных образах, в моей артистичности»<sup>82</sup>.

В стремлении уходить от самого себя Станиславский был тогда не одинок — так же действовал Ленский, а характерные роли Южина открывали в нем больше актерские возможности, нежели романтический репертуар. Но от Ленского или от такого характерного актера, каким был в прошлом В. В. Самойлов, Станиславский существенно отличался: и в пору «артистической юности» в его ролях просвечивало целомудренно скрываемое от публики, но осязаемое лирическое начало. Уже и в этом — его родство с Чеховым, пусть и не сразу осознанное, и залог их будущего соединения так же, как, впрочем, и в выборе своего героя, своей лирической темы. «Чистота человека, стойкость его в главные, решающие моменты жизни, способность противостоять среде — вот тема, всегда привлекавшая Станиславского-актера, который одновременно и сливал своего героя с бытом и противопоставлял его действительности компромисса и наживы»<sup>83</sup> — эти слова Е. И. Поляковой о Станиславском можно было бы сказать и о Чехове.

Быть может, в наибольшей степени это родство обнаружива-

лось в стихийном, органическом, на все и всех распространявшемся демократизме — основе этики и эстетики будущей новой сцены. Этот демократизм диктовал отказ от исключительности героя в пользу его узнаваемости, человеческой близости, простоты; современники сразу заметили, что даже в высоких классических ролях Станиславский был решительно «не герой». Сознание демократического равенства людей, права любого из них стать героем искусства вызывало то качество чеховских пьес, о котором сказал Немирович-Данченко применительно к «Чайке»: что в ней «скрытые драмы и трагедии *в каждой* фигуре»<sup>84</sup>. У Станиславского это станет основой такой структуры ансамбля, где личность каждого актера будет подчинена целому и возникнет новая общность, рожденная не только сыгранностью, но духовным родством актеров между собой. И, наконец, в искусстве новой сцены будет демократически снята дистанция между залом и сценой, тот оттенок избрности, который был даже у самых простых актеров старого театра.

Граница между новым и старым, только намечившаяся, вскоре станет более резкой; все же многое в будущих судьбах художников и течений предопределяется уже теперь. В особенной мере это относится к Ленскому — быть может, наиболее цельному представителю актерского искусства 80—90-х годов, предмету поклонения и подражания Станиславского, развивающемуся — до известных пределов — в том же направлении, что и завтрашние «художественники».

Ленский, чья актерская судьба сложилась столь удачно, испытывает в эти годы чувство постоянной и плодотворной неудовлетворенности. Эта неудовлетворенность относится не только к кругу его собственных ролей и занятий, но и к проблемам современного театра вообще. Чувство достоинства своей профессии развито в нем чрезвычайно; он готов защищать его и в споре и собственным примером. «Театр любят, им даже увлекаются, но его не уважали и не уважают»<sup>85</sup> — эту горькую для себя истину Ленский старается опровергнуть, возвышая театр, доказывая его самоценность, его равенство среди других искусств. Не довольствуясь актерской работой, Ленский серьезно увлекается педагогикой, через нее придя затем в режиссуру. Через педагогику в режиссуру лежит путь и Немировича-Данченко. Педагогическая деятельность Ленского разворачивается в драматических классах Театрального училища при Малом театре, восстановленных в 1888 году. Немирович-Данченко начинает преподавать с 1891 года в Музыкально-драматическом училище при Филармоническом обществе.

Интерес Немировича-Данченко к педагогической работе Ленского, взаимный обмен опытом говорят о близости их поисков: «Мы наперебой делились нашими ископаниями, пробами и достижениями»<sup>86</sup>. Оба они стремились формировать ученика, одновременно развивая профессиональные и человеческие его качества; оба постепенно, в самом учебно-творческом процессе становились настоя-

щими режиссерами. Ленский с середины 90-х годов предпримет самостоятельные постановки утренников с молодежью Малого театра. Режиссерский эксперимент Немировича будет еще более радикальным и приведет в результате к своему, особенному театру. Он рано понял, что «только через них, через школьную молодежь можно обновить театр», что «тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его»<sup>87</sup>.

Пути их неизбежно разойдутся в недалекой уже исторической перспективе; неизбежность эта с самого начала была заложена в самой методологии работы. Ленский, гораздо больше связанный прошлым опытом театра, работал с учениками в основном над классикой; Немирович-Данченко предпочитал современную драматургию, воспитывая в своих учениках новое мироощущение. Он был свободнее Ленского уже и в этом, а не только в том, что судьба помогла ему избежать службы в императорском театре.

## 8

На протяжении всего периода театр решает для себя проблему, что такое режиссура, каков круг ее возможностей, ее театральных обязанностей и прав. Должен ли режиссер заниматься лишь организацией спектакля и процесса подготовки к нему или решать самостоятельные творческие задачи? Как соотносится режиссура с постановочным искусством, равны ли они, или режиссура все-таки шире? Что является сферой ее действия: «внешняя» правда спектакля или также «внутренняя»? (термины Островского, затем воспринятые Станиславским). Имеет ли режиссер право на вторжение в область актерского творчества, а если да, то в какой мере и форме? Все эти вопросы решаются постепенно, на протяжении многих лет, практикой разных людей.

Долгое время в режиссуре видели только организатора спектакля и художественного процесса: даже Ленский в середине 90-х годов (правда, до того как сам занялся режиссурой) называл режиссера «администратором-художником»<sup>88</sup>. Другие, более широкие и творческие права режиссуры будут признаны тогда, когда она докажет их на практике.

Пока же практика как неотложную задачу выдвигала упорядочение спектакля. Уже не первый год шли попытки придать спектаклю единство, привести его в соответствие с идеей и стилем пьесы, с жизненными реалиями эпохи, но попытки эти никак не могли привести к достаточно ощутимому сдвигу. Современников больше прежнего раздражали эклектика и разлад на сцене, отсутствие ансамбля, толпы безжизненных статистов, декорации, не соотнесенные с пьесой, примитивность мизансцен и вдруг надоевшие театральные привычки вроде музыки в антрактах.

К тому же в середине 80-х годов появилась возможность сравнения: в 1885 году открылась Частная опера Мамонтова и впервые

приехал на гастроли Мейнингенский театр во главе с режиссером Л. Кропекком. Впечатление от этих гастролей, проясненное и закрепленное вторичным приездом мейнингенцев в 1890 году, стало для русского театра стимулом к поискам, к развитию, поводом к размышлению на общетеатральные темы.

Островский, с его тоской по «художественной дисциплине» в театре, отмечает в первую очередь ее: «Главной-то причины успеха Мейнингенской труппы, т. е. художественной дисциплины, театральное начальство не видит, да если б и увидало, так никакими судьбами завести ее у себя не может; поэтому оно и ухватится за второстепенную причину — за внешнюю постановку, за декорации и костюмы»<sup>89</sup>.

Оценив «внешнюю постановку» с ее организованностью, мастерством батальных сцен и оформления, Островский все же выносит довольно суровый приговор: «Игра их не оставляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения. То, что мы у них видели, — не искусство, а умение, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира и Шиллера, а ряд живых картин из этих драм»<sup>90</sup>.

Можно увидеть в этих словах невосприимчивость драматурга старого закала к новому типу сценического искусства; но вот мнение Немировича-Данченко: «Никто, конечно, не станет спорить с тем, что внешняя часть исполнения «Юлия Цезаря» у мейнингенцев изумительна во всех отношениях, но гораздо серьезнее вопрос о том, как передается труппой внутренний смысл этой наиболее величественной трагедии Шекспира»; «Картины, группы, громы и молнии — все это бесподобно, а ни один характер не выдержан...»<sup>91</sup>.

Искусство мейнингенцев имело свою ограниченность и свои крайности. В великолепно выстроенном, целостном, эффектном спектакле с живой толпой и изобретательными мизансценами личность актера была лишь одним из компонентов; человек в постановочных решениях Кронекса оказывался оттеснен.

Во второй приезд мейнингенцев, в 1890 году, их примут уже более спокойно, оценят точнее, увидят то, что не было понято в первый раз. Алексей Н. Веселовский определит суть их искусства как «демократический принцип игры сообща»: «...общее впечатление, игра того собирательного существа, которому имя *все*... выше артистической работы отдельных личностей»<sup>92</sup>. Станиславский встретит мейнингенцев радостно и открыто («Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки — с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства»<sup>93</sup>) и активно примется усваивать их уроки.

За пять лет, прошедших между первыми и вторыми гастролями, к мейнингенцам не просто привыкли в России. Менялся и сам русский театр: то, что в 1885 году казалось интригующей или тре-



вожащей новизной, постепенно прорастало и на своей почве. Перемены шли по нескольким направлениям сразу: усиление «художественной дисциплины», в том числе в репетиционном процессе (увеличивали количество репетиций, вводили предварительный план их и т. д.); поиски целостности спектакля; создание достоверного и стильного оформления; разработка массовых сцен. На подмостках все чаще появлялась не пассивная, словно бы и неодушевленная толпа, но живое, внутренне противоречивое множество разных людей. Контраст между исполнителями главных ролей и тем, что окружало их на сцене, отчасти спимался хотя бы в этой области; сложнее обстояло дело с фоном декоративным.

Время шло, а в театрах были все те же трафаретные павильоны, «математически выверенное» расположение кулис, «однажды и навсегда установленная планировка»<sup>94</sup>. Декорации служили «условным знаком», по которому зритель догадывался о месте действия; все так же существовал стандарт «бедной» и «богатой» комнаты, «сада» и «кабинета»<sup>95</sup>. Как и прежде, разные акты пьесы по большей части оформлялись разными художниками; были специалисты по интерьеру и специалисты по пейзажу.

Тенденция к историзму и верности оформления развивалась в русском театре еще 60—70-х годов. Можно было бы ждать вслед за тем ее развития, распространения на все виды спектаклей, возведения в общетеатральный принцип. Но, как и прежде, пьесы из современной жизни обычно оформлялись из готовых наборов, во всяком случае, достаточно стандартно; пьесы исторические или зарубежная классика вызывали больший интерес и художников и театральных властей. Особенно привлекало то, что было далеко от эстетики повседневности и позволяло сделать «роскошные» обстановочные спектакли, — в театре все еще действовал этот старый, укоренившийся закон. Противостоять ему могла атмосфера чего-то небудничного, ожидание исключительного события, театрального праздника, связанное, к примеру, с подготовкой толстовской «Власти тьмы». И тогда театры сами ставили себе условие подлинности и этнографизма, снаряжали экспедиции в Тульскую губернию за крестьянскими костюмами и предметами быта, для изучения «патуры» на месте.

Эскизы декораций М. А. Шишкова к «Власти тьмы» в Александринском театре говорят прежде всего о точности: натуральны архитектура и обстановка, крестьянский двор, деревенская улица. Все достоверно, просто, хотя и недостает какого-то последнего штриха, дающего колорит именно этой пьесы, густую, тревожную атмосферу «тьмы». В иных случаях (например, в оформлении пьес Шекспира) художники могли передать особую атмосферу действия, но на современную пьесу из деревенской жизни это пока не распространялось.

Опыт Мамонтовской оперы, где в декорациях ощущался след творческой личности художника, его настроений, его субъективного видения мира, сейчас мало мог помочь драматической сцене.

Ей еще предстояло утвердиться в верности автору и «натуре»; урок передвижнического реализма не был пройден до конца русским театром.

Для художников драматического театра характерна, однако, не столько сосредоточенность на освоении именно этих уроков и решении этих задач, сколько расширение творческого диапазона. По-прежнему работающие на петербургских казенных сценах М. А. Шишков и А. М. Бочаров оформляют не только драматические, но и оперные спектакли; московские художники А. Ф. Гельцер и К. Ф. Вальц могут работать в самой разной манере, от передвижнического жанризма до «театрального волшебства». Второе ближе им: Вальц известен как мастер фэерий, педаром работавший одно время с Лептовским; Гельцер, по определению современных искусствоведов, — «последний представитель романтического направления русской декорационной школы второй половины XIX века»<sup>96</sup>. И тот же Гельцер в Малом театре оформлял «Воеводу», а Вальц — «Власть тьмы», что говорит не о всеядности, но о профессионализме и о том также, как важна театральным художникам подчиненность общему, объединяющему заданию: Гельцер работал над «Воеводой» под пачалом Островского; при оформлении «Власти тьмы» и Вальц и режиссер Малого театра С. А. Черневский подчинялись стилистике автора.

Новое входит в театр с разных сторон, не делаясь общим правилом, но постепенно утверждая себя. Даже старая и, казалось бы, непобедимая традиция оставлять подбор костюмов к спектаклю на волю и вкус исполнителей начинает понемногу сдаваться.

Многообещающей новинкой становится введение в театрах электрического освещения. Вальц вспоминает в своих мемуарах «целый ряд аппаратов для производства световых эффектов»: «Таким образом в Большом театре появились машины, могущие изобразить дождь, молнию, снег, движущиеся облака, водную рябь и прочее». Сначала у Лептовского, а затем и в Большом театре Вальцу «впервые удалось применить электрическую луну на сцене, устроенную посредством свечей Яблочкова»<sup>97</sup>. Пусть техническое новшество первоначально применялось более всего для фэерий — театр скоро освоит его и возьмет на вооружение как необходимый компонент сценического оформления.

Словом, в театре 80—90-х годов скапливается немало разного рода умений, но применяются они в большинстве случаев непоследовательно, бессистемно. Даже получив известные права, режиссер по-прежнему не властен над работой театральных цехов, и в середине 90-х годов Ленский вновь напоминает старую истину о том, что декорации должны быть фоном для игры актеров, не имеют права заслонять их, мешать им, существовать в спектакле отдельно<sup>98</sup>.

Музыкальное оформление спектаклей, как и прежде, по большей части собрано, составлено из разных произведений. Тенденция к целостному, специально для данного спектакля создаваемому

музыкальному сопровождению, как это делается, к примеру, А. Ф. Арендсом в Малом театре, еще редка.

Для спектаклей казенных и частных сцен иной раз использует музыка, написанная специально к определенным пьесам: музыка Бетховена к «Этмонту», Бизе — к «Арлезианке», Мендельсона — к «Сну в летнюю ночь», Чайковского — к «Снегурочке» и «Воеводе» Островского, к «Гамлету». Но само по себе это мало влияет на характер спектаклей и даже не всегда согласовано с ним. Случаи, подобные тому как Островский работал в контакте с композитором, заказывая Чайковскому музыку в точном соответствии со своим замыслом, единичны.

Частные улучшения не могли радикально исправить дело. Необходимо был определенный поворот в театральном мышлении, который разом соединил бы все компоненты театра и подчинил их чему-то главному, чьей-то единой воле; без режиссера русский театр уже развиваться не мог.

Режиссура не была для русской сцены чем-то привнесенным извне; она вызревала повсюду, от императорских театров до любителей, ее призывали и ее боялись; в любой момент против нее могла восстать инерция театрального мышления — противник коварный и неожиданный. Долше других оставалась закрытой, почти запретной для активного режиссерского вмешательства область актерского творчества; к вмешательству сугубо постановочному относились заинтересованнее, поиски шли намного свободнее.

Между актерами одного только Малого театра шел разговор на разных языках, обнаруживались две системы мышления: Ленский мыслил театром, как режиссер, Южин судил с позиций актерских. Это различие проявляется постоянно, идет ли между ними спор о бенефисных оvationях, о вызовах актеров во время действия, нарушающих цельность спектакля, или обсуждается круг полномочий режиссуры. Даже в конце 90-х годов, когда русская режиссура уже достаточно внятно заявляет о себе, Южин верен своему идеалу театра. Идеал этот в Малом театре сохранится и впредь, что наряду с достаточно фатальной зависимостью от всей системы казенных театров обусловит драматизм судьбы Ленского, по мере того как он будет становиться деятельным режиссером.

Тип режиссера-педагога и компетенция его в русском театре менялись от Островского к Ленскому и Немировичу, но суть оставалась близкой: спектакль ориентировался на мысль и стиль автора, это становилось его камертоном и воплощалось через актеров, объединяемых в процессе читки, бесед, репетиций, словом, духовного, а не только технологически-профессионального контакта друг с другом и с режиссером. Определялся путь русской режиссуры, которая, стремясь к целостности спектакля, не ограничивалась «мейнингенством», а формировалась в процессе работы с актером, была ориентирована на актера.

«...Мы вкладывали в ученические спектакли замыслы, далеко выходящие за пределы школьной программы, замыслы явно ре-

жиссерского, постановочного порядка. Словно в нашем распоряжении был не случайный состав школьной молодежи, а целая труппа... — напишет Немирович о себе и Лепском. — ...Такой же порядок подготовки пьес был и у Станиславского»<sup>99</sup>. Но скоро это «мы» распадется. Начатое Лепским продолжат и завершат другие, к тому же — вне степ Малого театра. Даже Немирович-Данченко, с которым они в педагогике как будто шли вровень, в какой-то момент резко рванется и уйдет вперед.

Режиссерское начало Немирович-Данченко ощутил в себе рано, и не только в занятиях педагогикой. Позднее, в своих мемуарах, он не раз отметит у себя, прежнего, признаки типичного режиссерского мышления — и в композиции своих пьес и в постоянном желании перестройки театра в целом. Специфика его режиссуры тоже определится довольно рано. Комментируя в печати свою пьесу «Новое дело», он пишет: «...при режиссерских указаниях следует, по-моему, руководствоваться не столько объяснениями *mise en scène*, сколько растолкованием данных характеров и их отношения к общей концепции пьесы»<sup>100</sup>. Но режиссерским опытам Немировича-Данченко не хватает испытания и развития большой сценой; ему не хватает Станиславского.

Как бы ни складывалась, из каких истоков ни развивалась режиссура, в какой-то момент ей предстоит решить ту главную задачу, для реализации которой она и существует в театре. Проблема эта — человек и мир в их сложной взаимосвязи, в их диалектической соотношенности, увиденной сквозь призму театра. В 80-е и в 90-е годы в русском и в зарубежном театре — даже там, где режиссура уже имела, казалось бы, полную власть, — проблема эта еще по-настоящему решена не была. Свободные театры давали легкий абрис режиссуры, хотя усвоенный ими посредством натуралистической драмы детерминизм уже позволял наметить определенную систему отношений человека с его миром, его средой, пусть трактованными достаточно узко. Мейнингенцы, воссоздавая картину мира свободно и мощно, умаляли в ней роль человека. И те и другие действовали при этом на довольно ограниченном литературном пространстве: Свободные театры считали нужным ставить современные пьесы, мейнингенцы — только классику, но настоящая режиссура не может обойтись без опыта постановки и того и другого.

В России отношения человека и мира виделись еще старым зрением театра, друг от друга отъединенно, и по традиции человек доминировал на сцене, заслоняя собой мир. В то время как другие искусства, усвоив уроки детерминизма, уже подходили к идее высвобождения человека от власти среды, театр не научился изображать саму эту среду, передавать систему связи человека с обстоятельствами его жизни. Связь эта уже была воплощена в новой драме, но этого-то в пьесах Чехова или Ибсена театр пока увидеть не умел. Практическое решение проблемы «человек и мир» в русском театре и станет миссией Станиславского.

Все важно в личном опыте Стапиславского: и то, что он начиная с 90-х годов развивался одновременно как актер и как режиссер, сам себя воспитывая и изучая, соединяя в себе самом законы «внутренней» и «внешней» правды; и то, что не делал для себя репертуарных ограничений; и то, наконец, как неудержимо расширял круг своей режиссерской деятельности. Пробуя, ошибаясь, бесстрашно анализируя ошибки и ставя перед самим собой все новые задачи, Станиславский познавал театр и себя. В его «Художественных записях» за 1889 год — почти «треплевский» страх рутины: «...не свила ли уж она во мне гнезда?» И тут же — диалектика сложной задачи: «...внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает эту жизнь) и сохранив в то же время сценические условия»<sup>101</sup>. Задачи эти шире того, что давало мейнингенство (там мало было «жизни»), и шире того, что было в Свободных театрах, вместе с рутинной опрокидывавших «сценические условия».

Немирович-Данченко, отмечая, что спектакли Станиславского в Обществе были «кованные по дисциплине», видел также и другое: «...с развитием представления проявлялся и основной недостаток спектакля: нетвердость внутренних линий, неясность или даже искажение психологических пружиц и отсюда непрочность драматургического стержня. Во мне этот спектакль («Потопувший колокол». — *Т. Ш.-А.*) еще больше укрепил взгляд на Константина Сергеевича той эпохи: его режиссерская палитра обладала огромным запасом внешних красок, но пользовался ими он не по приказу внутренней необходимости, а по каким-то капризам темперамента в борьбе со штампами какой бы ни было ценой»<sup>102</sup>.

Постепенно, методом исключения, образуется круг далекого и круг близкого Станиславскому материала, возникает известная избирательность, но направленность пока неощутима. Шагом к ней становится все более широкая демократизация сцены — не в социальном, но в психологическом плане: «Со временем Станиславский почувствовал, что тенденция смены героев может и должна охватывать не только его собственный образ, но весь спектакль в целом. Его первые режиссерские идеи были прямым продолжением идей актерских. Мысль о равенстве всех людей перед искусством распространялась на вещи, на природу, на всю окружающую жизнь»<sup>103</sup>.

Для того чтобы этот процесс завершился, окрепли «внутренние линии» и возникло четкое направление, Стапиславскому был пужен свой литературный ориентир; ему был пужен Немирович-Данченко. Их встреча состоялась в июне 1897 года; до того оба они в марте приняли участие в работе Всероссийского съезда сценических деятелей. Вряд ли съезд мог как-то повлиять на них, прояснить или укрепить намерения — разве что поддержать; намерения к тому времени уже утвердились. Но утвердиться они могли только в определенной общественной атмосфере, в той ситуации,

когда стал возможен и этот съезд; между ним и началом формирования МХТ есть вполне ощутимая связь.

Созванный по инициативе Русского театрального общества, этот съезд, в котором приняли участие тысяча триста восемьдесят четыре делегата, поразили масштабом обсуждавшихся проблем, прямотой в их постановке и решении. В центре внимания и споров вновь стояла проблема упадка театра, и хотя в разговоре об этом опять прозвучал излишний драматизм, а эмоциональное начало аудитории порой подавляло трезвость анализа, личная и горячая заинтересованность в общих делах позволила рассматривать их всесторонне.

Программа съезда включала в себя четыре обширных раздела, в каждом из которых были сгруппированы основные подлежащие рассмотрению вопросы. Первый — «отдел общих вопросов» — занимался «современным положением театрального дела в России, его потребностями и нуждами». Вторым — «отдел общих правил для сценических деятелей» — более всего сосредоточился на проблемах антрепризы. В третьем — «отделе вопросов о правильной постановке художественного театра» — много говорилось об общедоступности театра, о взаимоотношениях его с городом. И, наконец, четвертый — «отдел вопросов о цензе, вознаграждении и материальном обеспечении сценических деятелей» (руководил им Немирович-Данченко) — занимался организационно-финансовой стороной дела <sup>104</sup>.

Подводя итоги съезда, его секретарь А. Н. Кремлев в кратком отчете назвал главное:

«1) ...съезд, единодушно признав факт современного упадка театра, единодушно высказался против целого ряда вредных, ненормальных условий современного театрального дела и принял целый ряд мер, имеющих целью поднять уровень художественного образования артистов и устранить в театральном мире все явления, тормозящие правильное развитие и процветание современной русской сцены;

2) ...съездом принят целый ряд мер к упорядочению, с одной стороны, артистической этики, с другой — общественного положения актера путем учреждения корпорации сценических деятелей;

3) ...особой комиссией съезда выработаны... нормальный договор, правила, общие принципы и образец устава товарищества;

4) ...съездом принят целый ряд мер к поднятию общего уровня театров как учреждений художественных... исключению из них всего, что не соответствует художественным принципам, их всепародности и полной общедоступности» <sup>105</sup>. Говорилось в резолюциях также о разного рода материальных проблемах и мерах их решения.

В отчете этом следует запомнить некоторые моменты, которые вскоре отзовутся в театре: мысль об артистической этике и общественном положении актера; заботу о художественности театра и рядом стоящую, внутренне связанную с этим общедоступность.

Полной общедоступности, конечно, в то время еще не могло быть, как не могли быть по воле съезда устранены *все* кризисные явления. Даже наиболее реальные требования съезда не получили в ту пору окончательного решения; они останутся в резерве насущных, но в дореволюционной России неисполнимых задач.

Значение съезда, однако, шире его рекомендаций и его непосредственных конкретных итогов. Он стал первым в истории России смотром театральные сил и первой трибуной, с которой были открыто заявлены главные требования театра; общественное и нравственное значение его трудно переоценить.

«Русский актер официально признан,— писал, подводя итоги, Южин.— Русский актер пазван «деятелем». Теперь уже нам нет пути назад. Мы обязаны идти вперед»<sup>106</sup>.

Этот шаг вперед, к художественному и разумно организованному театру, будет вскоре сделан не актерской корпорацией, но двумя режиссерами, принявшими всю тяжесть нового дела на себя. Началом его станет встреча Станиславского и Немировича-Данченко в «Славянском базаре», их знаменитая беседа, длившаяся восемнадцать часов. «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения»<sup>107</sup>,— будет вспоминать Станиславский.

«Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Наперебой. Стараясь обогнать друг друга в количестве наших ядовитых стрел. Но что еще важнее,— не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной революции,— напишет Немирович-Данченко.— ...Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались в противоречиях»<sup>108</sup>.

Редкое единодушие, которое обнаружилось у двух едва знакомых людей в обсуждении театральных проблем, говорило помимо близости стремлений также и о том, что все эти вопросы уже вполне созрели для решения и что сама жизнь подсказывает этому решению определенный ход.

Рождался образ театра, где не будет несущественных мелочей, где важным станет *все*: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...»; «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»<sup>109</sup>.

Впервые в истории театра так широко и серьезно обсуждался вопрос артистической этики. Соблюдая необходимую последовательность перемен и собираясь сначала устроить «человеческие условия» для актеров, для «интеллигентной жизни» труппы, со-

здатели театра намеревались вслед за тем спрашивать с актеров по самому большому счету. Проявления актерского индивидуализма, каботинства, недисциплинированности беспощадно пресекались; даже талантом готовы были жертвовать, если нравственно актер оказывался неподходящим, был «отравлен» привычками старого театра. Зато актер с идеалами, «человек идеи» был театру необходим.

Публике, с которой театр собирался говорить на равных, тоже был предписан новый театральный этикет, как бы договор о взаимном уважении сторон. От той публики, на которую собирался ориентироваться театр, можно было требовать этого: «Мы хотели, чтобы наш театр был общедоступным, чтобы наша основная аудитория состояла из интеллигенции среднего достатка и студенчества»<sup>110</sup>.

Путь к такому театру не мог быть простым и скорым. «Мы решили готовиться к открытию год,— пишет Немирович-Данченко.— ...Все наши хлопоты можно было разделить на четыре департамента: 1) сближение двух групп — его и моей — путем просмотра спектаклей — его и моих; это главный художественный департамент; 2) техническая подготовка, то есть отыскание театрального здания, заключение договоров, налаживание всевозможных хозяйственных и административных частей; 3) подготовка так называемой «общественности»; 4) ...самое существенное: деньги и деньги»<sup>111</sup>.

Хлопоты начнутся сразу. До конца года будет подготовлена докладная записка в Городскую думу о Московском общедоступном театре; окончательное утверждение структуры и типа театра и формирование труппы начнутся в следующем году. Новый театр откроется 14 октября 1898 года и будет называться Художественно-общедоступным.

Соединение главных в этот период направлений русской сцены закономерно: театральная новизна возникнет как результат долгих исканий, упорных, но разъединенных до поры усилий. Ненависть к рутине и ясная «общая идея», интеллигентность и демократизм, новая этика и новая сценичность сольются в будущем русском театре. Произойдет это скоро, хотя и после данного периода, но подготовлено будет все-таки в нем.





---

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### РЕПЕРТУАР

#### 1

Конец XIX века завершал собой длительную эпоху в истории русского театра, отмеченную особым характером взаимоотношений между драматургией и сценической практикой. На рубеже и в начале XX века установится иной тип связей между драмой и сценическим искусством, чем в значительной мере будет обуславливаться и художественное своеобразие театральной культуры предреволюционных десятилетий. Известно, однако, насколько трудно преобразуемым, перегруженным своими застарелыми противоречиями был театр конца XIX века, и это обстоятельство заставляет снова и снова задумываться о природе тех разительных перемен, которые произойдут в XX веке, но истоки которых лежат уже в недрах изучаемого нами периода.

Проследить пути внутренней перестройки театра, его эстетической эволюции далеко не просто. Если сравнивать с другими искусствами, развитие театра протекает в этот период наиболее затрудненно, что имеет свои социально-общественные и эстетические причины. Но именно это и доказывает, что фундамент назревающих преобразований чрезвычайно широк, что их нельзя считать результатом отдельного поиска, открытия, соединить с одним или несколькими именами, не уделяя первенствующей роли объективным закономерностям исторической и духовной жизни эпохи. Характер театральных процессов определяется в масштабах всей русской художественной культуры конца XIX века, во взаимодействии новаторских, демократических тенденций, которые в ней в ту пору разворачиваются, в возрастающей активности реалистических методов познания действительности в сложный момент перехода от уныния и растерянности 80-х годов к общедемократическому подъему 90-х.

Проблемы репертуара, как и сценического искусства, непосредственно связаны с вопросом о состоянии театрального реализма, о задачах и сложностях, встававших перед театром в этой области.

«Главным открытием классического реализма XIX века с самого начала его возникновения было открытие перазрывных и

сложных связей между человеком и реальной общественной средой, его окружающей, рождающей, воспитывающей. Человек впервые был до конца осознан как предельно конкретная социально-историческая реальность. Раскрытие, опознание, уточнение этой реальности предоставляло огромные возможности для постижения действительности и — косвенно — для воздействия на нее»<sup>1</sup>, — пишет современный исследователь. Завоевания русского критического реализма составили основу для развития реалистического искусства 80—90-х годов. Но в это время в русском искусстве развиваются и новые тенденции, особенно ярко и плодотворно сказавшиеся в художественных исканиях конца периода.

Искусство пристально наблюдает изменения в социальном быту эпохи, в общественных отношениях. Вместе с тем в нем резко возрастает интерес к процессам, происходящим в душевном мире человека, к отклонениям от старой, типической нормы сознания. В сфере чувств, психологии, личного, субъективного мироощущения искусство обнаруживает ту степень разлада между гуманистической нормой бытия и формами социального быта, который порождает, с одной стороны, величайшую неудовлетворенность, трагизм жизневосприятия, с другой же — ведет к ломке узких границ бытового сознания, вызывает потребность понять текущую жизнь в движении мирового времени, повышает роль лирического и философского элементов в изображении современного человека.

Конец века — период создания новых, особо тонких форм психологизма в литературе, музыке, живописи, а под конец — и в драме и в актерском творчестве. С изменением проблематики меняется и художественный язык искусства. «На смену изобразительным задачам, — отмечает цитируемый выше автор, — приходят задачи «выразительные», экспрессивные. Многостороннее живописное воспроизведение мира начинает казаться слишком пассивным, созерцательным. Возникает потребность в освоении действительности в формах емких, экономных, подчеркивающих авторское освоение глубинной сути явления, насыщенных действенной авторской оценкой»<sup>2</sup>.

Характер взаимодействия разных видов искусств, степень глубины и интенсивности этого взаимодействия, богатство форм, в которых оно протекает, — один из самых существенных показателей состояния художественной культуры, ее тенденций и возможностей в тот или иной период ее исторического развития. Отсюда возникает и понятие контекста художественной культуры, важность изучения которого все более настойчиво утверждается в советской науке. «Слово «контекст» обрело в гуманитарных науках второе, переносное, значение, — пишет автор одной из специальных работ на эту тему. — ...Оно используется в этом своем новом смысле как некое связанное целое (художественная культура), во многом определяющая природу и сущность каждой из входящих в него частей...»<sup>3</sup>. Конкретные исследования обнаруживают, однако, что «контекст» может быть и бывает весьма различным по своей

внутренней динамической структуре. В нем могут преобладать силы, работающие на разрыв, дифференциацию искусств, но могут ведущую роль приобретать и силы, способствующие их сближению. В истории искусств обнаруживается напряженная диалектика перерастания и смепы этих периодов, в которой на долю разных искусств выпадают разные роли и функции, различные «общекультурные нагрузки».

Живое взаимодействие искусств, опирающееся на наличие общих интересов, имеет особое значение для судеб театра — искусства сложного, комплексного, действительно-игровая специфика которого вбирает в себя средства литературно-драматургического и живописно-пространственного изображения действительности. Разъединение этих компонентов наносит урон развитию театра.

Не приходится забывать, что монополия императорских театров была не только формой организационного руководства, но и способом искусственного блокирования нормального процесса исторического развития русской театральной культуры, сознательного торможения демократических и реалистических тенденций русской сцены средствами бюрократического аппарата и цензуры. В результате подобной политики, систематически ограждавшей театр от воздействия идей и методов прогрессивной русской литературы, от участия в общих художественных исканиях эпохи, сужалось само представление о реализме, бытовавшее в сценической практике. Прежде всего это касалось театрального репертуара, а через его посредство и театра в целом.

Для театра данного периода первостепенное значение приобретает то, как складываются взаимоотношения между репертуарной драматургией, сценой и литературой, ее современными исканиями. В истории театра завершается целая эпоха, отмеченная господством определенных художественных понятий, творческих установок, навыков работы — актерских и драматургических. Отживает свое время и соответствовавший им тип спектакля. Кризис старых театральных форм подготовлен общим развитием русской художественной культуры второй половины XIX века, новым подъемом духовной жизни русского общества, исподволь начинавшимся еще в глухие 80-е годы, но уже вполне явственно заметным в 90-е. Литература, живопись, музыка переживают пору активных исканий. В конце XIX века русский художественный реализм вступает в новую фазу развития. Художники не только тематически откликаются на изменения, происходящие в русской действительности, — их искания затрагивают и специфические планы художественного мышления, проникают в область структурных особенностей создаваемых произведений. Через восприятие воздействия литературы, проблематики и методов повествовательных жанров проходят на протяжении второй половины XIX века музыка и живопись. В культуре и общественной жизни резко возрастает заинтересованность в театре, его творческом обновлении. Тяготение к сцене захватывает и живописцев, и композиторов, и писате-

лей. Тенденция к объединению искусств обнаруживает свои демократические истоки. И если в конце XIX века театр испытывает на себе благотворное воздействие этой тенденции, то в начале XX века он сам уже будет в силах «синтезировать» развитие художественной культуры своего времени, сам станет генератором творческих идей для других искусств.

Все эти процессы не безразличны для судеб русской сцены. Они составляют в своей совокупности как бы второй план исторического развития театра, до времени не определяющий его собственной практики, но создающий некое напряжение в системе культуры, и вместе с тем — тот резерв уже наработанного опыта, который театр рано или поздно должен будет воспользоваться. В конце века идея социально-этической перестройки театра овладевает помыслами Льва Толстого. Потребность выхода к театру обозначается в прозе Чехова и получает свою реализацию в новых формах его драматургии.

Значение чеховской драмы в развитии театра помимо всего прочего состояло и в том, что она приобщала театр к опыту общечеловеческих исканий, о которых речь шла выше, поскольку сама глубочайшим образом была с ними связана.

В создании особого режима, отстраняющего театр вместе с репертуаром от участия в общих процессах жизни и развития русской художественной культуры, немалая вина падала на цензуру. В 80-е годы ее пресс особенно ощутим, постепенное ослабление начинается в 90-е. В целом с 1882 по 1891 год (период наиболее жесткого цензурного гнета) из 3947 русских пьес запрещено 1314, из 869 немецких — 38, из 339 французских — 16<sup>4</sup>. Нередки были случаи, когда запрет с произведений мировой классики снимался только благодаря настойчивости крупных актеров, добивавшихся постановки той или иной пьесы в свой бенефис.

Долго сохраняется цензурное вето на сатирическую драматургию прошлых лет. «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина будет находиться под запретом до 1900 года. «Дело» в начале 80-х годов разрешено со значительными купюрами и поставлено в Малом театре под иным названием — «Отжитое время». Только в 1889 году, и то для провинции, снимается запрет со «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина; на столичной сцене пьеса появится в начале 90-х годов. «Тени» же будут опубликованы и поставлены только в 1914 году. Подолгу не разрешает цензура инсценировки романов Достоевского, пьес Л. Толстого. «Власть тьмы», написанная в 1886 году и с конца 80-х широко идущая в Европе, для русской сцены — и то избирательно — разрешена только в 1895 году. «Плоды просвещения» сначала разрешаются только для любителей, через год — для императорских, через четыре — для остальных театров. Большое число запретов падает на «тенденционные» пьесы. Среди них — «Привидения» и «Столпы общества» Ибсена, «Перед восходом солнца» и «Ткачи» Гауптмана и целый поток современных пьес, как русских, так и переводных.

Особенно затруднена была деятельность императорских театров. Пьесы, предназначенные для постановки на императорских сценах, после цензуры поступали на рассмотрение в Театрально-литературный комитет. В результате этого двойного контроля из потока пьес изымалось немало свежего, острого, представлявшего современный интерес.

«Мы, артисты, сами о себе не можем позаботиться, — с горечью писал в 1892 году А. И. Южин, — так как репертуар не в наших руках, а наши интересы в связи с интересом самого театра не стоят гроша в сравнении с интересом бюрократического характера»<sup>5</sup>.

Театрально-литературный комитет был призван рассматривать пьесы со стороны уже не благонадежности их, а соответствия условиям и требованиям сцены. Но он не отвечал своему назначению. В его составе преобладали ученые-историки, литературоведы, для которых собственно театральные интересы были как бы вторичны. Кроме того, решения Комитета не были обязательны для дирекции императорских театров.

Устав Комитета несколько раз менялся. Но хотя в старое положение 1858 года в 1882-м внесли изменения, новый Временный устав мало отличался от прежнего.

Новое свелось к «устрашению из состава Комитета артистического элемента и в закрытии инстанции для вторичного пересмотра пьес»<sup>6</sup>. Для оценки пьес не было твердых и единых критериев. Петербургское и московское отделения действовали несогласованно. На рубеже 80—90-х годов была создана Комиссия для пересмотра и изменения Временного положения, которому подчинялся Комитет. В 1891 году он возобновил свою деятельность уже с отделениями в обеих столицах.

В. П. Погожев считал необходимым учредить еще одну цензуру — сценическую. Этого хотели многие, причем новая инстанция мыслилась не в виде обычной цензуры, а как еще один, репертуарный комитет, где пьеса рассматривалась бы не сама по себе, но в связи с интересами той или другой труппы. Учреждение такого комитета было предложено, в частности, Немировичем-Данченко в одном из его проектов, направленном П. М. Пчельникову в 1893 году. Но все, что намекало на самостоятельность театра, вызывало недоверие властей.

Далеко заходящий контроль со стороны различных представителей власти подавлял любую попытку театра коснуться острых вопросов современности. Бывали случаи, когда неудобные пьесы приобретались дирекцией с единственным намерением отрезать им путь на частную сцену; наряду с этим производился заказ пьес желаемого направления. Меры эти особенно касались пьес, затрагивающих поистине ужасающее положение русской деревни. Репертуар обеднялся, опустошался всеми способами, и, что еще существенней, действия властей ставили внутренний предел развитию самой драматургии, искусственно отводили ее от материала и проблематики, способных питать ее рост, прививали ей фаль-

шиво-тенденциозный, морализаторской подход к жизни, укореняли ее в схематизме и штампах.

Условия, в которых развивался драматический театр на протяжении ряда десятилетий XIX века, привели его к отдалению от большой современной литературы. Ее художественные искания, борьба, в ней происходившая, затрагивали театр лишь поверхностно. Каналы, которые могли бы довести до театра достижения русского романа, русской психологической прозы, были чрезвычайно узки. В полной мере эти достижения могла принести на сцену только драма, возникшая в русле большой литературы как ее органическая часть. Однако многие причины — и прежде всего охранительная политика правительства, осуществляемая дирекцией и театральной цензурой, — тормозили этот процесс. Со своей стороны и театр отвыкал от создавшейся было привычки жить одним дыханием с литературой. Репертуарно обособливаясь от участия в литературно-художественных процессах эпохи, он не давал достаточных стимулов к развитию драмы. Более того, театральная практика показала, насколько затруднительной становилась подчас возможность художественно-адекватного сценического воплощения лучших русских пьес, попадавших в репертуар.

В результате нарушения необходимых взаимовлияний в действии вступали закономерности, отрицательно сказывавшиеся как на развитии театра, так и на развитии драматической литературы. С предельной остротой непормальность этой ситуации ощущал Островский — единственный крупный русский писатель XIX века, всю свою жизнь посвятивший драматургическому творчеству. В 1884 году, в записке по поводу проекта «Правил о премиях императорских театров за драматические произведения», он писал: «Нет, не бедность драматической литературы — причина упадка сцены, а, наоборот, плохое состояние трупп и управления ими — причина бедности русской литературы... Да иначе и быть не может: писатели ищут пьесы для сцены, им нужно, чтобы их пьесы игрались, а то труд пропадает даром; а чтобы пьесы игрались, нужно, чтоб они были по силам актерам»<sup>7</sup>.

Союз театра с литературой пока еще оставался делом будущего. Между тем вокруг театра уже давно разрасталась обширная среда своей, «театральной» драматургии. Она, конечно, не была ни однопородной, ни вовсе изолированной от литературных влияний, но все же как художественная форма представляла собой явление компромиссное, обусловленное практическими возможностями сцены, искусственным режимом ее существования, политикой ограничения и стабилизации ее творческих интересов, проводимой дирекцией. При отсутствии художественного руководства в театрах, которое могло бы заниматься последовательным формированием репертуара, при полном произволе официальных органов, ведающих репертуаром, актер был единственной творчески заинтересованной фигурой, на поддержку которой мог рассчитывать драматург.

Единовластие актера, принцип свободы актерского самовыявления исторически утвердился в русском театре на волне романтического движения, возникшего как ответ на политическую реакцию 30—40-х годов. Развитие реализма в литературе и драме, ослабленно отражавшееся на общем состоянии сценической культуры, этого принципа не отменило: живой силой театра, его основой по-прежнему оставались актеры — выдающиеся художники, творившие самостоятельно, на свой страх и риск, восполнявшие своим талантом, в тех случаях, когда к тому предоставлялась хотя бы какая-то возможность, недостатки драматургического материала.

Так происходило во времена М. С. Щепкина, А. Е. Мартынова, П. С. Мочалова, П. М. Садовского, и почти то же положение сохранилось в театре в 80—90-е годы — спектакль и теперь не мыслится как художественное целое.

Существовали замечательные актеры: Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, М. П. Садовский, П. А. Стрепетова, М. Г. Савина, А. П. Ленский, В. Н. Давыдов, В. Н. Андреев-Бурлак и другие, обладавшие мастерством лепки ярких, выпуклых типов, способные захватить зрителей своим артистическим обаянием, поразить силой своего сценического темперамента, взволновать глубоко пережитой личной темой. Но они слишком часто должны были выступать в пьесах сомнительного литературного достоинства, входить со своими решениями в спектакли, где зачастую не было единого понимания пьесы, стилевой общности исполнения, внимания к изображению среды и эпохи. Между тем развитие реализма в искусстве второй половины XIX века требовало от театра уже не отдельных художественных образов — пусть даже сильных, интересных, достигающих определенного уровня социальной типизации, — но раскрытия сложных связей между человеком и реальной общественной средой, не только изображения индивидуальных страстей и конфликтов, но создания образа действительности как целого. Традиционная театральная практика не создавала благоприятных условий для решения этих художественных задач, далеко не всегда предусматривала их и драматургия.

Нельзя сказать, чтобы авторы репертуарных пьес не стремились к правдивому изображению окружающей их жизни. Соответственно своему кругозору и таланту они это, несомненно, делали. Они схватывали свои темы, как говорится, на корню, брали ситуации самые острые и животрепещущие, выскивали самые красноречивые факты социальной, бытовой, уголовной хронки, искали самые характерные типы. Но они хорошо знали современный театр и сами смотрели на жизнь глазами театра.

Немирович-Данченко, выступавший в те годы в качестве драматурга, весьма точно определил позднее своеобразие театральной ситуации 80-х, а во многом и 90-х годов, касающейся проблемы репертуара: «Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского творчества, но понятия

о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно не свободны, становились трафаретными». В плену этого трафарета оказывался в силу укоренившегося в нем «театрального» мышления и сам драматург. «В литературе это создало такое положение: «драматург» и «писатель» были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди постоянных писателей чувствовал себя несколько конфузю. И пьесы его, делавшие полные сборы, несколько не интересовали редакции журналов. И, наоборот, автор повестей, которые читались парасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев — только почетный гость. Потому что Крылов «знал сцену», а Тургенев сцены не знал. Это «знание сцены» было пугалом для писателей»<sup>8</sup>.

Связанная укоренившимися нормами сценичности, не дающими простора мысли художника, драма терпела огромный ущерб от того, что она жила и развивалась, не осваивая завоеваний художественной литературы в целом, представляя собой особую, специфическую отрасль репертуарной продукции. Драматургический стереотип сказывался в манере разработки сюжета, тяготеющей к огрубленным мелодраматическим или комедийно-фарсовым формам, в схематичной организации действия, предусматривающей эффектные, «ударные» сцены для каждого из исполнителей главных ролей, в установке на внешне-событийное выявление всех отношений при недостаточной глубине и значительности их реально-жизненного и психологического наполнения. Схематизм, стремление к занимательности вне зависимости от природы изображаемого жизненного явления, взвинченность чувств и поведения героев, установка на эффект представляли собой широко распространенные тенденции этой драматургии. Роли писались «на актера», с учетом особенностей его дарования, но исполнителей среднего уровня они неизбежно толкали к штампам, уводили от серьезных творческих задач к чисто внешней характеристике, игре на публику, а сильных, талантливых художников стесняли, часто обрекали на бесплодную борьбу с неполноценным драматургическим материалом. Если театр ограничивал своими требованиями реализм драматурга, то в свою очередь драматург, казалось бы, всецело устремленный навстречу интересам актера, на самом деле ограничивал его не менее жестко. Он навязывал повторяемость типов, способствовал появлению штампов, превращал его личность в своеобразную театральную маску. Из роли в роль актер посыл по сцене самого себя. «Вы не видите образов, созданных драматургом, а видите гг. Давыдова, Сазонова, Дальского, г-жу Савину, Стрельскую, Потоцкую, одних и тех же с небольшими изменениями и дополнениями. Сегодня г. Давыдов в бороде, завтра он и бакенбардах, послезавтра в усах, но это все тот же г. Давыдов, подаваемый под различными соусами. У всех изображаемых им лиц темперамент г. Давыдова, манеры г. Давыдова. Из-за полу-



прозрачной маски выглядывает знакомое и изученное лицо г. Давыдова»<sup>9</sup>, — писал в 1896 году С. Яблоновский.

Театральные критики конца XIX века, даже те, которые убежденно считали, что проявление талантливого актерской индивидуальности — главная цель театра, не могли не видеть, подобно Яблоновскому, той порочной взаимозависимости, какая создавалась между драматургией и сценой. Репертуар во многом определял состояние современной сцены, тип и метод актерского творчества, однако и сам являлся порождением театра, зеркалом его художественного мироотношения, его эстетики, традиций, его достоинств и недостатков, его устремлений и возможностей. Пороки организационной системы глубоко прорастали в область самого искусства — в психологию актерского и драматургического творчества, сказывались на уровне общей культуры спектакля. Все вопросы, касающиеся состояния современного театра, практически связывались воедино, представляли как разные стороны одной проблемы, ждавшей своего решения. Те из них, которые касались репертуара, были, вероятно, самые тяжелые и трудноразрешимые. Формирование репертуара становилось процессом почти неуправляемым. Но всякое начинание, всякая инициатива, направленная на улучшение театрального дела, неизбежно и прежде всего затрагивали репертуарные проблемы, самые острые конфликты и взрывы происходили именно на этой почве. Они были связаны не только с борьбой за право постановки тех или иных пьес, за качественное повышение репертуара, но и с борьбой за новые сценические формы, новое мировоззрение и эстетику, которые вторгались в театр прежде всего через драму.

Наиболее продуманная и широкая программа реформы современного театра была выдвинута в начале 80-х годов Островским, в лице которого русская литература проявила свою кровную заинтересованность судьбами театра, стремление рассматривать их в широком контексте современной общественной и культурной жизни. Главная забота Островского — сблизить сцену с отечественной литературой, привлечь в драматургию крупных современных писателей. Он сосредоточивает свое внимание на состоянии трупп обеих императорских сцен, доказывая разрушительное воздействие мелкотравчатой драматургии на таланты актеров, добивается отмены бенефисной системы, открытия московской театральной школы, ратует за активизацию роли режиссера в целях создания художественно цельного спектакля. Но на первом плане у него неизменно стоят вопросы репертуара. Для Островского репертуар — это та точка, в которой сходятся все творческие проблемы театра. Пьеса — главное звено в осуществлении возможной реформы. Отсюда его формула: «Театр есть инструмент, на котором художник-автор играет для зрителей»<sup>10</sup>. Отсюда и его требование литературной, авторской режиссуры, уверенность в том, что только писатель-драматург может решительным образом повернуть театр на верные пути.

Действительно, творчество Островского несло в себе вполне сложившуюся театральную систему, которая требовала своей сценической реализации. О том, что такой реализации в полной мере не произошло, Островский писал многократно и горько — и ранее и в последний период своей деятельности. По существу, им ставилась задача объединения театра с литературой на почве реализма. Островский был прав, считая, что адекватное сценическое воплощение его драматургии отвечало национальным интересам русского театрального искусства. Он был прав и в том, что предвидел великую роль драматургии в процессе обновления театра, его выхода на новый этап художественного развития. Однако исторически этот процесс все же будет носить несколько иной характер, чем то представлялось Островскому в начале 80-х годов, — в нем примут участие и другие весьма активные творческие компоненты, которые возникнут изнутри самого театра; союз театра с литературной драмой окажется более глубоко подготовленным — не только со стороны театральных интересов литературы, но и развитием самого театрального сознания.

Смерть Островского, последовавшая в 1886 году, оборвала его начинания, которые все же, можно полагать, не оградили бы Малый театр того времени от воздействия общих закономерностей, резко проявившихся в театральной жизни изучаемого периода.

Вопрос о том, как сложились взаимоотношения казенной, частной и любительской сцен в общем ходе театрального процесса, как сдвинулись в результате слежавшиеся пласты русской театральной культуры, — один из самых существенных для историка, занимающегося концом XIX века. На протяжении периода создаются новые формы театральной жизни, связанные с деятельностью частных столичных антреприз (М. В. Лентовского, Ф. А. Корша, А. С. Суворина и других), однако художественной (в том числе и репертуарной) реформы русской сцены в духе ее более глубокого сближения с современными требованиями реалистического искусства и ее идейной демократизации частные театры 80—90-х годов еще не решают.

После отмены монополии императорских театров общая картина театрального развития усложняется. Частная сцена, хотя она и возникает как известная оппозиция сцене казенной, неизбежно наследует ее творческие навыки (систему премьерства, репертуарную неразборчивость и т. д.). Но недостатки эти теперь выступают более открыто, наглядно, именно как недостатки общего уровня всей современной театральной культуры. Вместе с тем демократические тенденции в формировании репертуара проявляются на частной сцене более свободно, чем на казенной, интерес к явлениям новой, нетрадиционной драмы сказывается более определенно. Первое противоречит второму, но все это существует рядом, мешая одно другому, характеризуя тип частных столичных театров 80—90-х годов как исторически переходную, «смешанную», эклектичную форму театральной практики.

Появление частных театральных предприятий в столицах и интенсивное развитие провинциальной антрепризы, к 90-м годам покрывшей Россию широкой сетью постоянно действующих театральных точек, увеличило количество пьес, образующих в каждый сезон состав репертуара русских драматических театров, внося в его формирование неизбежный при конкуренции элемент случайности.

## 2

Театральный репертуар изучаемой эпохи необычайно разнообразен по жанрам, по составу авторских имен, названий, включает в себя пьесы едва ли не всех времен и народов — от Шекспира и великих испанцев до переводной салонно-буржуазной комедии, от Пушкина, Гоголя, Тургенева до всевозможных «малых жанров» развлекательного назначения, от старой французской мелодрамы и русского водевиля 30-х и 40-х годов до произведений новой драмы — пьес Льва Толстого, Ибсена, Гауптмана, Чехова, Метерлинка. Весьма значительный пласт этого репертуара составляли пьесы современных драматургов. Именно через их произведения на сцену приходила русская жизнь, ее характеры и конфликты. Количественно эта драматургия все более и более разрасталась, что стимулировалось двумя разнородными обстоятельствами. С одной стороны, коммерческие соображения, конкуренция, борьба за публику требовали постоянного обновления репертуара, обилия премьер, с другой — русская действительность, меняющаяся, ломающаяся, с множеством больных и нерешенных вопросов, социальных и нравственных проблем, так и просилась в драматургию, на сцену. И актеры и публика, естественно, испытывали особый интерес к современной теме, к остроте сегодняшних ситуаций и конфликтов.

Численно меньшее место принадлежало спектаклям, поставленным по произведениям русской классической драматургии, хотя по количеству названий, казалось бы, все ее резервы были использованы. На сценах императорских и частных театров шли пьесы Грибоедова, Крылова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, А. К. Толстого и огромное большинство (свыше сорока) пьес Островского. Но многие из классических пьес появлялись на сцене лишь эпизодически: не исчезая из репертуарной жизни эпохи, они все меньше и меньше определяли собой художественный облик того или иного театра. Явление это обуславливалось несколькими причинами. И тем, что постановка русской классической пьесы была более сложна и ответственна, требовала обдуманых, исторически соответствующих времени действия декораций и костюмов, больших затрат, более тщательных репетиций, чем современная пьеса. И тем, что такая работа, будь она даже предпринята, никогда, при существовавших навыках и возможностях, не могла быть доведенной до необходимого художественного результата. И тем, что старые, зна-

комые пьесы, не находившие новых сценических решений, не вызывали к себе широкого интереса со стороны публики.

К постановке классики часто подходили с культурно-просветительских позиций — классические спектакли исполнялись как утренники для учащейся молодежи и демократических кругов населения. Так бывало и в императорских театрах, но особенно последовательно подобную тактику проводил в своем театре Ф. А. Корш, на протяжении всего периода сохранявший в репертуаре классические «утренники» по удешевленным ценам.

Многие театральные деятели, в том числе и руководители частных театров и отдельные крупные актеры, стремились сопротивляться напору малохудожественного репертуара. Они прекрасно понимали и общекультурное значение классики и ее исключительную ценность как художественной основы развития актерского искусства. Репертуарная установка на русскую классику и драматургию Островского была заявлена недолго существовавшим в Москве на рубеже 80—90-х годов театром М. М. Абрамовой. На мировую классику ориентировалась в своих начинаниях Е. Н. Горева, прежде всего заинтересованная в этом репертуаре как актриса. Пьесы Гоголя, Тургенева, Островского, Писемского составляют главную опору первых сезонов самого крупного частного театрального организма Петербурга — театра Литературно-артистического кружка. В частных театрах иногда на какое-то время создавались сильные труппы, в которых объединялись актеры, покидавшие казенные театры, с крупными актерами, приходившими из провинции, классические пьесы разыгрывались порой в превосходном составе. Но, как правило, удержаться на уровне, задаваемом классической драматургией, частным театрам не удавалось.

Хаотичность репертуара, его загроможденность случайными пьесами — черта, характеризующая облик частных театров, в прямую зависевших от коммерческого успеха и постоянно занятых изысканиями пьес, способных привлечь зрителя. Редкий из частных театров, возникших в то время в Москве или Петербурге, не начинал с провозглашения серьезной культурно-просветительской программы, не стремился, хотя бы поначалу, основать свой репертуар на классике, объявить себя общедоступным. Но с фатальной закономерностью намерения эти терпели крах. Если не происходило финансового разорения, театры все равно сбивались с намеченного курса, начиналась репертуарная паника, смена премьеров, приглашение гастролеров, подлаживание к их интересам. Во многих случаях неуклонно воспроизводилась одна и та же схема: в репертуаре быстро сокращалось место классики и серьезных литературных пьес современных авторов, неудержимо возрастало количество развлекательных пьес — водевилей, фарсов, разного рода пустячков, переводных комедий, феерий, жестоких любовных мелодрам. Репертуарная неуправляемость частного театра, его зависимость от массового спроса, уже обозначилась как

опасная тенденция, которой суждено было развиваться и впоследствии.

И все же в 80—90-е годы частные театры, заинтересованные в именах и новинках, гораздо более свободные в возможностях выбора репертуара, чем императорские, не только показали ряд тщательно подготовленных спектаклей русской классики и значительно расширили известный русской публике мировой классический репертуар, но здесь увидели свет и первые драмы Чехова «Иванов» и «Леший», и пробили себе путь на сцену «Власть тьмы» Л. Толстого, были сыграны принципиально существенные в движении западноевропейской новой драмы пьесы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка.

В провинциальной антрепризе, в целом подверженной тем же закономерностям, классика подчас вкрапливалась в состав репертуара, не отвечавшего, по выражению А. П. Ленского, «самым скромным литературным требованиям»<sup>11</sup>; бедственное положение трупп сказывалось и на качестве ее исполнения. Тем не менее период 80—90-х годов ознаменовался укреплением театра как постоянного и обязательного элемента в культурной жизни провинции. В крупных городах обосновывались театры, в репертуаре которых классика — русская и мировая — занимала видное место. Постоянно исполнялись пьесы Шекспира, Шиллера, Гюго, из русских особенной популярностью пользовались «Горе от ума», «Ревизор», «Свадьба Кречинского», многие пьесы Островского, особенно «Гроза», «Бесприданница», «Женитьба Белугина», «Лес». В 1889 году в Харькове впервые была сыграна комедия М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина».

Исполнение классических ролей прославило таких крупнейших актеров, гастролировавших по городам провинции, как Е. Н. Горева, В. Н. Андреев-Бурлак, М. Т. Иванов-Козельский, и других.

На протяжении первой половины 90-х годов в некоторых административно-культурных центрах русской провинции возникают антрепризы нового, прогрессивного типа с ориентацией на классический и наиболее серьезный современный репертуар. В театрах Н. Н. Соловцова в Киеве, К. Н. Незлобина в Вильне, Н. Н. Синельникова в Ростове-на-Дону входит в практику тщательная режиссерская работа над постановкой. Классические пьесы ставятся у них иногда с ранее невиданной верностью замыслу автора, исторической эпохе, быту, единством стиля актерского исполнения. Это были хотя и немногочисленные, но сильные и пастойчивые проявления новых тенденций в театральной жизни изучаемой эпохи, признаки глубоких сдвигов, назревших в сценическом искусстве.

Императорские театры уже не существовали в эту пору как обособленные творческие организмы, всецело определявшие своими спектаклями круг репертуарных впечатлений Петербурга и Москвы. Вокруг них и бок о бок с ними кипела театральная жизнь, которая так или иначе воздействовала на них, втягивала их в свои интересы.

Во времена монополии казенные театры, напрягаясь сверх меры, должны были обслуживать культурные потребности жителей столиц, а также приезжих. С отменой монополии вынужденная пестрота репертуара, рассчитанного на вкусы всех слоев населения, включающего в себя самые разнообразные жанры, могла бы исчезнуть. Отмена бенефицисов как формы массовой практики также, казалось бы, исключала появление случайных пьес в репертуаре. Освобождаясь от слишком разных и часто несовместимых задач (например, быть одновременно и академией драматического искусства и средством легкого развлечения), театр объективно получает больше возможностей для строгого отбора пьес и сокращения числа премьер, для тщательной работы над спектаклем и сценического эксперимента.

Однако все эти обстоятельства не приводят к радикальным переменам в репертуаре императорских сцен. В конкуренции с частной антрепризой казенные театры продолжают действовать старым, проверенным оружием — обилем премьер.

Общий объем репертуара (по названиям пьес, проходящих за год через императорскую сцену) огромен. В 1882 году в Петербурге он измерялся в количестве, близком к 150 пьесам, в Москве — 85-ти. К 1897 году цикл разбухания репертуара, пройдя свой апогей, завершается, идет на спад: в Петербурге количество названий в годовом репертуаре приближается к 70-ти, в Москве — к 80-ти (перевес относится главным образом за счет одноактных пьесок). При этом количество годовых премьер и возобновлений на протяжении периода держится в постоянных пределах: в Петербурге в среднем от 25-ти до 30-ти, в Москве — от 20-ти до 25-ти, с тенденцией небольшого возрастания к концу века. Объем репертуара создается благодаря долгой жизни однажды сыгранной пьесы — она может растянуться на десятилетие и больше, хотя повторен спектакль будет считанное число раз (вернуться к пьесе не трудно, для этого не требуется специальных усилий: декорации составляются из стандартного павильона и дежурной мебели, актеры, привыкшие играть под суфлера, быстро восстанавливают в памяти свои роли). Средний успех пьесы измеряется 10—20 спектаклями. Наибольшее число раз за весь период проходят «Ревизор» (в Александринском театре — 109 раз, в Малом — 82) и «Горе от ума» (в Петербурге — 59 раз, в Москве — 56). Из современных пьес рекорд побивает «Чародейка» И. В. Шпагинского (соответственно: 56 и 40 раз), к ней приближается другой «боевик» 80-х годов — «Вторая молодость» П. М. Невежина (39 и 36 раз).

Примечательная особенность репертуара императорских театров — его жанровое разнообразие. Это относится не только к классическому репертуару, но и к современной драматургии. Здесь мы находим социально-бытовую пьесу, психологическую драму, мелодраму, пьесу исторического жанра, бытовую комедию, комедию-фарс, пьесу «малого жанра» — этюд, «картинку», «зарисовку с натуры», комедию-водевиль, оперетту. Но отечественная драма-

тургия и классика не могут всецело удовлетворить репертуарных потребностей казенной сцены. В него входит и современная переводная драма и легкая переводная комедия. Вместе с тем театр широко обращается к драматургии прошлых лет, и эти ретроспективные тенденции в репертуаре конца века заслуживают особого внимания.

Новую жизнь получает в 80—90-е годы старинный русский водевиль, к которому особенно пристрастны актеры и зрители Александринского театра. На казенной сцене исполняются «Воздушные замки» и «Говорун» Н. И. Хмельницкого, «Лев Гурыч Спичкин», «Любовное зелье» и «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского, «Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба, «Дочь русского актера», «Зало для стрижки волос», «Жена, каких много», «Макар Алексеевич Губкин» и «Комедия с дядюшкой» П. И. Григорьева, «Проказы барышень на Черной речке», «Довольно!» и «Аз и Ферт» П. С. Федорова, «В тихом омуте черти водятся» Ф. А. Кони, «Булочная, или Петербургский пемец» и «Вицмундир» П. А. Каратыгина и другие. Водевиль требует от актеров особой техники, легкости, умения петь куплеты, и рядом с ним оперетта, изредка появляющаяся на императорской сцене, не кажется таким уж чуждым, инородным жанром.

Репертуарный голод, а может быть, и постальгия, актерская тоска по «чистой театральности» приводят на сцену наряду с водевилем и старую мелодраму — французскую и русскую: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино, «Две сиротки» А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона, «Графиня Клара д'Обервиль» О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери, «Параша Сибирячка» Н. А. Полевого и многие другие. Но уже явно экзотически выглядят на сцене Александринского театра комедии Екатерины II «Госпожа Вестникова с семьею», «О время!» или комедии М. Н. Загоскина.

По количеству пьес русская классика составляла около 5% всего репертуара императорских театров за оба десятилетия, и столько же принадлежало пьесам Островского. Не меньшее место занимала западноевропейская классика. Постановка русских классических пьес на императорской сцене обосновывалась не только общими репертуарными задачами, но и имела свой актуальный творческий смысл для ведущего состава труппы — хранителей и продолжателей традиций национальной актерской школы. На классике воспитывалась молодежь. С нею связывалась возможность сохранения опыта и заветов крупнейших мастеров прошлого — Мочалова, Щепкина, Шумского, Садовского в Малом театре, Мартынова, Самойловых — в Александринском. Классические роли включали исполнителей в эстафету театрального истолкования центральных образов русской и мировой драмы. Каждое актерское поколение выдвигало своего Фамусова и городничего, своего Чацкого и Хлестакова, в новых трактовках учитывались прошлые решения, укреплялись заветы и стилевое единство сценической школы.

Наиболее прочное место в репертуаре императорских театров занимали «Горе от ума» и «Ревизор». Историк Малого театра Н. Г. Зограф пишет о том, что в ряде случаев производился «пересмотр текстов» возобновляемых произведений (как это было по отношению к «Ревизору» и «Бригадиру» Фонвизина), иногда происходило «приближение к подлинному авторскому замыслу, восстановление цензурных купюр, преодоление искажений текста, идущих от сложившейся театральной практики. Несомненно также, что при постановке классических пьес (особенно это было заметно в работе над «Горем от ума») театр стремился отказаться от шаблонных постановочных приемов, приблизиться к раскрытию подлинного исторического характера произведений. Но при отсутствии настоящей творческой режиссуры и целостного ансамбля все это не находило последовательного применения, и достоинства спектаклей фактически ограничивались рядом более или менее удачно воссозданных актерами характеров»<sup>12</sup>.

Постановка «Горя от ума» в 1886 году в театре Корша и возобновление пьесы (после короткого перерыва, вызванного смертью И. В. Самарина — исполнителя роли Фамусова) в 1887 году в Малом театре прошли под знаком борьбы за освобождение комедии от сценических штампов, продуманное, правдивое изображение на сцене исторического быта и нравов фамусовской Москвы. Стоит отметить в этой связи появившуюся несколько позднее в «Ежегоднике императорских театров» статью П. П. Гнедича «Горе от ума» как сценическое представление (проект постановки комедии)», в которой, в интересах «национального самолюбия», автор предлагал «приступить... к выработке определенного *канона*» театрального подхода к этому произведению, создавая как бы собственную режиссерскую экспликацию пьесы. Гнедич «ставил» ее, вникая в психологию характеров и взаимоотношений, со вкусом и увлечением воссоздавая быт эпохи, утепляя и сгущая его, описывая обстановку, предметы, костюмы. Его главная задача — преодолеть навыки ремесленного подхода к пьесе, оторванность ее привычного всем текста от живой жизни, увести актеров от декламационности, введя в образ Чацкого. Однако нельзя не заметить, что в погоне за жизненной конкретностью у Гнедича как-то ступшеывался центральный общественный конфликт комедии. Любовь к Софье становилась главным, если не единственным содержанием роли Чацкого. «Вся роль тогда только получит настоящую окраску, когда будет сыграна пылко, нервно, влюбленно»<sup>13</sup>, — писал Гнедич.

Во всем этом была своя закономерность. К углублению реалистических тенденций в исполнении классических пьес театр шел в значительной мере путем постановочных нововведений, добиваясь более менее удачно исторической конкретизации спектаклей. Но для театра 80-х годов несомненно показательно при этом снижение не только в «Горе от ума», но и в других спектаклях остроты сатирического, обличительного и — шире — героического начала. В этом сказывались и общественные настроения времени



и сложности внутритеатрального развития. Полноцепное звучание классической пьесы приобретала лишь в отдельных ролях, силами выдающихся актеров. Так, и в Малом и в Александринском театрах современное прочтение «Горя от ума» было связано с исполнением роли Фамусова А. П. Ленским и В. Н. Давыдовым. У первого вместо величавого, сазовитого барина, каким играл Фамусова Самарин, возник образ недалекого эгоиста, упрямого консерватора и мракобеса, прячущегося за обличьем добродушного и даже несколько легкомысленного бонвивана. Второй играл выскочку, человека, выслужившегося благодаря своему пропырству и хитрости, внутренне зависимого, раболепного и цепко держащегося за свое место в обществе. И в том и в другом случае классическая пьеса обнаруживала неиссякаемую художественную емкость, спектакль получал новые акценты.

Необходимо учитывать, что реальное место классики в репертуаре театра еще не определялось количеством названий. Престиж первой столичной сцены побуждает Александринский театр сохранять в своем репертуаре крайне редко исполняющиеся «Маленькие трагедии» Пушкина. «Каменный гость» сыгран в 1882 году четыре раза; «Моцарт и Сальери» с 1887 года по 1892-й прошел десять раз, в том числе шесть раз утром; «Скупой рыцарь» в 1887 году исполнен четыре раза, из них два — утром, и еще раз прошел в 1896-м. «Пир во время чумы» не шел вовсе. Из «Бориса Годунова» в 1887 году игралась «Сцена у фонтана». Правда, в Малом театре эта пьеса продержалась в репертуаре на всем протяжении 80-х годов.

По-прежнему преимущественно «петербургским» драматургом остается Тургенев. В среднем раза два в год идет «Месяц в деревне», в котором Савина продолжает играть до 1890 года одну из коронных своих ролей — роль Верочки. Кроме того, изредка исполняются «Холостяк», «Где тонко, там и рвется», «Вечер в Сорренте», «Нахлебник» и «Завтрак у предводителя» (две последние пьесы ставятся и в Малом театре), инсценировка «Дворянского гнезда» (в обоих театрах).

Широко представлен Гоголь. Помимо «Ревизора» и «Женитьбы», часто идущих на обеих сценах, в Александринском театре исполняются «Лакейская», «Тяжба», «Утро делового человека», «Собачкин», а также две инсценировки по первой и второй частям «Мертвых душ» и «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». Для московской сцены В. Крылов создает трехактную комедию с пением из повести «Майская ночь, или Утопленница». Однако все эти спектакли играют мало и быстро исчезают из репертуара.

В связи с юбилейными датами в Москве были возобновлены комедии Фонвизина (1882 — «Недоросль», 1892 — «Бригадир»). Оба спектакля продемонстрировали уважение к авторскому тексту, были торжественны и академичны, но острота фонвизинской сатиры оказалась в них предельно сглаженной.

Заметно обновилось звучание «Ревизора» (изрядно обросшего штампами) с введением в него в 1877 году М. П. Садовского на роль Хлестакова, которую он продолжал превосходно играть и в 80-е годы. Зрители увидели наивного враня, пустого, ничтожного человека с ясно выступающими в нем чертами незрелости и безответственного мальчишества. В Александринском театре «Ревизор» зажил новой жизнью, когда роль городничего перешла к Давыдову. Много лет с гоголевской комедией было связано имя М. Г. Савиной — великолепной исполнительницы роли Марьи Антоновны. Здесь, как и в других своих лучших ролях, Савина, по выражению Кугеля, «была насквозь реалистской, до мозга костей»<sup>14</sup>. Печать пошлой провинциальной среды, с детства усвоенный элемент практицизма не заглушали в ее Марье Антоновне юной и угловатой грации. Это был образ в высшей степени конкретный и в социальном и в психологическом отношении, свежий по своим краскам, рожденный как бы самой жизнью.

Неудачно проходит в 1882 году в Малом театре «Дело» Сухово-Кобылина; в Петербурге эта пьеса продолжает идти почти до самого конца периода; здесь же с огромным успехом идет «Свадьба Кречинского», где В. П. Далматов, в острой, беспощадной манере играя героя этой пьесы, создавал образ авантюриста и мошенника крупного масштаба, а Давыдов в Расплюеве сумел сблизить смешное и драматическое, внося в свое исполнение ноту глубокого гуманизма.

Примечательна судьба драматургии Островского. В то время как во второй половине 80-х годов (после смерти писателя) удельный вес его пьес в репертуаре императорских театров резко сокращается, в 90-е годы снова наблюдается подъем интереса к его произведениям (особенно это касается Малого театра).

Русская современность требует к себе все большего внимания со стороны театра. Это отражается на соотношении переводных и отечественных пьес. Переводных пьес на афишах казенных театров (в отличие от театров частных) стало меньше, чем в прошлый период. В общей сумме репертуара они составляют примерно четверть, значительно оттесненные пьесами отечественными, и к концу века оттесняются еще больше.

### 3

Переходя к более подробному рассмотрению современной русской драматургии, определявшей основу театрального репертуара, мы будем касаться прежде всего тех пьес, которые ставились в течение изучаемого периода на обих императорских сценах. При тенденции к нивелировке различий в репертуаре казенных и частных театров сохраняются и некоторые характерные особенности в репертуарном облике того или иного театра. Поэтому репертуар каждого отдельно взятого частного театра, действовавшего в сто-

лицах, так же как и репертуарные процессы, происходившие в провинции, будут рассматриваться в соответствующих главах.

Общие проблемы методологии современной драматургии тесно связаны с ее тематическими и жанровыми пристрастиями. В этом плане знаменательна судьба исторической пьесы, занимавшей, как известно, весьма видное место на сцене 60—70-х годов. В изучаемый период исторический жанр еще дальше отходит от традиций пушкинского историзма, чем то наблюдалось в драматургии предшествующих десятилетий. Наметившиеся тогда тенденции к объективности, к критическому освещению самодержавного деспотизма, глубокой разработке нравственно-психологической проблематики, связанной с взаимоотношениями народа и монархической власти, что особенно ярко выразилось в трилогии А. К. Толстого, а также в лучших пьесах на исторические темы, созданных А. Н. Островским, Л. А. Меем, А. Ф. Писемским, в это время не получают заметного развития.

В 80—90-е годы в России не написано ни одной сколько-нибудь значительной исторической драмы. Сам факт этот неожидан и требует объяснения. Ведь мировая историография делает в эти же годы большой шаг вперед. Успехи естественных и социально-экономических наук обогащают исследовательское мышление в целом, усиливая в нем начала историзма, углубляя сам метод анализа, воспитывая внимание к ценности исторических документов и фактов. Россия участвует в этой интеллектуальной работе века, и отнюдь не случайны многочисленные высказывания Чехова о значении науки для современной литературы, о том, что без учета завоеваний науки литература развиваться не может.

В литературе конца века отчетливо проявляется тенденция к выработке метода научно-художественного анализа действительности. Выдвигаются требования строгой объективности, документальности, достоверного знания изображаемого. Нравоучение, дидактика, навязывание выводов расцениваются как манера архаичная и неплодотворная. Честного и последовательного стремления приблизиться к объективной правде действительности, верно поставить «вопрос» без попытки дать на него субъективный, однозначный «ответ» — вот в чем видит обязанность современного художника Чехов.

Литература занята главным образом проблемами современной жизни, поисками новых емких, гибких ее отражений, художественного языка, способного передать сложные, глубокие, «вторым планом» идущие процессы, скрытые за слоем жизненной рутины. Не обращаясь к историческим темам, литература становилась историчной по самому своему методу, по ощущению своей эпохи как времени завершения и начала.

Репертуарная драма очень слабо осваивала эту методологию. В диапазоне ее художественных возможностей было изображение социально оформленной действительности, ее эмпирического слоя, ее в глаза бросающихся «фельетонных» ситуаций. Жизнь не

воспринималась как процесс. Эпическое как и лирическое начала весьма редко прощипали в жесткую форму современной пьесы, ведавшей лишь злобу и интерес сегодняшнего дня.

Для эмпирически ограниченного мышления, которое в целом было характерно для этой драматургии, горизонты эпохи безвременья оставались закрытыми. Проблема взаимодействия прошлого, настоящего и будущего, стимулировавшая поиск новых выразительных средств в литературе, музыке, живописи, в театре, по сути дела, не вставала. Не могла также глубоко подойти к исторической точке зрения на жизнь, к теме национального прошлого и драма, проникнутая натуралистическими тенденциями, а их влияние заметно сказывается в ту пору в творчестве ряда авторов. С другой стороны, недостаточно результативными в художественном отношении оказываются и отдельные попытки современных авторов обратиться к исторической теме с традиционно романтических позиций.

Деформация исторического жанра в обоих указанных направлениях со всей убедительностью проявилась в опытах, предпринятых Шпажинским, а также в любопытной попытке Сумбатова создать трагедию на политическую тему.

В 1884 году на сцене появляется драма И. В. Шпажинского (1848—1917) «Чародейка» — «нижегородское предание», как определил автор жанр своей пьесы. В «Чародейке» использованы мотивы, заимствованные у Пушкина и Островского, эпоха (время царствования Ивана III) обозначена фигурами бродяг, монахов, бояр, холопов, отдельными политическими чертами в разговорах, темой народной нищеты и притеснения. Народ шумит (за сценой), в одной из картин — вступает за героиню (в цензурном экземпляре это делают «гуляки», «крамольная толпа»). Очень обстоятельны авторские ремарки, дающие точные указания на обстановку помещения, внешний вид предметов, вплоть до описания орнамента на тканях.

Главный принцип пушкинской «народной драмы» автору недоступен. Сюжет, интрига, характеры внутренне не связаны с эпохой. Герои драмы Шпажинского могли бы существовать и вне исторического интерьера. Ее фабулу составляют соперничество князя и его сына в любви к обольстительной корчмарше Настасье и ревность княгини, губящей ее. Автор замыслил характер героини как цельный, гордый, своевольный, слитый со стихией народной жизни. Однако попытка связать судьбы героев с «исторической необходимостью» драматургу не удалась. Обилие внешних эффектов и схематизм характеров довершает сходство этой пьесы со старой мелодрамой. При всем том «Чародейка» — одна из самых репертуарных пьес конца XIX века. Она много идет в обоих императорских театрах, постоянно исполняется в провинции.

Более интересна по своим особенностям и нетрадиционна для театральной практики (чем и объясняется ее короткая сцениче-

ская судьба) другая драма Шпажинского — «Вольная волюшка», действие которой разворачивается во времена Ивана Грозного. Пьеса эта более поздняя (в Малом театре она поставлена в 1890 году, а в Александринском — в 1892-м). Отсюда, вероятно, и большая проблемность пьесы и большая озабоченность автора затронутыми в ней социальными и нравственными темами.

В драме «Вольная волюшка» Шпажинский изображает на сцене крестьянское восстание. Но исторический фон лишь смутно проступает на втором плане действия; упоминается о лютости царя, об опричнине, доносах, казнях. Все это — подспудная причина морального разложения боярства и народа, потерявшего веру в справедливость власти. Изобразить этот распад и стремиться в своей пьесе Шпажинский.

Герой пьесы — молодой дворянин Илья, отец которого погиб, оклеветанный боярином Шалыгиным. Илья любит дочь Шалыгина, Ольгу, но появляется он в родных местах не из-за нее, а для того, чтобы отомстить Шалыгину за смерть своего отца. С этой целью Илья решает возглавить ватагу беглых холопов, обещая отдать им на разграбление усадьбу богатого боярина. Ольга бежит из дому и становится женой Ильи, разделяя вместе с ним жизнь среди ватаги, в лесу. Но Илья скоро понимает, что управлять действиями разбойничьей шайки (в которую превратились эти натерпевшиеся боярского произвола крестьяне) он не может. Из предводителя разбойников он становится их жертвой. Ольга после напрасных попыток сдерживать враждующие силы, пережив самоубийство отца и убийство возлюбленного, сама чуть не подвергшись насилию, находит вместе с матерью приют в монастыре. Их спасению содействуют один из членов ватаги и его жена — служанка Шалыгиных, и в этом единении добрых людей, свободных от слепой ненависти, автор видит возможную победу гуманных начал над силами зла и хаоса.

Правота Ильи для Шпажинского более чем сомнительна: его намерение восстановить справедливость, воздав за преступление преступлением, симпатий у автора не вызывает, и он заставляет Илью прийти к пониманию ложности своих действий, испытать ужас человека, попавшего в капкан, поставленный для другого. Но и злодей, деспот Шалыгин, и сжигающая его поместье пьяная дикая ватага разбойников в равной мере для автора явления отталкивающие. Шпажинский широко использует в своей пьесе систему натуралистических приемов. Он увлекается изображением отвратительного, низменного, стремится показать господство биологических инстинктов над сознанием людей, подменяет эмоциональные и психологические реакции реакциями психофизиологическими (дурнота, крик, содрогание, стоны, пьяные крики, хрипы и пр.), подчеркивает сходство иных людей с животными, применяет воровской жаргон. Традиционный для романтического театра образ «благородных разбойников», как и образ романтического героя, у Шпажинского разрушается совершенно. Причем

интересно отметить и то, что в этой событийно-сюжетной, приключенческой драме зло предстает как, по существу, сила величавая, противостоять которой невозможно. Обычно в пьесах этого времени зло исходит от воли отдельных людей, связано с понятием отрицательного персонажа. У Шпажинского ватага стихийна, движима инстинктами (не умом, не чувством), порождена злом и ложью времени, человеческих отношений. То же можно сказать и о действиях Ильи. Общее нравственное одичание и предвещает гибель, бессиле каждой из сторон, представленных в пьесе.

Шпажинский использует в своей драме сюжетные мотивы, знакомые по произведениям других писателей (Пушкин — «Дубровский», Островский — «Воевода»), хотя, пожалуй, более всего в ней ощущается воздействие «Вадима» Лермонтова. Но в целом пьеса достаточно самобытна, самостоятельна, она типична для пессимистического мироощущения Шпажинского, которое мало меняется на протяжении изучаемого периода.

При снижении интереса к собственно историческим проблемам и содержание так называемой исторической драмы перемещалось в область литературной выдумки, питаемой в значительной мере впечатлениями современной действительности, в частности уголовной хроникой. В историческую драму переходили те же штампы, которые господствовали в современных пьесах, эпигонский романтизм и натуралистические элементы вступали в ней в самое противоречивое и неожиданное сочетание.

В 1890 году разрешается к постановке семь лет пролежавшая под цензурным запретом трагедия в стихах «Царь Иоанн IV» А. И. Сумбатова (Москва, 1890; Петербург, 1892). Созданная вскоре после убийства народовольцами Александра II, пьеса, однако, не ставила под сомнение монархию как таковую, но сводила проблему русского самодержавия к вопросу о влиянии на монарха его ближайшего окружения. В этом, видимо, Сумбатов усматривал актуальность своего произведения в годы начала нового царствования. Среда определяет человека, в том числе и царя, направляет его деятельность и формирует самый его характер — стремится показать в своей пьесе Сумбатов. Позитивистская тенденция в данном случае вполне совпадает с конституционалистскими воззрениями автора. Соответственно своему замыслу, он изображает два периода в жизни Ивана Грозного: период юности, когда тот был добр, руководимый Адашевым и Сильвестром, и зрелости, когда он стал жесток под воздействием обстоятельств и дурных влияний. Сумбатов следует, в сущности, той традиционно-моралистической оценке политики и личности Ивана IV, которая была дана в работах К. Д. Кавелина и С. М. Соловьева, хотя в годы создания его пьесы ей уже противостояли работы М. П. Погодина и В. О. Ключевского, а в самой драматургии — трагедия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Но дело даже не в источниках, а в попытках Сумбатова решить свою тему посредством методов и приемов, близких эстетике переводной романтической драмы,

очень хорошо знакомой ему как актеру, превратив Ивана Грозного в одинокого романтического героя. При утере общей исторической перспективы любовный сюжет, изображение эмоциональной жизни частного человека начинает преобладать над «государственными мыслями» и гражданской проблематикой. Демократический, героический пафос романтической драмы норовит выродиться в малосодержательную словесную риторичку. «Написал князь свою «хронику», потому что не знает истории... — заметил Чехов. — Пьеса скверная»<sup>15</sup>.

В целом будет правомерно прийти к выводу, что в данный период мир исторической драмы не только оказывался далек от театра, но и был чужд, непонятен ему. Характерно, например, что при своем возобновлении в Александринском театре в 1897 году «Смерть Иоанна Грозного» Толстого была сыграна всего один раз. Показательна и постановка «Бориса Годунова» Пушкина в Малом театре в самом конце предшествующего периода (1880). «Конечно, ни социальная тема Пушкина, ни эстетические принципы его искусства не могли быть претворены в полной мере Малым театром тех лет. Вместо темы народа на первый план выдвигалась идея божественного возмездия цареубийце Борису»<sup>16</sup>, — писал Н. Г. Зограф.

Пушкин был пробным камнем для исторического сознания эпохи. И если в последующие годы постановки исторических драм А. Толстого на сцене других театров свободно насыщались современной психологической и морально-философской проблематикой, а шекспировские спектакли легко воспринимали политические краски времени, то редкие попытки поставить «Бориса Годунова» терпели фатальную неудачу. Для эпохи несомненно характерен интерес к национальной теме, но почти до самого конца века тема эта разрабатывается с уклоном, с одной стороны, в русло философско-этического, с другой — декоративно-этнографического восприятия национальной старины. Так, первая из этих тенденций в сильной мере окрашивает поздние пьесы Островского, с наибольшим успехом идущие в это время на сцене.

В 1886 году в Малом театре была осуществлена вторая редакция «Воеводы» Островского — «сцен из народной жизни XVII века». Автор принимал участие в подготовке спектакля, уделяя внимание декорациям, костюмам; под его непосредственным руководством ставились массовые сцены. Но для Островского в данном случае важнее была поэтическая правда спектакля, чем его историческая достоверность. Да и в самой пьесе социальный конфликт не имел первенствующего значения, звучал приглушенно, а отношения между насильником и деспотом боярином Шалыгиным и его подчиненными, образы разбойничьей вольницы, монахов, отшельника, мотив внезапного обращения злого боярина на путь раскаяния возникали более в фольклорно-сказочном, чем историческом освещении. Пьеса явно тяготела к форме романтического фольклоризированного представления с введенными в нее элемен-

тами чудесного, идущими от житейной литературы с достаточно отчетливо выраженной религиозно-правственной тенденцией.

В «Воеводе», как и в «Снегурочке», содержалось, однако, и нечто весьма своеобразное, что делало их, по существу, трудно совместимыми с тем старым и новым репертуаром на фольклорно-исторические темы, который бытовал в эту пору на императорской сцене. И если «Воевода» одних привлекал своей сюжетно-зрелищной стороной, то у других он находил отклик гораздо более глубокий, отвечая настроениям, в известной степени знаменательным для духа времени.

И «Воевода» и особенно «Снегурочка» сближались по своей эстетической направленности с исканиями того целостного, поэтически очищенного, духовно пережитого восприятия национальной старины, которое начало играть немаловажную общественную роль в это смутное, тяжелое, нуждавшееся в своем нравственном идеале время. Была определенная закономерность в том, что этот идеал оформлялся путем художественной трансформации прошлого, методом возведения истории в легенду, через преодоление политической узости уже обанкротившейся славянофильской традиции, но и без полного разрыва с ее этическим содержанием.

Последние пьесы Островского и их судьбу на сцене 80—90-х годов целесообразно рассматривать в связи с теми тенденциями, которые наметились в смежных с театром областях — в деятельности кружка, а затем Оперы Мамонтова, в творчестве художников и архитекторов, сгруппировавшихся в Абрамцеве, в проблематике и стилистике оперного творчества Римского-Корсакова и ряде других явлений искусства этого времени. В кругу этих начинаний и будет развиваться на протяжении изучаемого нами периода тот знаменательный поворот «от реализма 70-х годов... к новой образности, к поэтической метафоре, к стилизации, к новому выражению живописной сценической формы»<sup>17</sup>, на который и указывает современный нам исследователь применительно к Опере Мамонтова.

Разгадка национальной истории, национального характера будет искать на этих путях не в трагическом противоборстве разнонаправленных социальных сил, не в конфликте, возникающем между личностью, стремящейся овладеть общественной ситуацией ради реализации собственных замыслов, и ходом истории, направляемой развитием объективных противоречий. В искусстве эпохи достаточно широко и отчетливо проявится готовность увидеть эту разгадку в поэтически постигаемой внутренней целостности универсально разнообразного мира, который и в контрастах своих тяготеет к гармонии, к синтезу всех своих элементов и красок, к единению с природными началами бытия и духовной культуры.

Надо отметить, что в поздних «реальных» пьесах Островского (таких, как «Без вины виноватые» или «Не от мира сего», которую критика называла «драматической поэмой», «стихотворением в прозе») эта же тенденция ляжет в основу нравственного решения



главных женских характеров, задуманных как характеры экзистенциально народные, поэтические и в этом своем качестве призванные искупить и гармонизировать противоречия современной русской жизни, утвердить в ней добро как творческую, преобразовательную силу. Именно через эти пьесы умонастроения, характерные для Островского последнего периода его деятельности, оказывают заметное влияние на драматургию 80—90-х годов, смыкаясь с воздействием нравственных идей Л. Толстого, приобретающих широкую популярность.

Наряду с этим на разработку национальной темы в драматургии и на сцене 80-х — начала 90-х годов воздействует и другое течение, известное под названием «русского стиля», которое выражало собой официальное понимание народности в искусстве. Анализируя общественный генезис «русского стиля», «по повелению свыше» обозначившего «крутой поворот к совершенно определенным историческим прообразам, знаменующим собой устойчивость консервативных течений», современный нам исследователь связывает его не только со всем духом реакционной охранительной политики Александра III, но и с патриотическими, а подчас и националистическими настроениями, проявившимися в русском обществе под впечатлением балканских событий конца 70-х годов<sup>18</sup>. «Русский стиль», который должен был соответствовать этим чувствам и настроениям, официально призван был искать национальный идеал в допетровских, «истинно-русских» и якобы безмятежных в своей патриархальности XVI и XVII веках, что, естественно, отрывало его от живого исторического восприятия этих на самом деле более чем сложных и беспокойных столетий. «Русский стиль» был обречен своими идеологическими задачами на внутреннюю несвободу, схематизм и декоративность. В этом своем качестве он и повлиял на развитие драмы, довольно широко подчинив себе историческую пьесу и манеру ее сценического воплощения.

В известной степени подобные тенденции уже были заложены в предыдущем периоде в драмах Аверкиева и Часва, где любования патриархальной стороной быта и нравов, представленных через занимательный сюжет — комедийный или мелодраматический, — вполне отвечало нормам официального патриотизма. В 80-е годы в Москве и Петербурге возобновляется «Каширская старина», затем (в Петербурге) «Фрол Скабеев», определяется интерес к XVI и XVII векам — времени, которое воспринимается чисто условно, как повод для создания музыкально-этнографических спектаклей. Ставятся такие спектакли, как «Русская свадьба на исходе XVI века» П. П. Сухонина — «драматическое представление из частной жизни наших предков», «Русская боярыня XVII столетия» П. Г. Ободовского, «Иголкин, купец Новгородский» Н. А. Полевого, «Русские песни в лицах» Н. И. Куликова с музыкой М. И. Глинка и А. С. Даргомыжского. К традиции Аверкиева стремится приблизиться В. П. Буренин, сочиняющий «Комедию о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне», а

также А. В. Арсеньев — автор «московской были XVII века» «Боярин Нечай-Ногаев».

За «русскую тему» берется опытный драматург В. А. Крылов (1838—1906), под пером которого жанр исторической комедии окончательно теряет всякий национальный колорит, превращаясь в откровенную театральную поделку. Современники отнеслись к его «Девичьему переполоху» как к произведению, не лишенному определенной занимательности и сценичности, но бессодержательному, банальному, где слишком бросались в глаза заимствования ситуаций и образов из западноевропейской комедии, имевших, естественно, мало общего с бытом и нравами Руси XVII века. П. П. Гнедич (1855—1925), вообще автор гораздо более тонкий, любящий игру психологии и «настроенный», в «Веницейском истукане», «картинах московской жизни XVII века», пошел по тому же облегченному пути и представил на суд зрителей бойкую комедию с незатейливой любовной интригой и привычными шаблонами сюжетного построения. В драме «Правительница Софья» авторы (В. А. Крылов и П. Н. Полевой) обнаружили вопиющее незнание истории, ее движущих политических сил, что сочеталось с полной неспособностью привести хотя бы к приблизительному соответствию выведенные здесь образы их реальным историческим моделям. Созданием отдельных зрелищно эффектных картин из эпохи Киевской Руси ограничились задачи и А. В. Амфитеатров в драме «Полоцкое разоренье», посвященной М. Н. Ермоловой.

В 80-е годы на сцене появляется ряд пьес на античные темы. Надо сказать, что в литературе, музыке, живописи, как и в историографии, литературоведении, античность вызывает к себе в эту пору живой интерес. Чисто академической традиции в ней начинает противостоять отношение к мифу как бесконечно емкой, всегда современной в своей содержательности художественной форме. По-иному обстояло дело в театре. Характерно, что после премьеры в 1895 году «Орестей» С. И. Тапеева рецензент «Нового времени», газеты, очень близко стоявшей к театру прежде всего в лице А. С. Суворина и В. П. Буренина, осудил это произведение с точки зрения специфически театральных требований: «...классический миф у нас не в фаворе... г. Тапеев, взявший малознакомый или основательно забытый сюжет античного мира, шел прямо против привычек нашей театральной публики»<sup>19</sup>.

Еще в 1883 году те же Суворин и Буренин сочинили трагедию «Медея», исходя имело из этих «привычек». Античный сюжет в ней был переведен на язык буржуазно-салонной драмы, снижен до расхожего адольтера. По собственному признанию авторов, они задались целью доказать публике, что страсти и поступки людей во все времена одинаковы, что как в Древней Греции, так и в России 80-х годов XIX века женская душа в равной мере страдает от любви и ревности. Пьеса посвящалась П. А. Стрелетовой, писалась с расчетом на ее темперамент, хотя ничего достойного ее таланта в себе не содержала. В других случаях (трагедии Буренина

«Мессалина», 1885, и «Смерть Агриппины», 1890) автора привлекала в античном сюжете возможность изобразить, не без удовольствия для публики, картину падения нравов, произвести кое-какие либеральные выпады против деспотизма, построить кровавый сюжет с несколькими экзотически декоративными сценами в духе картин модного художника Г. И. Семирадского. Увлечение новейшими «физиологическими» теориями явно обуславливало в данном случае и манеру изображения исторических фигур.

#### 4

Основную часть репертуара обоих десятилетий, как уже говорилось, составляли пьесы, обращенные к явлениям и темам текущей современной жизни. Общественная депрессия, вызванная тяжелой политической реакцией начала 80-х годов, кризис народничества, дальнейшая капитализация деревни, разорение дворянских гнезд, разрушение патриархальных общественных и семейных связей, множество встающих на этом фоне психологических проблем, с доминирующими при этом мотивами одиночества, душевной растерянности, утери цели и смысла жизненного существования — все это определяет собой тематику, содержание, общий дух большей части пьес первого десятилетия.

В 90-е годы на первый план выйдет несколько иная проблематика. На сцене театров значительное место займут пьесы, проникнутые буржуазно-демократическими тенденциями. Усилятся поиск позитивных начал жизни, образа деятельного, общественно активного героя. Вместе с тем гораздо явственнее будет звучать в ряде пьес критика капитализма, разрушительной силы денег, нивелирующей человеческую личность, подавляющей ее духовные запросы. Общедемократический подъем, который начинается в России примерно с середины 90-х годов, заставляет пристальнее вглядываться в жизнь «низших» сословий, обращаться к теме деградации дворянства. Особое место займет проблема, связанная с процессами нравственной перестройки личности на переходе от периода безвременья к новой эпохе, еще, впрочем, представляемой в достаточной степени неопределенно, скорее под знаком примирения социальных противоречий, чем их обострения.

Эволюция тематических интересов драматургии на протяжении 80-х и 90-х годов сопутствуют процессы, затрагивающие самую форму и художественный язык драмы. Если 80-е годы — это время резкого проявления методологической узости, характерной для современной репертуарной драмы, кризисных черт, мешающих ее развитию, то в 90-е годы в ней много определенной проявляется восприимчивость к влияниям современной передовой литературы, к творчеству Толстого и Чехова, более органичные и самостоятельные формы получает обращение к традициям Островского. Качественный уровень драматургии далеко не однороден, на каких-то участках ее по-прежнему лежит печать ремесленни-

чества, но можно выделить и пласты, которые явно затронуты художественным брожением, где проявляются тенденции, новаторские для драматургии.

Роль денег, формирование новых буржуазных отношений были основным источником конфликтов в большинстве тех произведений, которые рассматривались в преобладающем томе. Но и для драматургов 80-х годов проблема развития капитализма в России отнюдь не стала менее актуальна. Напротив, она приобрела дополнительные аспекты. Возросло значение такой темы, как капитализация деревни, — в театре 80-х годов она стала одной из главных, перейдя оттуда в 90-е годы и достигнув своей художественной вершины в народной трагедии Л. Толстого «Власть тьмы».

Драматургия 80-х годов отражает ломку патриархального деревенского уклада, возникновение фабрик, превращение крестьян в фабричных рабочих, отрыв от земли как процесс, ведущий к разрушению нравственных основ «национального характера». Славянофильские и почвеннические идеалы явно подвергаются в это время серьезным испытаниям со стороны реальной социальной действительности, и театр по-своему реагирует на эти драматически переживаемые события в духовной жизни русской интеллигенции.

Большим и ярким явлением в театре начала 80-х годов была постановка драмы В. А. Крылова (по роману А. А. Потехина) «Около денег» (1883), имевшая подзаголовок «из сельской фабричной жизни». Авторы изображали пореформенную деревню — пьяную, нищую, дикую, — втянутую в процесс развития буржуазных отношений, помещенную «около денег».

Источник зла и несчастья в пьесе — фабрика с ее атмосферой и нравами. Инсценировка, как почти всегда это случается, была беднее романа, однако в целом близка ему. В центральной роли Степаниды исполнительницы ее — Ермолова и Стрепетова — смогли преодолеть схематичность развития образа и придать ему подлинно трагический масштаб.

Глубокая, фанатичная религиозность Степаниды была той искаженной, но исторически объяснимой формой выражения духовного, гуманно-нравственного начала, с которым жестоко сталкивались инстинкты собственничества и обогащения, до крайности дико и уродливо проявлявшиеся на деревенской почве. Красивый фабричный мужик Капитон с ведома и по уговору со своей женой обольщает дочь фабриканта Терентия, Степаниду, на обязанности которой — хранить дом и деньги. Цель Капитона — завладеть богатством хозяина, а для чего — он даже и не очень отдает себе отчет. Деревня тонет в пьянстве, в открытом циничном разврате. То же происходит и в доме Терентия, та же грязь в отношениях отца, невестки, сына. Острое одиночество, тоска по другой жизни, жажда возвышенных чувств побуждают Степаниду поверить любовным признаниям Капитона. После мучительных колебаний она соглашается на его уговоры бежать с ним и отдает

ему отцовский «капитал». Завладев им, Капитон скрывается. Степанида понимает, что над ней надругались. В полубезумном состоянии она поджигает избу Капитона. Загорается деревня. Приехавшие с торгов родные застают Степаниду в столбняке. Она приходит в себя лишь для того, чтобы покаяться перед всем миром в своей вине. Отец кидается на дочь с кулаками, но она уже ко всему бесчувственна, безучастна, умерла заживо. Когда с головы ее сбивается платок, все видит седую старуху. В таком виде, с седыми растрепанными волосами и остановившимся взглядом, изобразил И. Е. Репин Стрелетову — замечательную исполнительницу роли Степаниды в Александринском театре.

В совершившихся событиях старая пнявка Анфиса усматривает борьбу бога и дьявола. В известном смысле это и есть авторский угол зрения. Деньги — дьявол. Все согрешили, и отсюда общее несчастье, зло. Под влиянием дьявола светлая, чистая любовь Степаниды, начавшаяся с совместных молитв в церкви, перерождается в измененную страсть, для которой уже нет никаких нравственных препятствий — ни бога, ни чести, ни совести. Падение Степаниды тем более трагично, по концепции пьесы, что при этом происходит не только разрушение ее собственной личности, — поруган тот общезначимый народный идеал, которому она свято служила до того среди всеобщего одичания.

Атмосфера «тьмы» в драме предельно сгущена, особенно в сценах между Капитоном и Аленой и спайвания Ивана в доме Капитона. Нравственное разложение достигает здесь своего апогея. По совету мужа Алена решает «разжечь» Ивана, брата Степаниды, от которого тоже можно кое-чем поживиться: «А ты смаши его, разожги так, чтобы тысячи не пожалел; а там и поворот от ворот, да что учить-то! Сама знаешь, как вас, баб, на это взять, — особенно ты». Сцена «разжигания» Ивана детально выписана.

Фабричный рабочий, оторванный от земли, Капитон презирает труд. Честный труд в его глазах обесценен. «Слава богу, всех в округе знаем, кто как разбогател: либо фальшивые бумажки делал, либо хапнул, случай вышел, — да концы спрятал, а то доверенность имел большую, хозяина обворовал... Ну а как забрался в силу, тут и совестью кривить не из чего и по правде жить не изъясню... Гни бедноту да голь! все тебе почтение... А мы чем хуже людей?»

Очень существенно отношение Капитона к религии, его при творство и циничная игра на религиозности Степаниды. Для автора романа, А. Потехина, в этом чуть не главное проявление смертельной болезни «народной души», привнесенной развитием капиталистических отношений. В его прежних пьесах «народная душа» — кладезь нравственных ценностей. С точки зрения славянофильски настроенного автора, непосредственное чувство «добра», религиозное сознание, живущее в простом человеке и особенно в крестьянине, всегда было той нравственной базой, на которой держалась жизнь русского общества в целом.

Взгляды эти, сложившиеся в предреформенный период в кругах противников капитализации России по европейскому типу, в обстановке 80-х годов обнаруживают свою несостоятельность. Социальные процессы дифференцируют понятие «народной души»; «совесть» перестает казаться постоянным, устойчивым свойством человеческой натуры, рано или поздно вносящим свой корректив в человеческие поступки. В драме Крылова — Потехина Капитон не кается. Это не Петр из «Не так живи, как хочется» Островского и тем более не Никита из «Власти тьмы» Л. Толстого.

Но хотя авторы пьесы и признают с отчаянием и ужасом, что старый «бог» сломлен, что торжествует «дьявол» — деньги, цинизм, тупой разврат и водка, — социальный взгляд на вещи не выражен, общественная и даже чисто нравственная перспектива не найдена. Изображаемая картина апокалиптическая. Она топит во мраке и не отражает реальной сложности, противоречивости процессов общественного развития России конца века.

Пьеса, несомненно, сближается некоторыми своими мотивами с «Властью тьмы» Толстого, написанной на несколько лет позже (все зло от денег, разврат легкой жизни, идущий от капиталистической цивилизации, разрушение нравственных начал народного сознания, порождающее преступность). Но если у Толстого разработана и тема света, который побеждает «тьму», то в драме «Около денег» мысль обратная — здесь «тьма» гасит «свет». Тем не менее между драмой «Около денег» и более ранней драмой А. Ф. Писемского «Горькая судьбина», а с другой стороны — «Властью тьмы» Л. Н. Толстого имеется несомненная идейно-художественная связь, на что в свое время справедливо указал А. А. Штейн<sup>20</sup>.

Тенденции, характерные для драмы «Около денег», предстают в целом ряде пьес, рисующих современную деревню. У Шпажинского в пьесе «Где любовь, там и напасть» (Москва, 1882) социальные процессы претерпевают характерную для этого драматурга натуралистическую метаморфозу, на первый план выходит мотив распада, одичания человека, торжества физиологии над нравственностью, превращения его в жадное, злое животное. Таков приказчик Марк, в руках которого находятся все дела слесаря-торговца Житникова. Наглый, напористый, развратный, он становится носителем беды и разрушения. Им сломлена и погублена религиозная, строгая Фелицата, и только кроткая Серафима, дочь Житникова, противопоставляет ему свою способность беззаветной любви к людям и тем оказывается вне его влияния.

Идея победы невооруженного добра над грубой силой жизни постепенно занимает устойчивое место в репертуаре этого периода. У некоторых драматургов, как, например, Неveuxина, Немировича-Данченко, проявляется интерес к проповеди нравственного самоусовершенствования личности. Но Шпажинский видит закономерность лишь разрушительных явлений, тогда как добро, в

сущности, не имеет у него корней в действительности, и проявления его всегда сродни чуду. Отсюда — сюжетно-композиционное однообразие его пьес, их внутренняя статичность и схематизм при надсадности, взвинченности их общего тона, форсированности чувств, постоянном выборе самых крайних ситуаций. Так, в пьесе «Где любовь, там и напасть» раскаяние Марка над трупом Фелицаты, психологически никак не подготовленное, служит выражению любимой авторской идеи, художественно ее не оправдывая. Но интересна сама распространенность такого рода покаянных фиалов в пьесах 80-х годов.

Шпажинский стремится ввести в свою драму колоритные жизненные фигуры, сообщить изображаемой им среде реалистические черты. Он тщательно выписывает отдельные проходные эпизоды, фигуры второстепенных персонажей, не без мастерства и с большим сочувствием создает образы крестьян, которых паняли возить навоз, их убогий обиход и «мужицкие» разговоры. Выразителен отталкивающий образ старого помещика Лызлова: замучив когда-то свою жену, он много лет переезжает от одних знакомых к другим, обещая оставить наследство тому, кто прокормит его до конца дней, и со всеми ссорится, всем делает пакости, обманывая их корыстные расчеты и находя в этом своеобразное удовольствие. Однако авторский реализм непоследователен. Конкретные социальные явления нередко получают у него иррациональное освещение, в образе того же Лызлова проявляются мистические, «дьявольские» черты. Зловеще многозначительна фигура старухи нищенки Семенихи, «ведьмы»; в той картине гибели старой крестьянской России, которую рисует Шпажинский, Семениха выполняет миссию ведуньи, народной прорицательницы, предсказывающей грядущие беды.

Народническая критика капитализма, его растлевающего влияния на «народный тип» содержится в драмах Е. П. Карпова (1857—1926). А. Рубцов, давший обстоятельный очерк творчества Карпова<sup>21</sup>, верно оценивает его как писателя народнических убеждений, проходящего вместе с самим движением все этапы идейных метаний. В основном тематика пьес Карпова связана с изображением противоречий пореформенной деревни, сочувственной обрисовкой страданий народа, обличением дворянства и купца-мироода. Наиболее яркое произведение Карпова 80-х годов на эту тему — драма «На земской ниве» (1886), в которой автор показывает борьбу демократической интеллигенции против морального и экономического разложения деревни наступающим на нее капитализмом, обличает погоню за рублем, рисует трагическое положение сельского учителя. Среди других его пьес, на императорской сцене не шедших, следует назвать «По разным дорогам», «Сила любви», «Чары любви», «На развалинах прошлого», «Сумерки», пьеса-былина «Илья Муромец» и другие. В «Сумерках» отразилась грусть по лучшим временам революционно-демократического движения (60-м годам) и прозвучало осуждение

тех ренегатов из народников, которые пошли на службу капитализму.

В 1889 году появляется пьеса Карпова «Жизнь привольное», где в типично народническом освещении показана жизнь фабричных рабочих; для автора это те же крестьяне, только развращенные, оторванные от естественной родной почвы, отсюда — тоска, разгул, пьянство, приводящие к трагическим последствиям. Фабричные изображаются сочувственно, но без всякого понимания их подлинных отношений с предпринимателем, вне попыток уловить нечто новое в их сознании и психологии, отличающее их от крестьян. Такова тенденция и его пьесы «Рабочая слободка» (Петербург, 1891; первый ее вариант — «Федор-босяк», 1887, был запрещен цензурой). Карпов убежден, что разложение старой патриархальной деревни ведет Россию к экономической катастрофе и уничтожает все основы нравственности.

Процессы капитализации деревни имели настолько актуальное значение, что не могли не привлекать к себе внимания самых разных драматургов. Между тем очевидно, что, пользуясь набором своих традиционных средств, репертуарная драма не может справиться с правдивым изображением явлений, связанных с этой стороной русской жизни. Показательна попытка Сумбатова совместить деревенскую тему с традицией любовно-романтической драмы в одной из ранних его пьес «Сергей Сатилов» (1883), запрещенной к постановке на сцене министерством внутренних дел. Действие ее происходит в имении разбогатевшего подрядчика Ллюфантова, в жену которого влюблен управляющий этим имением, выдвинувшийся из своей среды талантами и образованием Сергей Сатилов. Этот крестьянин, по слухам — незаконный сын графа, отличается редкостным умом, независимостью и высоким благородством характера. О нем говорят: «удивительный человек, редкий», «умнее всех», он все знает, хоть и читает урывками, но «ему урывки эти больше впрок, чем иному болвану вся европейская литература».

Новоявленный помещик не выносит Сатилова, который защищает крестьян и правится его жене, Любви. Он подкупает кабатчика, чтобы тот, подпоив мужиков, заставил их, вопреки всякой законности, всем «миром» осудить Сатилова как неблагонадежного на высылку в Сибирь. За ведро водки мужики выносят такое решение, несмотря на заступничество фабричного мужика Сеньки Скворца. В крестьянских сценах Сумбатов старается выдержать натуральный тон разговора, дать правдивый типаж (мужики все темные, ожесточенные, в деревне — нищета). Сатилов, которого мужики тащат в избу под арест, произносит монологи против кабатчика и крестьянской темноты: «Мир тоже! На пьянство, на глупость какую, верно, миром идете. А кто от вашего мира кабацкого себе добра видел — не знаю. Зипунишки драные, избы не крытые, ребятишки голодные, скотина дохлая, а мир-от честной к кабаку пришел, да мироеду душу человеческую за водку про-



дает!» Не урезонив мужиков, Сатилов ночью убегает из-под замка, является к Любви и зовет ее бежать с собой — к новой жизни, работе и просвещению. Но, женщина из дворянской среды (презрительно обрисованной в пьесе), она оказывается неспособной на сильное чувство. Ее словесные понятия о чести не помешали ей продать себя старому богачу, как не мешают теперь вероломно отказаться от побега и разбить сердце Сатилова. Потрясенный ее отказом, Сатилов убивает входящего на шум их объяснения мужа, а затем отдает себя в руки слуг. Как ни надуманна, ни искусственна эта пьеса, скроенная по образцам переводного романтического репертуара (и вкусам актера Южина), в ней все же выражена определенная позиция автора и по отношению к русской общественной жизни. Автор всецело на стороне Сатилова — «сильной личности», человека, которого влекут демократические идеалы индивидуальной свободы, творческого труда, образования, в то время как трусость «верхов» и дикость «низов», все еще рабских, мешают его продвижению по этому исторически открывшемуся пути.

Тема деревни становится здесь, в сущности, второстепенной. На первый план выходит задача сконструировать близкий писателю-прогрессисту образ героя из народа. В ряде пьес в обход крайне реакционных тенденций времени, с одной стороны, традиций революционного народничества — с другой, драматурги стремятся изобразить заинтересованность наиболее жизнеспособной и деятельной части народа, в частности крестьянства, в проведении буржуазно-демократических реформ существующей системы.

Пытается пайти своего героя и Вл. И. Немирович-Данченко (1858—1943). В комедии «Наши американцы» (1882) он создает образы молодого техника Молодцова, выходца из среды фабричных рабочих, и его невесты Насти — простой крестьянской девушки, восприимчивой в семье модернизированного фабриканта, усердного читателя английских газет Папютиша, и культуру, и деловитость, и разумно-доброе отношение к фабричным. Немирович-Данченко явно идеализирует русских промышленников, так же как и жизнь рабочих, которые, как думает Молодцов, «разве что с жирной говядины беситься начнут». Автор убежден, что русский капитализм, может быть, ничуть «не хуже», а, напротив, лучше западного, надо только, чтобы в деле участвовало сердце (русская особенность), а не все решалось одним умом, сухими цифровыми выкладками (как это пытаются делать пекий жулик инженер с поддельным дипломом, приехавший откуда-то из-за границы).

Носители зла в пьесе — бессердечные служащие на фабрике, инженеры и конторщики, а также пекая солдатка, которая разжигает в рабочих стремление к разгульной жизни. По мысли автора, серьезная нравственная ответственность лежит на тех, от кого зависит вся постановка дела, — на предпринимателях, на технической интеллигенции. Какой-нибудь инженер, испорченный западным влиянием, порой может и обидеть доверчивого русского

фабриканта, осложнить его отношения с рабочими, лишить эти отношения желаемой патриархальности. Подобная опасность возникает и в данной пьесе, но Молодцов предотвращает ее, а Настя спешит успокоить своего названного отца-фабриканта: «Забудь ты о том, что тебя, добренького человека, обидели». Она предлагает ему взглянуть, как рабочие «весело перед отдыхом трудятся», а потом пойдут ко всенощной, будут гулять и благословлять хозяина, «что не заставляет их и по воскресеньям за работой стоять».

При всей наивности этой пьесы в ней ощущаются буржуазно-демократические тенденции, особенно отчетливо связанные с образами двух ее молодых героев. Настя и Молодцов, российские Сюзанна и Фигаро, исполнены сознания собственной социальной ценности, общественного веса: «Таких людей называют маленькими людьми, да зато на таких-то маленьких людях, которые всю жизнь свою спокойно, искренно, неутомимо трудятся, как на трех китах, свет держится...»

Надежду на возможность ликвидации застарелых, жестоких противоречий между дворянством и крестьянством выражала пьеса Н. Я. Соловьева «Ликвидация» (1883). Практически пасторальная дворянская дочь и сын богатого крестьянина вступали в брак, символизировавший новые перспективы социально-экономического развития России. Драматург, критически изображая и разорившегося помещика с его никчемностью и жульнически наживающегося кулака-крестьянина, освобождал молодежь от ответственности за «грехи» отцов, открывал ей путь в будущее. Либеральные мотивы пьесы показались чрезмерными директору императорских театров, и по прошествии некоторого времени она была снята с репертуара.

Из театрального репертуара изгоняется и пьеса П. Д. Боборыкина (1836—1921) «Старые счеты» (1883), дающая чрезвычайно неприглядную картину быта и нравов великосветской среды, где господствуют ложь, беспринципность, грубое корыстолюбие; все семейные и нравственные связи разрушены, везде грязь, вражда, соперничество самого низменного свойства. Нравственно вырождающейся аристократии противопоставлена девушка из купеческой среды, в образе которой автор воплощает свою веру в нравственные силы и здоровые основы русского народа.

В пьесе «Клеймо» (1886) Боборыкин воспроизводит современную жизнь в несколько другом аспекте, делая попытку проанализировать социальные истоки характеров, поднять вопрос о личной свободе и достоинстве человека, о нравственной ответственности сильных и власть имущих перед слабыми и неправыми. Действие пьесы разворачивается в большом торговом селе, в усадьбе и на заводе, им охвачены важные точки экономической и общественной жизни России конца 80-х годов, в которой главной силой стал «капитал». В пьесе Боборыкина один персонаж говорит (цензура вымарывает эти слова): «Нонче не те уж порядки. Надо

понять и капитал. Господа купцы у всех на другом счету. Мне, собственно, что помещик?»

Один из таких «хозяев жизни», Гроздьев, год назад по страсти женился на женщине «с клеймом», падшей в глазах общества. Он хотел бы действительно стать выше предрассудков, в нем есть гуманные побуждения, его чувство могло бы развиться в нечто глубокое, но этому мешают — считает автор — его «социальный темперамент» капиталиста, инстинкт собственника, деспота, подавляющий и унижающий его жену. Оба они борются с собой столько же, сколько и друг с другом. Ни у кого из них не хватает душевных сил победить недоверие, вражду, накапливающуюся за видимостью внешне уравновешенных отношений. Героиня бежит из дому, в чем ей помогает жертвенно любящий ее инженер Подрезков. Его любовь воскрешает в Агнии чувство собственного достоинства, веру в себя. Но Подрезков не может примириться с законом современной действительности — господством сильных над слабыми, неуважением к человеку. В столкновении с Гроздьевым инженер убивает его, и Агния объявляет себя соучастницей его преступления.

Автор показывает человеческую разъединенность, неумение облегчить другому тяжесть его судьбы, душевных страданий, усматривая в этом нравственную незрелость той части общества, которая, как он считает, исторически призвана играть ведущую роль в современной жизни. Бунт Подрезкова не разрешает противоречий — он трагичен и губителен. Люди 80-х годов все несут на себе клеймо нездоровой, ненормальной среды. Все они внутренне несвободны, нервные, подозрительны, нетерпеливы — отсюда катастрофы, преступления. За драматическими коллизиями социальной жизни Боборыкин видит проявления подсознательного антагонизма, психологической и нравственной ущемленности. Прогресс мыслится автором на путях гуманизма, длительного изживания в себе «человека среды» — оскорбленного и недоверчивого.

Надо отметить определенные искания Боборыкина (кстати сказать, автора «литературного», романиста) в области драматургической формы. Он стремится за течением малозначительных разговоров (что подать к столу, что надеть на себя и проч.) выявить в своей пьесе драматизм обыденной жизни, дать почувствовать сдерживаемое биение темперамента, подавляемых самозащитных инстинктов. В этот скрытый «второй план» чувств и общения загнаны подавляемые «зовы», вспышки эмоций; люди камуфлируют внутреннюю жизнь внешней, условной, но стихия прорывается, откуда и возникают конфликты. В пьесе есть усложненность, есть надрыв «по Достоевскому», в частности отголосок проблем и мотивов его произведений, особенно романа «Идиот», следы воздействия которого вообще заметно сказываются на драматургии 80-х годов.

Но при больших или меньших удачах в обрисовке отдельных характеров, соблюдении психологической достоверности, извест-

ном литературном уровне все же драматургия 80-х годов, затрагивающая тему капитализации России, ярких, крупных произведений драматической сцене не предлагает. Традиции Островского осваиваются в этот период еще довольно поверхностно и к новым художественным решениям еще не приводят. Гораздо более плодотворными в этом отношении окажутся 90-е годы, речь о которых пойдет несколько позже.

## 5

Существенную эволюцию претерпевает в обстановке 80-х годов тот своеобразный жанр, к которому относятся пьесы, обычно определяемые их авторами как «сцены из провинциальной жизни», «картины будничной жизни», «драматические этюды», «жизненные сцены», «комедия из жизни захолустного городка» и т. п. Их художественный исток — «физиологические очерки» 40-х годов, повести Некрасовского «Современника» и шире — вся литература о «бедных людях» во главе с произведениями Достоевского. Традиция эта продолжается в 60—70-е годы Слепцовым, Карониным, Златовратским и другими.

Революционные демократы стремились к созданию литературы, в которой правда бытового изображения действительности была бы слита с раскрытием освободительного идеала. Именно это единство подчеркивала революционно-демократическая критика в лучших произведениях Островского. Однако несколько позже в искусстве, находящемся в сфере воздействия пародических идей, цельность эта нарушается. В сатире, социальной критике снижается способность к поэтическому обобщению, усиливаются натуралистические мотивы, как необоримая, предательская сила предстает «среда», на изображение которой во всех угнетающих подробностях направляется внимание писателей. Порывы личности к самостоятельности, к общественному благу лишаются своей реальной опоры.

Тенденции эти, весьма заметные в драматургии 80-х годов, ведут к эволюции жанра социально-бытовой пьесы, которую можно проследить в двух направлениях: мельчают конфликты, проявляется внутренняя вялость действия, возрастает интерес к психологии ущемленных людей, к болезненным, безвыходным ситуациям, а, с другой стороны, у ряда драматургов как выражение их критической позиции наблюдается стремление противопоставить негероической среде героя, живущего по законам романтической драмы.

Модификация традиций «натуральной школы» особенно широко сказывается в творчестве Шпагинского, в пьесах А. Т. Трофимова, М. П. Садовского, по характеризует собой и произведения многих других драматургов.

Интересно творчество А. Т. Трофимова (псевдоним актера Александринского театра А. Т. Иванова), который писал много,

часто — одноактные пьесы и всегда — о жизни «средних слоев». Таков его «драматический эскиз» «Козочка» (1882) — психологическая сценка-дуэт между дедом и внучкой, лишенная сюжета в привычном смысле. Такова шутка в одном действии «На военном положении» (1887), почти фарс-буффонада, в которой блистал Варламов.

Нередко бывало, что в сценках и шутках подобного типа проглядывали черты подлинного гуманизма. Но бывало, что перевешивала чисто анекдотическая, развлекательная тенденция. Пьески-пустячки, лишённые серьезного содержания, изображали хорошо знакомые зрителям типы обывателей, их вздорное, глупое существование, их пошлые интересы, их немудреные приключения. Правдоподобие достигалось на уровне сходства с сотни раз виденным не столько даже в жизни, сколько в том же театре. Документальность, очерковость, социально-критическое начало исчезали сплошь да рядом из этого жанра, постепенно отрываясь от традиции, сформированной творчеством Гоголя, Некрасова, демократическим водевилем 40-х годов. В нем все сильнее и отчетливее проступали признаки бездумного фарса.

Однако, особенно в 80-е годы, «сцены» и «очерки» еще продолжают существовать и как большая драматическая форма, оказывающаяся в иных случаях довольно емкой именно в силу своей относительной свободы от канона сюжетной драмы с ее эффектно закрученной интригой. В одной из характерных пьес этого рода — «Правые и виноватые» Трофимова (1881) — можно увидеть свойственное творчеству данного драматурга и жанру в целом сращивание сатирических и натуралистических тенденций. В пьесе показывается, как богатые подлецы (хозяин поместья — крупный чиновник, за мошенничество преследуемый судебными властями, его сын — дегенерат, жена, заставляющая мужа притворяться сумасшедшим) всячески травят приютившихся в их имении бездомных, незащитных людей, издеваются над ними и, наконец, загоняют в тупик.

Автор не очень заботится о единстве действия и сюжета. Персонажи интересуют его как типы определенной среды, ее же характеризующие и обличающие. Пьеса открыто тенденциозна. В ней сквозит нескрываемое презрение и даже ненависть к дворянству и симпатии к деклассированной интеллигенции. Одна из посетительниц духовного начала в пьесе, Фрося, несколько напоминает Нелли из «Униженных и оскорбленных» Достоевского. В пьесе вообще ощущается влияние Достоевского, стремление показать усложненность человеческого поведения в результате действия противоречивых, болезненных чувств. Психика Фроси искалечена, в ней укоренилось недоверие к окружающим, она дика, пелюдима, резка, экстравагантна, порывиста. Психический склад Фроси обусловлен ее жизнью, детством. Ее рассказ о детстве мрачен, перегружен трагическими обстоятельствами (отец и мать были актерами, оба ее избивали; мать сгорела в театре, отец

утонул; девочка «пошла по людям» — ее опять все били, приходилось голодать).

Фрося боится людей и любит животных — они ей более родни. Когда барский сынок Поль, выродец, собирается повесить ее щенка, она чуть не умирает сама; потом пробует собачью еду, боясь, что щенка отравят. Все эти эпизоды занимают в пьесе много места. Общий мрачный фон усиливается и фигурой Китти, дочери помещика, которая почти в невменяемом состоянии, видимо, собираясь покончить с собой, уходит из дому (зная, что отец — вор, а мать — любовница того человека, за которого Китти хотят выдать замуж). К финалу этих «сцен из жизни» инерция несчастья нарастает, создается «тупиковая ситуация»: спасаясь от преследований сластолюбца, Фрося сама невзначай становится убийцей.

Существенно выделить стоящую особняком и заслуживающую внимательного рассмотрения драму Трофимова «Пчела и трутни» — «картины будничной жизни». Пьеса эта, написанная в 1883 году, совместила в себе бодрые, боевые настроения 70-х годов с теми мотивами социального бунтарства, ясным сознанием человеческих прав и, главное, ощущением подъема сил, какие появятся в драматургии уже гораздо позднее, в середине 90-х годов. В ней проглядывает и достаточно самостоятельно освоенное влияние Островского, и вместе с тем есть в ней нечто перекликающееся с первой пьесой Максима Горького «Мещане», вплоть до отдельных сюжетных мотивов.

«Пчела и трутни» вводит нас в захолустный мещанский мирок, отгородившийся от всего света деревянным забором. Зрителю открывается быт многочисленного семейства, разросшегося подобно поганкам около гнилого пня.

В своем роде они даже процветают, эти люди; бывшая судейская шушера старичок Кивников, который незаконным путем и сейчас иногда оказывает кое-кому мелкие услуги по «юридической» части, его жена, брат жены — пьяница Прорехин — самозванный лекарь (отучает от пьянства обывателей посредством какого-то зелья); сын Кивникова Сергей — беспутный парень, лентяй, тетка и еще кухарка. Все неудачники, бездельники, сидящие на шее Мити Васильева, своего дальнего родственника. Когда-то пустив в дом сироту, они высоко оценили свое благодеяние и теперь сели ему на шею — изнуряют беспросветной работой, связывая по рукам и ногам то просьбами, ласками, то слезами и упреками, наваливаясь на него все сразу, оравой.

Родня обрисована искусно и безжалостно, рукой писателя, ненавидящего паразитизм и пошлость. Люди едят, пьют — в этом их главное занятие — то мирно, то ругаясь по поводу еды и выпивки. Мужчины чуть не дерутся, споря, кому нести бутылку с водкой на кладбище: поминки родителей — предлог для очередной пьянки и жратвы. Паразитизм и плотоядность — главное, что их характеризует.

Митя — безотказный работяга, «кисель», «молочко», как зовет его Ниночка Аркадьева — веселая молодая соседка. Митя влюблен в нее, но доверяет объясниться за себя другу своему Касьянову. Этому другу, не поняв точно, о ком идет речь, Ниночка признается в ответном чувстве, а тот вводит в заблуждение и Митю.

Автора мало занимают сюжетные сложности. Он стремится к полноте обрисовки характеров и в пределах поставленной задачи достигает этого. Недоразумение быстро выясняется, вследствие чего обозначаются два драматических конфликта, дополнительных к главному и углубляющих его.

Касьянов, друг Мити, и сам Митя — разновидности одного типа: оба они принимают свою жизнь как нечто окончательное, чего изменить нельзя. В лице Касьянова — комика местной антрепризы — Нина сталкивается с упорством психологии отщепенства, с убежденностью, что «судьба» (некрасивость, безродность, отсутствие большого таланта, бедность, привычка к неустроенной, неряшливой жизни) изменена быть не может. Умный человек, Касьянов способен видеть себя со стороны, его горизонты шире, чем у других, но и он прирос к «среде», и он переменить ничего не в силах — не верит в такую возможность.

В возможность изменения того, что есть — худо оно или хорошо, — в пьесе не верит никто (кухарке Феоне приятно грозить, что она возьмет да и уйдет от хозяев, но и она уйти не решается).

Героиня пьесы — Нина. В ней-то и растет неудержимая потребность бунта против среды, против всего окружающего ее образа жизни. Увидев горе Мити и поверив, что Касьянов не любит ее, она готова выйти за Митю, даже считает это своим долгом, «но с условием: оставить настоящую жизнь, кончить с ней, совсем кончить. Начать новую, хорошую. Стали бы мы с вами вместе работать (говорит Нина), трудиться. Я бы помощницей вашей была. Ну, не удалось бы одно, удалось бы другое. Все бы перепробовали. Труд меня не испугает. Трудиться значит жить. А я жить хочу. Но только вон отсюда, вон! И чем скорее, тем лучше». Однако решиться на этот шаг Митя не может.

По словам той же Нины, Митя — «добрый, хороший, но он прежде всего кляча... Он никогда не постоит за себя. Он никогда голоса не возвысит. С ним всякий что хочет, то и может делать». Митя «ни на что высокое не способен, он только и плачет», «с ним пропадешь». Уйти Нине не с кем, и она уходит одна. Уходит просто куда глаза глядят, может быть, — в актрисы. Только с Касьяновым она рассчитывает еще встретиться, но тот не обнадеживает ее на этот счет: «Вряд ли! Вы поедете прямо, по большой дороге, а я — колесом по проселочной». Пьеса завершается воплями Касьянова: «О трупни проклятые! Как вас земля-то выносит!» — и истерическими рыданиями Мити.

Очень интересно отметить тенденцию к преодолению натурализма как в идейном, так и в творческом плане, которая так внезапно для самого Трофимова — автора пьесы «Правые и вино-

ватые» — и для общего состояния драматургии эпохи прорвалась в этой пьесе. Споря со взглядами «научной» натуралистической драмы на человека как на существо «обусловленное», закабаленное всякого рода закономерностями и не обладающее свободой действий, автор показывает, какую пагубную силу приобретает это сознание собственной обреченности, объективированное в понятие «судьба». Но он показывает и то, как цепляются за эту «судьбу» слабые, пикетные, паразитические существа.

В уста своего самого жалкого персонажа пьяницы Прорехина автор вкладывает знаменательные рассуждения о «судьбе». Жалуясь на свое «жестокое положение», он на вопрос Касьянова, кто же ему мешает бросить все и жить как хочется, отвечает: «Судьба-с! Судьба-с, и никто другой». Для Прорехина судьба — это прежде всего его алкоголизм. Из-за водки он и «пресмыкается, как червь». Пьет отец, пьет дядя, пьет сын, и сам он вполне прочно ощущает себя в этой «традиции».

Алкоголизм и наследственность — две страшные силы, постоянно действующие в натуралистической драме (достаточно вспомнить программную пьесу Г. Гауптмана «Перед восходом солнца»). Но в данном случае автор не склонен их абсолютизировать, и в этом смысле он полемичен по отношению к натуралистам. Соответствующую окраску получает и гуманистическая тенденция пьесы. Нина — носительница деятельной любви и жалости к человеку. Но жалость к людям, которую автор осуждает, — жалость рабская, бессмысленная, бог знает что в ней намешано: и привычка, и страх, как у Мити, а то и как у Прорехина — чувство родства жулика и паразита с себе подобными: «А они скоты все, все до единого, а мне жалко. Они подлецы, то есть чистые подлецы, безо всякой примеси, а я о них сожалею, очень сожалею — потому у меня сердце родственное».

В философствующей либерально-буржуазной драме 80—90-х годов чувство жалости котируется необычайно высоко — оно призвано сглаживать все и всяческие противоречия. Новые, непривлекательные оттенки разглядит в жалости Горький. Автор разбираемой пьесы в известной мере предвдывает его.

Прорехина и Перчихина сближает не одно созвучие фамилий. Напоминает Елену из «Мещан» Горького Ниночка Аркадьева. Им обоим свойственны веселость, презрение к мещанам, дружелюбие, простота, ум, независимый нрав, решительность слов и поступков. В их воззрениях и манере вести себя много общего. Нина, как и Елена, не только сама стремится жить, да и внутренне живет другой жизнью, — она пробует спасти и слабейшего, увести Митю (как Елена — Петра). Очень существенна в характере Нины ее вера в силу труда. Тема труда звучит в пьесе Трофимова не так, как в большинстве пьес 80—90-х годов. Она предстает у него вне жертвенной или филантропической окраски, вне теории «малых дел», вне идеи служения прогрессу. Трофимов видит труд в аспектах разных. Подневольный, который одних развращает,



а у других создает психологию рабов. Таков труд Мити Васильева. Но для Нины труд — средство самоутверждения: «А я не хочу свою спицу под кнуты подставлять и молча терпеть... Я бороться хочу!» — повторяет она Миге.

Пьеса Трофимова «Пчела и трутун» — одно из наиболее заметных явлений в драматургии 80-х годов — содержала в себе явные отклонения от тематических и стиливых особенностей, характерных для репертуарной пьесы. Не случайно в Малом театре она была сыграна четыре раза за два сезона, в Александринском театре вообще было дано всего два спектакля, а драма «Правые и виноватые» на императорскую сцену не попала вовсе.

Противопоставление гнусного мира богачей, где основой успеха являются обман, разврат, подкуп, измена, насилие над слабыми, пидиллически изображаемому миру патриархального мещанства дается в «житейских сценах» «Душа — потемки» (1885), сочиненных известным актером Малого театра М. П. Садовским.

Девушка из мещанской среды обманута одним из жильцов своей матери, студентом, который совмещает должность учителя в богатом доме с обязанностью быть любовником его хозяйки. Студент — поклонник Беллинского и шестидесятников, откуда, по мнению автора, и происходит его ингилизм, его циничский практицизм. Студенту противостоит другой интеллигент, наделенный положительными идеалами и твердыми нравственными принципами. В этом герое демократическая тенденция претерпевает любопытную трансформацию. Он женится на брошенной девушке не только по любви, но и из желания приобщиться к той мещанской прослойке, которая представляется ему наиболее свежей общественной силой, еще не раскрывшей себя и не затронутой пагубными влияниями. Скромный домик вдовы Долгушиной — тот форпост, откуда должна начаться и его собственная плодотворная деятельность в отечественной промышленности, как бы получившая новый социальный трамплин для задуманного восхождения по общественной лестнице. Автор несомненно разделяет мелкобуржуазные иллюзии своего положительного героя, что отнюдь не является случайной тенденцией в драматургии конца 80-х — начала 90-х годов. Не случайно именно при такого рода иллюзиях, вовсе не связанных с идеей социального преобразования общества на началах равенства и справедливости, и его негативное отношение к великому демократическому наследию прошлого. Идейные недостатки пьесы определили ее жанровую непоследовательность: в этих «житейских сценах» принцип документальной достоверности в изображении среды и правов явно оказывался нарушенным.

Жанр пьесы, тяготеющей к «физиологическому очерку» или «вырезу из жизни» (по выражению Золя), развивался, таким образом, в разных направлениях.

Выше уже отмечалась тенденция его распада на «сценки», «шутки», «эскизы» и проч., которые иногда сохраняли психологию

ческий интерес, но часто и крайне облегчались, переходя в фарс, преследуя чисто развлекательные цели. Распространяются водевили и пьески типа «Волшебного вальса» А. Шмитгофа, «С места в карьер» Д. Мансфельда, «Под душистою веткой сирени» В. Корпелевой, «Жеппи» П. П. Гнедича. «Сценки» не претепдовали ни на какие серьезные задачи, однако иногда в исполнении талантливых актеров поднимались до уровня художественного явления. В них были крупницы жизни, списанной с натуры, известная импрессионистичность, бегло намеченный комизм ситуаций, достоверность типов, очерченных двумя-тремя штрихами. Остальное вкладывали исполнители: и топкость психологии, и лиризм, и юмор, порой вызывающий щемящую грусть.

Чехов-драматург, как и Чехов-писатель, начинает с малых форм, возвращая им художественную полноту, вводя их в традицию большой литературы, органично включая их в систему собственного творчества. При том, что «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» опираются на классическую традицию, они связаны и с этим течением в репертуаре театра рубежа 80—90-х годов.

С другой стороны, традиция «физиологического очерка» растворялась в объемах «полнометражной» сюжетной пьесы из современной жизни. Идеи-общественные признаки традиции нивелировались. Ее боевой демократический дух выветривался. Сочетание натуралистической эмпирики в изображении быта и нравов с шаблонной, стереотипной фабулой свидетельствовало в этом случае не только о кризисе жанра, но и о кризисе его реалистических основ.

Но в «сценах из жизни» продолжалась, как мы видели, и та демократическая реалистическая традиция, которая лежала в самых истоках этой драматической формы и в будущем совершенно естественно возродилась в драматургии периода нового общественного подъема.

## 6

В ряде пьес идейное состояние русского общества становится предметом придирчивого, встревоженного анализа, нравственного разбирательства и испытания. Судьба интеллигента-«семидесятника» — одна из наиболее распространенных тем в драматургии изучаемого периода, особенно в 80-е годы. В этом отношении интересна пьеса П. Д. Боборыкина «Доктор Мошков» (1884). Автор стремится избежать узкой тенденциозности, уйти и от очерка нравов и от драмы интриги, создать произведение, где бы все силы действовали по необходимости, раскрываясь по велению внутренней логики. В общем построении и отдельных приемах, применяемых Боборыкиным в этой пьесе, можно увидеть не только влияние литературно-театральных идей Золя (на своем «золаизме» писатель будет особенно активно настаивать в последующие

годы), но и некоторые «ибсенистские» тенденции, в целом мало свойственные русской драматургии конца века.

Некоторые мотивы приближают эту пьесу к чеховскому «Иванову», но герой Боборыкина, Мошков, еще не так поражен безверием, не так опустошен и падорвап и еще не так отчаялся, как Иванов. И по степени остроты проблемы и по глубине душевной драмы героя пьеса Боборыкина находится как бы на ступени, предшествующей «Иванову». В 70-е годы Мошков, сын разорившихся помещиков, избрал популярную в те годы среди прогрессивной молодежи профессию медика и уехал работать в провинцию. Жил в бедности вместе со своим «незаконным» семейством — не венчанной с ним женой «из простых» и дочкой, которая воспитывалась матерью под видом приемыша. Работал Мошков много и увлеченно, в новое десятилетие он вступил уже преуспевшим губерпским врачом с репутацией человека талантливового и благородного.

Боборыкин создает драматическую ситуацию, которая должна эту репутацию проверить, показать, что принес с собой его герой, личность для России 70-х годов типическая, в новую обстановку 80-х годов как свое жизненное завоевание и как нравственный итог целого периода исключительно активной деятельности. Проверка оказывается для Мошкова роковой. После аскетической юности Мошков жадно хочет «жить», успех в обществе подогревает его. Когда его охватывает страсть к молодой женщине, Елене Осудиной, жене его умирающего пациента, ни этика врача, ни простая гуманность его не удерживают. Больной старик умирает, молва обвиняет Мошкова в том, что он намеренно ускорил его смерть.

Мошков — материалист и рационалист, человек, трезво смотрящий на вещи. Но его правда негибка, однозначна, его субъективная честность не приносит счастья ни ему, ни людям. У него в этом отношении имеется некоторое сходство с чеховским доктором Львовым. Главное же, что и чрезмерное жизнелюбие Мошкова и чрезмерная его самоуверенность — лишь результат нестойкости его мировоззрения, нравственных устоев, отсутствия серьезных жизненных целей. Сытая жизнь «затянула» Мошкова. «Замечательный, честнейший человек», каким является в глазах многих Мошков, по мысли автора, оказывается вне общества не только потому, что это общество насковзь пропитано лицемерием и недоброжелательством, но и потому также, что сам Мошков не имеет перед собой каких-либо значительных общественных интересов. Намечая в Мошкове черты современного индивидуалиста, губерпского «нищепанца», выросшего в результате известной исторической эволюции из интеллигента либерально-народнического типа, Боборыкин не отнимает у своего героя внутренней энергии (здесь у автора своя, не лишенная актуальности тема, отличная от Чехова), но вместе с тем обрекает его на полное одиночество. От Мошкова отворачиваются как общество, так и обе любящие его жен-

щины. Каждая из них, покидая Мошкова, стремится не быть препятствием на его пути и предоставить ему ту свободу действий, к которой более всего он стремится. Поведением обеих героинь движет и идея более общего порядка. Они воплощают весьма существенную для Боборыкина мысль о необходимости принятия жизни такой, какова она есть, с целью ее нравственного исправления изнутри. Альтруизм, чувство общности своей с другими людьми, достигаемое через жертву, через нравственную ответственность за другого человека,— вот к чему сводится в конце концов тот путь, который Боборыкин противопоставляет и поздненародническому волюнтаризму и пошлой безнравственности сытого буржуазного общества.

Через кризис либеральных настроений проходит В. А. Крылов, драматург весьма характерный для рассматриваемого периода. В его драме «Около денег» (1883) и комедии «Надя Муранова» (1882) еще ощущается влияние на него обличительных идей 70-х годов. Драма «Разлад» (1887) уже свидетельствует об идейном кризисе, переживаемом автором. Ее название имеет обобщающий смысл. Всё и все находятся в состоянии разлада, развала, перерождения. Некрасивая история, разыгравшаяся в семье богатого петербургского чиновника Андрея Петровича Зареченского, где приемная дочь красавица Вера пожелала упрочить свое материальное положение, женив на себе своего пожилого благодетеля и оттеснив законных наследников,— это не единственная форма разлада, привлекающая внимание автора. В разладе с собой, своим долгом и совестью все персонажи пьесы. Заведомо извращены отношения Веры с ее будущим пасынком и бывшим возлюбленным — сыном Зареченского, который в конце концов и убивает ее.

Отражен в пьесе и разлад идейный, социальный. Брат Зареченского Кузьма, из «шестидесятников», всюду находит доказательства своей былой «непомернейшей глупости», от его идеализма не осталось и следа. С ужасом и негодованием взирает на современную столичную жизнь, на ее нравы другая представительница вымирающего племени идеалистов 70-х годов, сестра Веры — Марья. Эта чудаковатая, отрешившаяся от всех благ земных провинциальная деятельница потрясена тем, как «всякий ясно осознает свои мерзости и не страшится их». Культурным и сытым не простишь всего, что можно простить несчастным людям того хорошо знакомого ей «темного мира», где «три четверти жизни проводят за тяжелой физической работой, где опаиваются вином, отдаются порыву страсти, не размышляя... где ничего не значит схватить топор или поджечь избу из-за пустой ссоры...». Откуда же это зло? — вопрошает она окружающих, и сама же отвечает: «Разлад в каждом начинании... откуда? от вашего равнодушия... Разве чьи-нибудь посторонние несчастья вас трогают? Разве вид страдальца возбуждает желание помочь? Никогда... Гори кругом все человечество — только меня не тронь...»

В пьесе Крылова деятели 60—70-х годов предстают людьми беспомощными, отброшенными в сторону всем ходом общественного развития. Они могут критиковать общество, задавать риторические вопросы, но они ни раньше, ни тем более сейчас не могут на него воздействовать, исправить его. Погоня за обогащением, авантюризм, нравственная нечистоплотность, разгул пизмешных, эгоистических страстей характеризуют в глазах автора наступившие времена.

В творчестве Крылова оказалась наиболее ярко представлена одна из знаменательных тенденций литературы конца XIX века: поверив в грехопадение эпохи как во что-то конечное и безусловное, он подорвал этим и свою собственную писательскую позицию. На протяжении 80-х годов он превращается в наиболее типичного выразителя кризисного состояния современного театрального репертуара, драматурга, сочиняющего десятки пьес на все темы и вкусы, перелицовщика чужих сюжетов, ремесленника, безошибочно угадывающего запросы и настроения буржуазно-обывательской части театральной публики. Он пишет и драмы, но все больше и больше утверждает себя в жанре развлекательной комедии, в комедиях-фарсах и одноактных пустячках, подгоняя свою многочисленную продукцию под требования начальства и стандарты театральных амплуа. Впрочем, элементарная занимательность сюжета, иногда собственного изобретения, чаще же заимствованного, в его комедиях всегда присутствовала. Нельзя не упомянуть таких широко шедших во многих театрах его «боевиков», как «Баловень» (1885) и «Сорванец» (1888). Их успех во многом обеспечивала Савина, любившая играть подобные роли живых, лукавых, темпераментных девушек с характером и создававшая подчас по предложенной автором схеме своего рода сценические шедевры.

В «Баловне» Нина, избалованная дочка помещицы Слетаевой, выбирала себе мужа из четырех приглашенных в усадьбу женихов, в чем ей помогала ее бойкая и смешливая приятельница Таня. Все женихи влюблялись в Таню, а гордая красавица Нина оставалась ни с чем, что вызывало комическую ярость ее мамы. Но тут возвращался ранее отвергнутый Ниной ее истинный поклонник, за которого она и соглашалась выйти замуж. А Таня, вскружив головы остальным женихам и от всех выслушав предложение руки и сердца, прогоняла их, обидевшись за подругу.

Героиня «Сорванца» — Любочка, по контрасту со своими добродетельными и несколько пресными сестрами, очаровывала и молодых и старых своим задором, шаловливостью, остроумием, отвагой и вдобавок оказывалась любимицей крестьян, которых она лечила, учила грамоте, защищала от всяких обид.

Мастером легкой комедии был и Гнедич. Особенной известностью пользовалась его одноактная комедия «Горящие письма», в которой, кстати сказать, дебютировала как драматическая актриса В. Ф. Комиссаржевская (в спектакле Станиславского в Об-

ществе искусства и литературы). Пьесу отличает стремление к психологическому углублению действия, ослабление внешней интриги. Сюжет ее прост: молодая вдова Зипаида, до своего замужества любившая морского офицера Краспокутского, встретившись с ним после большого перерыва, хочет сказать в его присутствии свои старые письма к нему. Но, перечитывая их, герои снова попадают под власть чувств, которые, как оказывается, в них никогда и не исчезали. Сцена с письмами была лишь испытанием, которое устроила Зипаида.

Касаясь этой пьесы, надо отметить свойственное Гнедичу чуткое понимание атмосферы происходящего, его настроения, прихотливых переливов чувств. Но вырваться из драматургического шаблона, уйти от мелкотемья, от традиционных ситуаций ему, как правило, не удается.

Через сцены обоих императорских театров проходит за обозреваемый нами период огромное количество пьес. В них мало безусловных художественных достижений, обобщений, глубоких мыслей. Их поток мутен и мелководен. Жизненный хаос и душевная смута эпохи общественного поражения, политической реакции, становящегося очевидным краха старой социальной системы здесь представлены и самим состоянием драмы, неспособной широко осмыслить изображаемые явления, и отражены в ее тематике.

Театр наблюдает, фиксирует, заостряет, стремится поспеть за жизнью. Многие из называвшихся репертуарных писателей могли бы, несомненно, присоединиться к тому пониманию его задач, которые высказал как свое кредо Сумбатов-Южин. «Театр,— писал он,— должен быть тем, чем была бы та идеальная карта, в которой в известном масштабе отражалось бы все, что есть в стране, карта, полная той жизни, которая кипит в этой стране, карта в движении, карта в красках, карта, полная звуков, смел света и его оттенков, карта, где были бы зима и лето, где бы жили, умирали, боролись, любили и ненавидели люди, строились города, гудели фабрики, делалось бы все, что делается в самой стране и вровень с ее жизнью»<sup>22</sup>.

В этих словах выражена, пожалуй, с исчерпывающей полнотой эстетика Сумбатова-Южина — художника, наблюдающего эпоху увлеченно, но без проникновения в глубину окружающих его явлений. Его мировосприятие в 80-е годы калейдоскопично. В жизни, которую он видит и изображает, все противоречия выведены наружу, все раскрыто в «сменах света», формах простых и четких, хотя и в «движении»; все разорвано, отделено одно от другого, противопоставлено резко и контрастно. Это жизнь в динамике, но вне процесса, со страстями и борьбой, но часто вне реальной психологии. «Социальная драма, драма торжества чистогана оттеснена на второй план «роковыми» страстями и переживаниями героев, она стала фоном, на котором разворачиваются захватывающие перипетии любовной мелодрамы»<sup>23</sup>, — пишет ис-

следователь творчества Сумбатова. Пьесы его обычно основаны на каком-либо скандальном происшествии, на искусственно заостренных, далеких от жизненного правдоподобия и даже не всегда оригинальных, но всегда зато театрально эффектных ситуациях, на монологах повышенной эмоциональности, требующих совершенно особого, сильно приподнятого актерского темперамента. И язык и манера поведения персонажей Сумбатова всецело принадлежат миру театральной условности, хотя, казалось бы, проблемы, поднимаемые автором, и идут от реальной жизни.

Сумбатов часто обращается к теме распада материального благополучия и нравственных устоев дворянской среды. В его пьесе «Листья шелестят» (1881) гибнет чистый, духовно тонкий человек. Один из персонажей говорит о Варе — девушке из «дворянского гнезда»: «В непроглядной тьме сверкнул луч веры в людей. В среде гадов поселился человек», и все его «стали топтать ногами и забросали грязью». Время свое автор называет «проклятым веком каскадных песнопений и канканной свистопляски», которая «парит», «проникла в плоть и кровь нашу». Развратники, кутилы, пошляки, сплетники наполняют пьесу. Мир сохранился лишь в старой барской усадьбе, где вечно шелестят листья старого леса. И именно там, над телом умершей Вари, звучит призыв к примирению «чистых» и «нечистых», ибо подобная смерть должна всех просветлить.

В пьесе есть осуждение общественных нравов, пустоты светской жизни и вместе с тем идея (отчасти — романтическая, отчасти — неохристианская), что грех и грязь окружающей жизни искупаются страданиями и любовью избранных натур. Но более всего автор здесь, как и в других своих произведениях, увлечен живописанием «роковых страстей». Грубовато сколоченный и ярко раскрашенный любовный сюжет приобретает первостепенное значение.

Однако и в пьесы такого типа часто проникают, казалось бы, вовсе не подходящие к духу и стилю авторского мировосприятия натуралистические тенденции. Они сказываются прежде всего в увеличении роли бытового фона, в ослаблении темпа действия ради детального показа сюжетно необязательных типов, демонстрации нравов эпохи. Появляется стремление и к тому, чтобы создать «атмосферу» вокруг героев.

В свое время была верно замечена эта стилевая двойственность пьес Сумбатова, столкновение в них разпородных художественных элементов. По мнению исследователя, «наряду с живущей в них стихией «романтических» чувств, уносящих героев далеко от обыденной жизни, возносящих их над реальной действительностью, в них присутствует и сама эта реальная действительность, жизнь русского общества восьмидесятых годов с ее проблемами, типами, характерами»<sup>24</sup>.

Показательна драма того же Сумбатова «Муж знаменитости» (1884), где помещик Незлобин, человек возвышенно благород-

ных чувств, влюбляется в опереточную актрису, жепштся на пей, а она обманывает его и уходит к любовшику — ципику, прожигателю жкзши Пропорьеву. Отношения героев разворачиваются в обстановке кутежей, пооек, семейных сцен, бестолковой толчеи, которой наполняют дворянский дом многочисленные поклонники актрисы. В доме день и ночь толкуются чужие люди, хозяин не всех их знает по имени. Они пожирают все припасы — съедают даже несвежую семгу, в которую обозленный слуга нарочно втыкает булавку (у Сумбатова бывают неожиданные детали). Жизненность пьесы усиливается разговорами персонажей о деревне, где тоже все разваливается, царят кабаки и проч.

В «Соколах и воропах» (1885; совместно с Немировичем-Данченко), «Арказановых» (1886), «Цепях» (1888) Сумбатов в том или ином плане затрагивает тему социального и нравственного разложения общества. Но во всех случаях причиной изображаемой драмы оказываются не характерные тенденции самой жизни, управляющие людьми, их сознанием и поступками, а игра «роковых страстей», понятие характера становится зыбким, условным, всегда возможно внезапное раскаяние отрицательного героя или появление кого-либо, кто устыдит окружающих своими достоинствами.

В драме «Соколы и вороны» авторы выводят крупных дельцов, которые, как только дело касается материальных вопросов, оказываются способными на любой непорядочный поступок, вплоть до хищения и растраты крупных банковских сумм и обвинения в этом ни в чем не повинного честнейшего человека. Но, как обнаруживается, всю эту интригу затеяла жена управляющего банком, Застражаева. Из мести кассиру Зеленову, который не отвечал на ее пылкое чувство, она спровоцировала мужа на растрату, переложив вину на другого. Когда с Зеленовым делается удар, она из ненависти к мужу признается в содеянном, а тот в свою очередь, пытаясь отомстить жене и опозорить ее перед всем светом своим разоблачением, умирает от нервного потрясения в момент дачи показаний следователю.

Изменение закона о разводе в сторону его облегчения было назревшей и острой проблемой, на которую откликнулась литература (Толстой ставил ее в «Анне Карениной»), судебная практика изобиловала трагическими случаями, возникавшими в связи с невозможностью расторгнуть брак, становившийся несчастьем для обоих супругов. Театральная драматургия находила в этой теме богатый источник для всевозможных душераздирающих сюжетов.

В пьесе Сумбатова «Цепи», имевшей огромный сценический успех, выведена некая Нина Александровна Волынцева (одна из знаменитых ролей Савиной), которая много лет назад бросила своего мужа, богатого добродетельного помещика, и маленькую дочь, чтобы вести беззаботную жизнь дамы полусвета. Дочь ее воспитала другая женщина, ныне гражданская жена Волынцева,



самоотверженно его любящая Ольга Гарашина. Волынцева, сохранившая права законной жены, грубо вторгается в их жизнь, играет на чувствах дочери, требует изгнания Гарашиной и своего возвращения в дом мужа. В ее афере, за которой нет ничего, кроме желания устроить свои материальные дела, принимает участие ее любовник Пропорьев, стареющий красавец, бывалый светский человек, основывающий свое благополучие на отношениях с женщинами, — тип нравственно нечистоплотный, циничный и жестокий. Пропорьеву поправилась дочь Волынцевой Нюта. Меняя планы своей любовницы, он предлагает ей получить с мужа крупный денежный выкуп за согласие на развод, с тем что он, «изменяя принципам всей жизни», женится на ней и Нюта будет жить вместе с ними. Волынцева, понимая, чем это грозит дочери, не соглашается. Пропорьев прибегает к шантажу: у него имеются письма, обнародование которых сделает невозможным ее возвращение к мужу и дочери. Происходит бурная сцена с мольбами, угрозами, взаимными обвинениями и разоблачениями, в конце которой Волынцева принимает яд и умирает на руках подросшего мужа и дочери, прося у них прощения.

В Малом театре Лелский нашел в роли Пропорьева (интересно, что тип этот у Сумбатова в каком-то смысле бродячий, своего рода амбула современной «человеческой комедии») материал для реалистически колоритного, типичного во всех своих проявлениях образа. Федотова искала в Волынцевой возможность углубить драму уставшей, нравственно опустошенной женщины, в которой пробудились чувства матери, но играла свою роль в предложенной автором мелодраматической, эффектной манере. Ермолова создавала возвышенный образ Гарашиной, которой также были даны свои «сильные» сцены, хотя и не всегда достаточно оправданные с точки зрения характера и его возможной психологии. Вообще судить о поведении персонажей с точки зрения психологической правды здесь не приходится — их поступки, чувства, их монологи типичны не по отношению к правде жизни, но лишь по отношению к определенным театральным амбулам. Поэтому и раскрытие затронутого в пьесе вопроса оказывалось, по существу, несерьезным и неточным, уводящим актеров от реальных противоречий и человеческих проблем в сторону сценической условности.

Развал дворянского семейного уклада — одна из тем, освещаемых в пьесах П. М. Невежина (1841—1919), написавшего в соавторстве с Островским свою первую пьесу «Блажь» (1880), где обличалось самодурство помещиков, измелъчание человеческих чувств, и «Старое по-новому» (1882).

Самым прославленным произведением этого плодовитого автора была «Вторая молодость» (1887), не сошедшая со сцены вплоть до советского времени. Невежин (да и не он один в то время) стремится дать в своей пьесе некую общую формулу эпохи, указать на главный источник конфликтов, раздирающих русское общество, и находит его в нравственном разброде, в разлагающем

влиянии «духа времени»: «Все забыли обязанности, и на уме у каждого только одни наслаждения. Словно в воздухе носится отрава, которую все незаметно втягивают в себя». Что же составляет содержание этого репертуарного «бестселлера»? Готовцев, благородный и честный человек, увлекается гувернанткой своих детей, умоляет жену о разводе и, получив отказ, впадает в отчаянное состояние. Гувернантка, добываясь выгодного брака, мучает Готовцева. Жена и соперница иступленно ненавидят друг друга. Наконец сын Готовцева, мстя за мать, убивает любовницу отца. В тюрьме, перед отправкой на каторгу, он пытается примирить родителей, но безуспешно. Мать отказывается вернуться в дом мужа, хотя он глубоко осознал свою вину перед семьей и собственное нравственное падение.

Своей пьесой Неveux откликается также на проблему развода, рассматривая ее с гуманных позиций, стремясь не обвинить, понять правду каждого человека. Но одновременно чувствуется намерение автора поразить воображение зрителей устрашающей картиной разброда, нравственной безответственности и неуправляемости современного общества. Как и другие драматурги той поры, он прибегает для этого к средствам огрубленным, форсированным, к эмоциональным нагрузкам, скорее, количественным, чем качественным, показывая катастрофический исход бессмысленного и злобного сопротивления оскорбленной жены, дикое убийство гувернантки, страшную судьбу сына-студента, ставшего убийцей.

Можно сказать, что одним из самых мрачно настроенных драматургов 80-х годов был Швайнский. Его многочисленные пьесы, конечно, оказывали свое влияние на актерское искусство, культивируя особое мастерство воспроизведения остро болезненных состояний, склонность к натуралистическим и мелодраматическим эффектам.

Именно такой манеры игры требовала, например, его пьеса «Простая история» (поставленная в Малом и Александринском театрах в 1885 году). В ней изображается разрушительное прощупывание веяний распуценой и первой «новой эпохи» в среде патриархального купечества. Героиня пьесы, купеческая жена, переживая сложную, нравственно и физически надломившую ее любовную историю, возвращается к оставленному ею мужу. Матерый самодур, он внезапно обнаруживает по отношению к ней подлинную любовь и гуманность. В пьесе даются картины смерти героини, клинического сумасшествия и гибели ее любовника. Жизнь и в этой пьесе предстает у Швайнского жестокой и бессмысленной, подавляющей всякую человеческую активность, всякое стремление к счастью.

В театральном репертуаре 80-х годов довольно видное место заняла его пьеса «Кручина» (Петербург, 1882; Москва, 1893), где играли В. П. Давыдов, В. П. Андреев-Бурлак, А. П. Ленский. В герое пьесы купце Недыхляеве сочетались черты грязноватого

дельца и нравственно раздавленного своей любовью человека, иступленного, патологически ревнивого, отравляющего чужое существование, и несчастной жертвы собственных страстей. Современная драматургу критика находила в этом образе влияние Достоевского, любившего «изображать подобные типы, где добро и зло, пошлое и высокое, низко-грязное и возвышенно-чистое перемешано в болезненной, искаженной, глубоко падшей душе»<sup>25</sup>. Воздействие некоторых тенденций, воспринятых автором от Достоевского, находит в «Кручине» и Г. А. Бялый, отмечающий авторскую «попытку внести в мелодраматический сюжет психологические тонкости, разработку сложных и необычных характеров и парадоксальных душевных движений»<sup>26</sup>. От Достоевского, как считает исследователь, идет и образ Прохора Ревякина, друга Недыхляева, человека огромной доброты и христианского всепрощения, способного любовью своей возрождать и ободрять других людей. Но при этом следует учесть, что Шпажинского с Достоевским разделяло главное — понимание возможностей человека, подход к проблеме личности в ее отношениях с объективным миром. «Человек обусловлен средой, но не весь», — писал Достоевский, и именно это важнейшее в системе его идей убеждение лежало в основе нравственно-философской проблематики его романов, позволяло расширять их драматические коллизии до всемирно-исторических масштабов. Что же касается Шпажинского, то он методологически, как мы это уже пытались показать, более тяготел к натурализму, в котором подчиненность человека среде неизбежно приобретает фатальный характер, где вся психологическая драма героя служит лишь выражением имманентных противоречий «мыслящей материи», проявляющихся в формах неизживаемого страдания и беспомощности.

Сквозь призму своего натуралистического мироощущения Шпажинский воспринимал и Достоевского. По сути дела, ему, как и многим другим русским драматургам, сложившимся в 80-е годы, был более близок Золя, писавший: «Мы вовсе не ищем отталкивающих черт, но мы их находим... И самое страшное состоит в том, что мы тотчас же обнаруживаем человека-зверя, обнаруживаем его под черным фраком так же, как и под простой блузой»<sup>27</sup>.

Шпажинский тоже обнаруживал этого «человека-зверя» во всех кризисных ситуациях своих пьес. Но он далек был от того, чтобы оправдать существование «хищного типа», хотя такие тенденции не вовсе отсутствовали в русском обществе и 80-х и 90-х годов.

Героями Шпажинского, которым он сочувствовал и которым сочувствовали воплощавшие их актеры, были мятущиеся, страдающие, неуравновешенные люди, бессильные перебороть непонятную им жестокость жизни.

Таков главный персонаж пьесы «Сам себе враг» (Малый театр, 1886) Сухомлинов. Некоторые современные исследователи лите-

ратуры конца XIX века, вглядываясь в пестрый поток театральной драматургии того времени, стремятся различить в нем явления и тенденции, подготовившие чеховскую драму. С этих позиций много «предчеховского» обнаруживают они в пьесах Шпажинского, в частности в пьесе «Сам себе враг». Разочарование Сухомлинова в гражданских идеалах своей молодости, отвращение к окружающему, повышенная нервность в обращении с людьми, раздумья над собственной никчемностью, завершающиеся попыткой самоубийства, действительно в чем-то сближают его с чеховским Ивановым. Вместе с тем надо иметь в виду и специфический характер этого сходства. Изображая типичное жизненное явление, Шпажинский и Чехов подходят к нему по-разному. По существу, пьеса Чехова «Иванов» полемична по отношению к драме Шпажинского, в ней главные ценности обозначены обратным знаком.

Если судьба Сухомлинова есть в какой-то мере духовная судьба самого Шпажинского, то у Чехова такой личной, болезненной связи с Ивановым не устанавливается. Иванов, в отличие от Сухомлинова, не положительный герой, сломленный средой и изменившимся временем, но человек, которому ход истории и движение времени доказали неосновательность, невыработанность его идеалов, их реальную несостоятельность. Иванов проходит стадию драматического прозрения, хотя, может быть, и не отдает себе в этом полного отчета. Он стреляется не потому, что его «среда заела», а потому, что прежние его идеалы выветрились, а новое, более широкое мировоззрение в нем еще не сформировалось. Чехов стремится разгадать тайну «потерянного поколения» 80-х годов, он обнаруживает объективную природу трагического самочувствия русских «ивановых», через судьбы которых проходит смена эпох и мировоззрений,— процесс, на который Чехов смотрел с исторической точки зрения. В одной из работ высказывается догадка, что «когда-то сам Иванов был похож на Львова»<sup>28</sup>. Сопоставление вполне вероятное, объясняющее страстную вражду этих двух персонажей, несовместимость слишком уж ясной правды Львова с тем хаосом, в котором оказывается Иванов, как только под его ногами ломаются узкие дощечки львовской морали. Вся проблематика драмы, весь смысл ее у Чехова иной, чем у Шпажинского и других драматургов, обращавшихся к той же теме, но никогда не подходивших к ней с той же глубиной.

Именно отсутствие исторического взгляда на драму современного интеллигента лежит в основе художественных недостатков пьес Шпажинского, не способного драматургически обосновать свое ощущение жизненного неблагополучия, совместить верность изображения обыденной действительности с образной содержательностью произведения и потому постоянно впадающего в самоповторение, шаблон, искусственность и мелодраматизм.

В 1889 году в Малом театре проходит новая драма Шпажинского «Водоворот», герой которой, Крушевский, страдает оттого,

что жепу свою, идеальпо самоотверженную Нипу, оп любит чувством правственпым, а свою требовательную возлюбленную, вдову Поветову, совсем другим чувством. Крушевский пытается выйти из «водоворота», ожидая помощи то от одной, то от другой жепщицы, и наконец, истерзанный собственной двойственностью, стреляется. В этой пьесе первозность переходит в крикливость, манера изображения героев огрубляется, эмоции лишаются смягчающих психологических покровов, обо всем говорят громко, резко, возбужденно, возникает тот скандальный топ, та вульгарность, которые свойственны не только пьесам Шпалковского, но составляют характерную особенность многих драматургических произведений этих годов, так же как и их сценического воплощения.

Атмосфера безвременья, преломляясь в психологии интеллигенции 80-х годов, вызывала приступы острого отчаяния, первой депрессии, которые улавливала и переводила на свой выразительный язык репертуарная драма. Драматурги твердили об отсутствии общей цели, чувства связи между людьми. Со сцены звучали выстрелы, не разрешающие трагизма ситуаций. Сначала больше убивали. Потом в драматургии, как и в жизни, прошла волна самоубийств. Она докатилась до пьес Чехова и Толстого.

## 7

На протяжении 90-х годов в театральном репертуаре постепенно сужается место, занимаемое классикой, непомерно разрастается зона развлекательных спектаклей, рассчитанных на вкус массового буржуазно-мещанского зрителя. Но наряду с драматургией, на которую театр ориентируется как на привычную и родственную, в репертуар все более широко входит и драма нетрадиционная, глубоко отличающаяся от первой и по своему идейному строю и по своей художественной структуре. Уступая современным требованиям, театр обращается к ней, еще не находя художественно адекватных средств к ее воплощению.

Под воздействием общедемократического подъема, наблюдаемого в русской жизни 90-х годов, в современной драматургии усиливается критическое отношение к явлениям текущей действительности, возрастает внимание к конкретным явлениям и процессам окружающей жизни, к новым типам и характерам, которые выдвигаются временем. Чем пристальней вглядывается художник в происходящие в обществе изменения, в еще только намечающиеся в нем тенденции, тем очевиднее обнаруживает себя устарелость форм, призванных эти изменения отразить. По отношению к драматургии 90-х годов можно уже говорить о расширении ее тематики, углублении поднимаемых проблем, об определенной эволюции выразительных средств в плане углубления реализма, поисков новых форм сценичности.

Аморальность буржуазии, ее хищническую природу стремится показать Е. П. Карпов в комедии «Рай земной» (1893), где одно-

временно прозвучали и ноты пессимизма, вызванные угасанием типа идейного народника старой формации.

При всем том, что в произведениях Карпова имелись черты жизненной правды, выражалось сочувствие к крестьянским массам, проблематика их часто оказывалась ложной как по содержанию своему, так и по художественному решению. Карпов грешил одновременно и этнографическим бытовизмом и склонностью к морализации. Ю. М. Юрьев, актер Александринского театра, говорил о его пьесах как о «посредственных». «Его «Ранняя осень», «Рабочая слободка», «Мирская вдова» были поставлены на сцене Александринского театра,— пишет Юрьев в своих «Записках»,— но успеха не имели и быстро сходили с репертуара... Он стал типичным эпигоном народнической идеологии провинциального пошиба»<sup>29</sup>.

Наиболее значительная пьеса Карпова 90-х годов — «Ранняя осень» (1891); в ней предметом тревоги автора является ненормальность человеческих отношений, отчужденность людей друг от друга, их эгоистичность, отсутствие связующих общественных идей. Поколение, начавшее жить в 70-е годы, проходит через тяжелый кризис, проявляющийся в разной форме, но одинаково разрушительный. Единственный путь спасения, предлагаемый автором,— общественно полезная деятельность, сохранение вкуса хотя бы к «малым делам». На героев эпигонско-народнического типа возлагаются все надежды автора относительно нравственного упорядочения жизни. Варя — «естественная натура» в народническом духе, бодрая и деятельная, противостоит героине пьесы, Анне,— «неестественной» женщине, с извращенными, разрушительными первыми реакциями, пассивной, мучающейся от «рокового» бесплодия чувств.

Потеря веры в жизнь, в собственные силы, пустота, фразерство воспринимаются автором как главное несчастье времени. Расплата за это — одиночество, которым страдают все и каждый. Пример тому — Анна, в душевном состоянии которой сказывается «ранняя осень» бездельного и вялого русского дворянства. Век погряз в грехе, сломался, кто-то должен казниться, искупать общую вину ценой собственного счастья,— такова особая форма гамлетизма, которая становится уделом карповской героини.

«Ранняя осень» — наиболее психологическая и тонкая из пьес Карпова. Герои ее предаются самоанализу, грустят о зря загубленной жизни, об утраченной чистоте, неосуществленной любви, их поведению свойственны повышенная нервозность, болезненная обостренность чувств. Появившись после «Иванова» и «Лешего», пьеса вобрала в себя кое-что от новых приемов (лирическое восприятие природы, «настроение»), но структура ее осталась устаревшей.

Несколько иную форму выражения получают родственные мотивы в драме Вл. А. Александрова «В неравной борьбе» (1891), где внешне все очень тихо, страсти сдержанны, принцип — люди

пьют чай, а в это время разбиваются их жизни — намечается как последовательный прием, как попытка использовать краски быденной жизни.

Тема пьесы — господство формального над подлинным. В старом саду, за чаепитием разворачиваются непростые отношения персонажей — старого помещика, его многолетней фактической жены и друга — домоправительницы из крестьянок, их дочери, страдающей от двойственности своего положения. На сцене — обычный усадебный быт. Разговоры о важном сплетены с беседами на случайные темы. Жестко и быстро действует тетка, приехавшая с «законной» дочерью и боящаяся потерять наследство. Старика берут под опеку. Он и его близкие оскорблены, опозорены, лишены прав. Переосмыслен обычный прием воздаяния за зло — выстрел под занавес: «незаконная» дочь стреляет в «законную» как-то вдруг, неожиданно для самой себя и — мимо...

Сильная, страстная натура естественно для всей системы идей, которыми жило искусство эпохи, до известной степени символизировала неукротимость народной души, ее правдолюбие, но отчасти и принимала на себя выражение социального бунта против неравенства. Эта тенденция ярко представлена пьесой «Пашенька» Н. Л. Персияниновой (1896).

Девушке-мещанке Прасковье Скрипиной (Пашеньке) душно дома с сестрой, с подружками-швеями, с поклонниками-приказчиками. Натура артистичная, нервная, порывистая, она уезжает из дома, выступает в оперетте в Самаре, там вспыхивает «безумная любовь» к ней некоего князя Ларского, от которого она бежит домой, князь преследует ее, и Пашенька, выведенная из себя, стреляет в него, опасно ранив. Сильная, гордая, мятущаяся натура, Пашенька живет по принципу «все, или ничего». Чувству князя она не верит, боится его и себя. Характерная лихорадочная манера ее поведения, капризный деспотизм и порывы душевности, какая-то неизживаемая внутренняя уязвленность и повышено острое восприятие «обиды» — все это заставляет говорить о влиянии на автора женских образов Достоевского и особенно образа Настасьи Филипповны. Влияние чувствуется и в самом построении сюжета, главный мотив которого — бегство: от общества, от любимого человека, от самой себя.

В пьесе сталкиваются нервический темперамент Пашеньки и холодная отвага князя, ломающая все преграды воля человека, уверенного в своем праве. Каждая из этих контрастных натур окружена своей средой; видно, что автор придает этому столкновению и социальный смысл. В пьесе противопоставлены два мира: непосредственных, душевных, хотя иногда и грубоватых простых людей и людей «света» — воспитанных, богатых, но бессердечных, низко расчетливых, бестактных и даже плохо образованных. И тот и другой мир показаны как «вырез из жизни», независимо от ипирги пьесы, во многих подробностях, в ряде сцен, прямого отношению к сюжету не имеющих.

Несмотря на весь свой стилиевой эклектизм, а отчасти и благодаря ему, драма Персияниновой «Пашенька» представляет собой интересное явление в драматургии конца века. Стремление заставить театр следовать за литературой, за современным романом, пожалуй, ни в одной из других пьес текущего репертуара не выступало с такой откровенностью. Но важно отметить и другую сторону, а именно то, что автором затронуты вопросы о культуре, о месте искусства в обществе, проводится мысль об одаренности человека из народа и о вымирании эстетического чувства в привилегированных кругах общества.

Уже в «Ранней осени» Карпова, в драме «В неравной борьбе» Александрова, как и в некоторых пьесах Шпажинского, Боборыкина, сюжетный каркас пьесы становится менее жестким. Психологическая усложненность персонажей раскрывается через стихийность, как бы случайность поступков. Сложнее, разнообразней становятся ритмы действия, в котором сокращается место риторического элемента.

В этой связи надо упомянуть пьесу Шпажинского «Жертва» (1892). Ее герой — идеалист Ракитин, незащищенный, неприспособленный к жизни человек, слишком чистый и остро чувствующий, чтобы не погибнуть при первом же испытании. Наряду с мелодраматизмом отдельных приемов, с банальными сюжетными положениями в пьесе содержатся и мотивы, присущие серьезной современной литературе — произведениям Достоевского, Гаршина, Чехова. Автор задумывается над психологическими и нравственными возможностями современных людей, видит в них трагическую неспособность преодолеть свою противоречивость, нетерпимость, переступить через взаимную разобщенность. В пьесе выражена явная тревога за будущее, но, как и в других произведениях Шпажинского, герои его всецело замкнуты в пределах настоящего момента, внутренне оторваны от проблематики, связанной с освободительными процессами времени.

Душный мир обывательских будней, повседневной борьбы за существование, прозаических деловых забот окружал и душил героев пьес, типичных для 80-х годов. В искусстве возникла потребность показать человеческую натуру, способную выйти за круг обывательского существования. Вместе с тем трагически вставал вопрос о судьбах самого искусства. Обе эти темы так или иначе соприкасались одна с другой. Напомним, что в начале 80-х годов появились пьесы Островского «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые», по существу, уже выражающие эту тенденцию. Страх за судьбы искусства в современном обществе обновлял интерес к идущей от романтической традиции проблеме исключительной личности, поскольку без дыхания гения, без цельности истинного чувства творчество представлялось немислимым. С другой стороны, эпоха в достаточной степени выявила и неумолимое распространение буржуазного закона купли-продажи на сферу художественной жизни.



Характерное явление в репертуаре конца века — пьеса А. С. Суворина (1834—1912) «Татьяна Реншпа» (1888); многие годы она широко шла на сценах театров. Пьеса возникла как отголосок на действительное происшествие — самоубийство актрисы Е. П. Кадминой, из-за любовной драмы отравившейся в театре во время спектакля. Положив сенсационную историю в основу сюжета и лишь слегка завуалировав свой источник вымышленными именами, Суворин отнюдь не создал «драмы действительной жизни»; его пьеса — это, в сущности, эффектно написанный опытным журналистским пером драматизированный фельетон.

Чехов, по просьбе Суворина присутствовавший в Малом театре на репетициях пьесы, восхищался талантом актеров, превращавших риторические фигуры в живые лица. Но он не скрыл от автора своего критического отношения к его устарелому методу, не отвечавшему задачам современной драмы. «Недостатки ее, — писал Чехов Суворину, — не в том, что у Вас не хватило таланта и наблюдательности, а в характере Вашей творческой способности... Недостатки Вашей пьесы непоправимы, потому что они органические»<sup>30</sup>. Вслед за Чеховым часть критики также указывает на фельетонный характер пьесы, на несоответствие речей персонажей обстоятельствам действия и само собой разумеющемуся при этом душевному состоянию. В сознании Чехова и передовой критики проблема художественного метода современной драмы выходила на первый план, обнаруживая свое определяющее значение для судеб сценического реализма.

Уже после чеховского «Иванова» появилась драма М. Чайковского «Симфония», в которой он описывает хорошо ему знакомый мир. В центре пьесы — образы двух художников: знаменитой певицы Елены Протич и начинающего талантливое композитора-новатора Ладогина. Протич — делец от искусства, жепщица, умеющая организовать успех посредством прессы, рекламы и проч. Увлечшись Ладогиным, она способствует его триумфам во время заграничного турне, пока это ей не надоедает, пока отношения их не переходят в постоянные скандалы и взаимное озлобление. Ладогину открывается его истинное положение «состоящего при г-же Протич» и становится очевидным, что его художественное новаторство совершенно непонятно и непужко буржуазной публике, что коммерческий успех создается подстраиванием под ее вкусы. Но, резко, жестко, с горечью обрисовав зависимое положение искусства и его деятелей в буржуазном обществе, автор все же не поднимается до подлинного художественного обобщения. Пьеса изобилует внешне мелодраматическими моментами. Показательно и совершенно частное решение поднятой темы в финале пьесы, где Ладогин снова обретает спокойствие духа и возможность подлинного творчества, возвращаясь в домашнее уединение.

В обстановке 90-х годов в драме и на сцене нередко встает проблема взаимоотношений различных сословий на новом этапе

общественного развития. Обогащение промышленной буржуазии, разорение дворянства, рост новой демократической интеллигенции, усиление активной роли мещанского, служилого, ремесленного населения в жизни большого города, наконец, «рабочий вопрос» (к которому еще не известно как подойти), возможность сближения антагонистических сословий на основе неких общих интересов — все это дает материал для построения драматического конфликта и, главное, для различных версий его благополучного решения.

Поиском «здоровых основ» современного общества занимается Невежин в пьесе «Компашоны» (1891). Морально дискредитировавшее себя темными спекуляциями поколение «отцов» здесь смеяют в деловой деятельности их дети — честные, смелые люди. Преодолевая распри родителей, представители младшего поколения заключают между собой крепкий союз и, дружно трудясь, открывают новую, пока еще небольшую фабрику. На их стороне — образование, гуманность. Для них устройство фабрики — не средство личного обогащения ради последующего прожигания богатства, а потребность служить обществу. Желание властвовать над себе подобными с помощью миллионов, свойственное «отцам», их не увлекает — они движимы заботой о цивилизации страны, о культуре.

К последнему десятилетию обозреваемого периода относится расцвет драматургического творчества Вл. И. Немировича-Данченко.

В комедии «Новое дело», написанной в 1889 году, Немирович-Данченко умно и в достаточной степени объективно обрисовывает стремление определенной части дворянства «модернизироваться», пойти на союз с капиталистами, принять участие в деле промышленного преобразования России, осуществляемом посредством их капиталов, и, если это окажется возможным, возглавить этот процесс.

Ситуация пьесы «Новое дело» комедийно-драматична по существу, а типы, нарисованные драматургом, в большинстве своем убедительны и жизненны. Семейство дворянина-проектиера Столцова является собой практически осуществляющуюся тенденцию сращивания двух, казалось бы, антагонистических классов. Дочь Столцова, выданная замуж за миллионера, и психологически тяготеет к пришившей ее среде, даже более, чем некоторые, принадлежащие к ней по рождению. Социальные оценки автора в этой пьесе гораздо более определены, дифференцированы и в то же время более содержательны, чем в предыдущих, да и чем у большинства других современных ему драматургов. Тонко уловленная характерность отличает образ Орского — «элегантного и энергичного молодого человека», вполне по-светски приятного, но также и вполне оформившегося дельца большого полета, каким не станет, конечно, никогда сам Столцов. Впрочем, и он не такой певниший мечтатель, каким кажется.

«Здоровая мясистая фигура с широкой дланью и бегающими глазами» — таков его внешний, мало располагающий к себе облик. Столбцов уже пустил по ветру на различные затеи много денег — и своих и чужих; жажда деятельности великолепно уживается в его натуре с паразитарностью (деньги он вымогает у всех, даже у своих слуг), и если его еще никто не называет мошенником, то все же он весьма близок к такой возможности.

Известно, что Немирович-Данченко стал впоследствии как режиссер одним из наиболее глубоких и тонких интерпретаторов драматургии Чехова. В сущности, он первый ощутил новаторскую природу чеховской драмы и вместе со Станиславским открыл путь к ее сценической реализации. Обращаясь к пьесам Немировича-Данченко, исследователи постоянно стремятся обнаружить в них признаки того проникновенного понимания Чехова, которое проявит затем Немирович в Художественном театре. В «Новом деле» в забавно-грустном облике Питолички (бедной родственницы Столбцова), в душевной усложненности Андрея Калгуева, в котором драматургу интересен не капиталист-миллионер, хозяин жизни, но человек, подавленный и связанный своим богатством, усматриваются некоторые «предчеховские черты». Миллионы угнетают Андрея Калгуева, мешают ему быть самим собой, искажают его душевную жизнь, препятствуют свободному выявлению его человеческой личности.

Вниманию Немировича-Данченко привлекает к себе драматизм скрытых душевных состояний, что заставляет его быть строже в отборе выразительных средств, уходить от шаблона принятой драматургической формы. Так, в пьесе «Новое дело», сосредоточив главный интерес на колоритной и весьма своеобразной в психологическом отношении фигуре Столбцова, драматург отводит второстепенное место любовной интриге и, вразрез с принятой манерой, добивается, чтобы в пьесе «не было ни одного внешнего эффекта, ни выстрела, ни обморока, ни истерии, ни пощечины, никакого трюка, или, как называли тогда, *deus ex machina* — неожиданной развязки»<sup>31</sup>. В этой пьесе Немирович-Данченко, пожалуй, наибольшей для себя объективности достигает в изображении действительных явлений и прав. И все же по общему своему типу его драмы остаются традиционными. Драма Чехова — драма единого, множественно проявляющегося конфликта. Неблагополучие чеховских героев неизбежно, потому что оно служит симптомом и свидетельством неблагоприятности действительности в целом, ее противоречивости. Конфликты пьес Немировича-Данченко порождены современной социальной жизнью, но разрешаются в нравственном плане, индивидуально. В ряде его пьес 90-х годов обостряется конфликт между героями, представляющими власть денег, силу трезвой, практической энергии, с одной стороны, и защитниками истинных духовных начал в человеке, носителями традиционно-народного, гуманного мироотношения — с другой.

В пьесе «Золото» (1895) эта именно тема получает свое углубление. Ее героиня — Валентина Кочевникова, — женщина простой, совестливой души, осознавшая, что деньги — зло, что они разрушают человеческие отношения, порождают обман и лицемерие. Миллионерша, она становится жертвой обмана со стороны близких, которые в своих корыстных целях эксплуатируют ее доверчивость, доброту, щедрость, разрушают веру в жизнь. В финале же торжествует идея примирения противоречий на почве филантропической деятельности. Богатые обязаны жить для других, делать добро, и если все не способны на это, то лучшие из них искупят «грех» своего класса, — такова мысль пьесы, имеющая за собой в эти годы довольно широкую социальную подоплеку.

В этой драме Немирович ближе к идеям и традициям поздних пьес Островского с их героинями «не от мира сего», с пропагандой любви и сострадания как силы, побеждающей жестокость социальной жизни. Духовно Валентина Кочевникова продолжает Андрея Калгуева, на деле воплощая его утопические мечты. Но потребность творить добро не случайно проявляется у них обоих в виде «странности», перевозного прекрасодушия, порожденного презрением к деньгам, желанием избавиться от них, отдать их. Проблема «добра» и «зла» в эпоху наступления капитализма таким способом, конечно, не решалась. Даже постановка вопроса была сбивчива, антиисторична, ощущались реминисценции славянофильских идей об особой природе русской буржуазии: в пьесе «Золото» героиня сама, первая поднимала бунт против самое себя. Настроения Валентины поддерживал ее дальний родственник Игнатий Шелковкин, который женился на ней, чтобы вместе помогать бедным.

В этом же направлении определились и идейно-художественные особенности наиболее шумевшей в свое время пьесы Немировича-Данченко «Цена жизни» (1896).

Явно не мысливший в те годы социальными категориями, далекий от политической жизни, Немирович-Данченко тем не менее чувствовал, что «рабочий вопрос» становится одним из главных в перспективе дальнейшего развития капитализма и уже явного нарастания освободительного демократического подъема. То смятение, которое испытывают состоятельные люди, оторванные от живого дела, пугающее ощущение антагонизма между ними и теми, кто на них трудится, составили в пьесе общие предпосылки поднятой проблемы — кризиса личности, страдающей от одиночества, пустоты, бездуховности окружающей их среды.

Анна Демурина, героиня пьесы Немировича-Данченко «Цена жизни», мучилась одновременно и от сознания несвободы воли, своей неполноценности, и от чувства ненужности, бессмысленности своей скучной, богатой жизни бок о бок с чужим ей и несколько устрашающим миром фабрики. Мир разделялся для нее на сильных и слабых. К последним относилась она и себя, вместе со всеми теми, кто там, на фабрике, влачил свое непосильное су-

ществование. Выстрел, который звучал в начале пьесы, раздавался оттуда. Самоубийство техника Морского было частью заговора сопротивления слабых против сильных. Вслед за тем должна была убить себя Анна. Бунт был пассивен, но он разоблачал скрываемое неблагополучие.

Позиция автора оказывалась, однако, компромиссной. Жестокость действительности, которая заставляла Анну метаться и совершать безумные поступки, острая боль за других, за «всех», успокаивалась, когда Данило Демурии проявлял к жене доброту, способность пожалеть ее и признать за ней право на участие в его деле. В конце концов, весь «бунт» ни к чему не сводился — капиталист Данило Демурии был не только сильнее Анны, но и душевно богаче ее, и он помогал ей найти свое место в существующей жизни, в частности — позаботиться об улучшении быта рабочих демуриной фабрики.

Обличительная, критическая тенденция в пьесе сплывала ее развязкой, проповедующей преодолению всех противоречий через взаимную любовь, ибо, как говорит один из персонажей, «вы пишете владеть самой простой и в то же время самой глубокой силой воскрешения, когда отдаетесь этой душевной шире, когда вся жизнь развивается перед вами до одной сплоченной семьи, до самопожертвования».

## 8

Несмотря на все возраставшее недовольство современной сценой и ее репертуаром, а вернее, именно вследствие этого Л. Толстой не бросает писать пьесы. Особенно значительное место занимает драматургия в его творчестве 80—90-х годов.

В 1886 году Толстой приступает к работе над комедией «Плоды просвещения», имевшей много редакций. В 1889 году она была сыграна на любительской сцене; в 1891 году — в Малом и Александринском театрах, и только с 1894-го была разрешена для частных театров и в провинции.

Крестьянская тема, поднятая в «Плодах просвещения», одновременно разрабатывается Толстым в моралистических пьесах «Петр Хлебник» (1883—1894) и «Первый винокур» (1886). Первая из них представляла собой драматическое переложение евангельской притчи о богаче, раздавшем свое достояние бедным и тем спасшем свою душу. Вторая восставала против пьянства, которое изображалось как следствие богатства и безделья. Обе пьесы были предназначены для пародной сцены. Они интересны как вариации на мотивы, входящие в состав крупнейших драматических произведений Толстого этих лет — комедии «Плоды просвещения» и драмы «Власть тьмы» (1886), написанной для народного театра М. В. Ленковского «Скоморох».

Возникшая в довольно широком кругу современных пьес, посвященных «крестьянскому вопросу», «Власть тьмы» не была

сразу допущена на сцену. Попытка М. Г. Савиной сыграть пьесу в свой бенефис в начале 1887 года не имела успеха: уже начавшиеся репетиции были прерваны непосредственным вмешательством Победоносцева. Только в 1895 году запрет оказался снят и «Власть тьмы» была поставлена рядом театров, как столичных, так и провинциальных.

В 1884 году Толстой начинает работу еще над одной пьесой — «И свет во тьме светит», — внутренняя тенденция которой, выраженная уже в самом ее названии, безусловно скрещивается с проблематикой и философско-правственной тенденцией «Власти тьмы». Источник «тьмы» и источник «света» — вот что интересует Толстого в плане социальной и религиозно-правственной постановки вопроса.

Заключить драму «И свет во тьме светит» Толстому не удается, хотя он возвращается к ней на протяжении многих лет. Содержащая в себе резкую критику государства, церкви, правовых и нравственных устоев современного общества, ставящая проблему ответственности и самоусовершенствования личности, драма эта создается Толстым одновременно с романом «Воскресение», с которым она имеет много общих мотивов. Но, может быть, именно поэтому она и осталась незавершенной.

Наконец, к 1897 году относятся замысел и первые наброски драмы «Живой труп». Толстой работает над ней в течение ряда последующих лет. Но «Живой труп» становится известен публике и попадает на сцену лишь в 1911 году, после смерти писателя.

Таким образом, драматургическая активность Толстого почти всецело исчерпывается на рубеже нового века. Написанные пьесы или не вполне им реализованные замыслы внутренне объединены между собой как последовательностью театральных исканий, так и причастностью своей к основным идеям и темам творчества в целом.

Обращение к театру было органично для Толстого и вытекало из всей его эстетики. Смысл, роль театра и самые его художественные формы определялись для Толстого в свете тех социально-общественных и религиозно-нравственных взглядов, которые в это время у него складывались. На почве этих взглядов выросло значительное искусство как особой силы, способной противоборствовать злу, повсеместно распространившемуся в современной жизни.

В статье «Что такое искусство?» Толстой пишет:

«Как только зрители, слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство.

*Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает дру-*

*гим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.*

Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»<sup>32</sup>.

Толстой принадлежал к числу тех мировых гениев второй половины XIX века, которые, как Достоевский, Вагнер, Золя, Ибсен, Чехов, коренным образом изменили не только методы искусства, но и самые его цели, объем и масштабы. Главной и в высшей степени характерной чертой их деятельности было стремление освободить искусство от созерцательного и потребительского отношения, рассматривая его как особого рода силу — познавательную и преобразующую. В тех случаях, когда эти свойства сливались, специфические особенности художественного реализма на его новом историческом этапе обнаруживали себя с наибольшей полнотой.

Если в эстетике Л. Толстого сказалась утопичность его социальной программы, то не менее глубоко отразился в ней и дух эпохи, в недрах которой вызревала революционность нового, народно-массового характера со своеобразно определяющейся в ней ролью крестьянских масс. По существу, Толстой впервые столь отчетливо включает искусство в систему классовых взаимоотношений и определяет его задачи, его интересы и возможности внутри этой системы. В статье «Что такое искусство?» Толстой пишет об «обеднении содержания искусства высших классов», так как «круг чувств, переживаемых людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше, беднее и ничтожнее чувств, свойственных рабочему народу»<sup>33</sup>.

Огромна обличительная острота и художественная мощь пьес Толстого. Характеристика среды, человеческие портреты возникают в его драмах с не меньшей силой и глубиной, пластичностью, всепроникающей зоркостью, чем в его романах и рассказах. Но специфика драматургических произведений Толстого не только в том, что они вырастают на основе опыта и мастерства Толстого-прозаика и в этом смысле продолжают знаменательное сближение драмы с эпосом. Их специфика не только в том, что они следуют принципу предельной откровенности в обрисовке глубочайших движений человеческой души, тому психологическому реализму совершенно особого качества, который заставляет читателя ощущать себя поставленным перед судом собственной совести.

Драматургию Толстого, особенности его театрального реализма определяет и другое, идущее от самой природы театра. Особая нравственная активность писателя, подчас в его романах прини-

мавшая характер дидактической морализации, в драме его находит сугубо действенное выражение, ведет к комедийному (как в «Плодах просвещения») или трагическому (как во «Власти тьмы») катарсису. Отсюда — жанровая четкость толстовских пьес, не тяготеющих к «среднему виду», распространяемому на сцене XIX века, но отталкивающихся от него в интересах целостности и силы нравственного эффекта. Отсюда — «античное» зерно его драмы.

В своей сатирико-обличительной комедии «Плоды просвещения» Толстой следовал задаче показать полнейшее отсутствие взаимопонимания между двумя «мирами» — помещичье-дворянским и крестьянским, высмеять ложную культуру «верхов» и продемонстрировать превосходство «естественного» народного ума. «Власть тьмы» берет лишь одну часть этой проблемы. Здесь показан только крестьянский класс (появляющиеся в последнем акте персонажи существа дела не меняют). Толстой идет в этой драме в глубь проблемы «парода», выявляет ее емкость. Понятие «парода» им дифференцируется, но по иным признакам, чем в комедии «Плоды просвещения».

В свое время С. С. Данилов справедливо подчеркнул целостность комедийного решения Толстым далеко не веселого сюжета его пьесы «Плоды просвещения». Данилов обратил внимание на то, что Толстой «смеется над всеми персонажами. Но над баринном он издевается, а над мужиком смеется сочувственным смехом, с нотами горькой иронии»<sup>34</sup>. Вполне жизненно достоверная комедия в то же время остается верна постоянному для Толстого эстетическому принципу изображения народа, не допускающему его сниженно натуралистической трактовки.

Отождествлявший в своем представлении народ с крестьянскими массами (что было вполне объяснимо для такой крестьянской страны, какой была в то время Россия), Толстой рассматривал именно сельский уклад как в основе своей нормальный, здоровый, нравственно высокий.

Ориентация на народ, стремление возвести на высоту универсального нравственного критерия народное отношение к миру, к социальной действительности сочетаются у Толстого с отрицанием жизнеспособности собственного класса — дворянства — как паразитического и безнравственного. Творчество Толстого не знает разрыва этического и эстетического идеала. В связи с пьесами Толстого, определяя особый тип его реализма в изображении крестьянских характеров, интересно припомнить то, что писал Толстой по поводу французских натуралистов в предисловии к сочинениям Мопассана: «Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов... Если существует Франция такая, какую мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкла-



дамн, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию, с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «La Teppe», и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента»<sup>35</sup>.

«Рабочий народ» для Толстого — на какой бы низкой ступени образования и благосостояния он ни стоял — всегда является независимо от того, сознает он это сам или нет, творцом всех общечеловеческих ценностей и родоначальником подлинной духовной культуры. Именно в народном сознании осуществляется, как это хочет показать Толстой, слияние прекрасного и нравственного, несмотря на все те искажения, которым подвергается его «природное» начало в современном обществе. Отсюда идет как просветленный, гуманный комизм «Плодов просвещения», так и трагический, искушительный пафос «Власти тьмы», произведения, главная тема которого — борьба за сохранение «народной души», то есть самых основ, «фундамента» всей жизни, национального развития, человеческой культуры в целом.

Ни театры, ни критика при первых постановках «Плодов просвещения» не поняли в полной мере мысли пьесы и не проникли с необходимой глубиной в ее художественные особенности.

Посетивший Малый театр 7 января 1892 года Толстой остался недоволен тем, как исполнялись актерами роли крестьян. «По моему мнению, — записал П. М. Пчельников слова Толстого, — они неестественно исполняют свои роли. И если не глядеть на сцену, а только слушать, что говорят, то нередко можно встать в тупик, чему же смеется публика. Ведь в речах мужиков постоянно звучит жалоба, а иногда и попытка протеста. И их слова, по моему мнению, скорее должны возбуждать сочувствие к безысходному положению, а уж никак не смех». Толстой неодобрительно отнесся и к внешнему облику крестьян. Однако образы городских слуг — слившегося повара (Н. И. Музиль), кухарки (О. О. Садовская), горничной Таши (Е. Д. Турчанинова), лакея Григория (Ф. П. Горев) оказались более знакомы актерам и были сыграны с выразительностью, удовлетворившей автора<sup>36</sup>. Блестящее воплощение получили в спектакле некоторые представители «господского» мира (Кругосветлов — А. П. Ленский, Звездинцев — К. Н. Рыбаков, Звездинцева — Г. И. Федотова). Спектакль, таким образом, несмотря на отдельные актерские удачи, оказался художественно нецельным, замысел Толстого выражен не был.

А. Ф. Кони считал, что «исполнение в Петербурге было значительно тошнее, глубже и богаче бытовыми подробностями», а «роль старшего из мужиков, которому «куренка куда выпустить», удивительно исполнял Давыдов»<sup>37</sup>.

Источником нравственного учения и эстетического идеала Толстого становится понятие о человеке с сильно развитым чувством общности, коллектива («мира», «собора»), поставленном в нормальные отношения с природой, избежавшем душевного разложения и пороков, присущих праздным эгоистам и индивидуалистам, людям «ложной культуры».

Толстой конструировал свой идеал на основе тех элементов утопического социализма, которые он открывал в сознании мало затронутых новыми буржуазными отношениями слоев крестьянства. Он понимал, что искомые им нравственные истины расцветают в обстановке экономического упадка, что по природе своей они основаны на слепой вере, скорее императивны, чем доказательны, что язык их беден, пафвен, ближе детям, чем взрослым. Путь утверждения этих истин трагичен.

В драме «Власть тьмы» дана нравственная дифференциация персонажей по принципу — чем бесправней, презираемей человек, тем он лучше и ближе к истине («богу»). Социальность «Власти тьмы» исходит из идейности рашехристианского, социально-утопического толка. По мысли Толстого, среди людей, «последних в обществе», живы пачала истины, способной преобразить все общество. В этом зерно революционного противоречия, которое составляет смысл его драмы. Однако само преобразование должно, по Толстому, совершиться не через протест и ломку социального зла, а через заповедь «не убий», через терпение, покаяние, расплату за вину братоубийства, стяжательства, блуда.

Действие драмы «Власть тьмы» отталкивается от области социально-бытовой (мотивы денег, города, легкой — не крестьянской — жизни и проч.) и круто сворачивает в область «души» (смятение Никиты, история отношений с Мариной, борьба Акима за душу Никиты). «Душа» становится у Толстого источником контрдействия. Расчет на разум, «здравый смысл» (пригодный в практике социальной жизни) наталкивается на неожиданные движения души и подрывается на них. «Душевное» побеждает «внешнее» (социальное в толстовском понимании, то есть то, что идет от мира социальной лжи, насилия, раздробленности).

Не противоречит основному нравственно-эстетическому принципу Толстого и наиболее мрачная фигура драмы — Матрена. Сам Толстой так комментировал этот образ: «Матрену вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это — обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных, злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее мирозерцания. Она искренно думает, что все то, что удобно и не зазорно перед другими людьми, устраняет жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится»<sup>38</sup>.

Ложный быт, ложные отношения исказили человеческие понятия, усыпили совесть. Толстой рисует действительность бесстрашно

и трезво. Конфликт драмы — в столкновении разных уровней правды.

Принцип эпичности осуществляется здесь прежде всего через картину становления характера, глубоко связанного с народной средой и действующего, бессознательно или же сознательно, от ее имени. Действие это построено по традиционной схеме эпоса: блужданий в темноте, падений и искупительного нравственного прозрения. Оно осуществляется в ослабленности сюжетной связи между эпизодами, но при наличии крепкой и динамичной нравственно-смысловой связи, важной для понимания всех зигзагов и поворотов судьбы героя.

Нравственное чувство — интуитивное, прямое и требовательное — вопреки всему, на чем стоит современный мир с его волчьими законами, вопреки сопротивлению индивидуальности и ее чувству самосохранения, торжествует свою победу в драме «Власть тьмы». Название пьесы переосмысливается через решение ее темы. На «власть тьмы» находится сильнейшая власть. Истина, которая в жалком Акиме загнана внутрь, приводит Никиту на площадь, к публичному покаянию, которое перерастает в известном смысле в соборное действо. Ведь все люди двойственны, и покаяние — это катарсис для каждого. В этом смысле Толстой ближе к традиции античной драмы, чем к традиции Шекспира и Пушкина.

Победный смысл трагедии в том, что происходит воскрешение подлинной человечности, носителем которой может быть только народ. Для того чтобы установить общность между людьми на основе совместного переживания ими одного важного чувства, а именно — чувства их связанности с народом, с его судьбой и воскресением, Толстому нужен был именно театр. Здесь нравственная истина, правда не сущего только, но и высшая правда *должного* представляла в конкретном виде и широко распространяла свое воздействие через эмоциональное потрясение.

## 9

С конца 80-х годов в репертуар частных и императорских театров входят пьесы Чехова.

Драматургические системы Льва Толстого и Чехова были мало сходны между собой. Тем не менее обе они оформили исторически новое понимание действительности, достигнутое на уровне глубочайшего проникновения в сущность и масштабы ее конфликтов, в их духовно-психологический смысл, в их всемирно-человеческое значение. Методология Толстого и Чехова взрывала каноны репертуарной пьесы, а потому, как известно, и отношения их драматургии, особенно чеховской, с театром конца века были весьма и весьма сложные. Но, не определив собой лица театрального репертуара 80—90-х годов, драма Толстого и Чехова объективно

определила, и притом на долгое время, более общие основы развития русского театра, его идейные и эстетические стимулы.

Мы имели возможность, говоря о драматургии 80-х годов в ее расхожих проявлениях, проследить широкое распространение в ней натуралистических влияний. Но в то же время в русской литературе заметно и другое течение. Если до определенных пор сосредоточенность литературы и, в частности, драмы на тщательном воспроизведении социальных, бытовых и психологических уродств жизни обладала вполне достаточным освободительным потенциалом, то в исторической обстановке 80-х и особенно 90-х годов прогрессивное значение этого метода часто уже представляется неполноценным. Наиболее сильная и самостоятельная художественная мысль ищет себе других путей. Творческая методология, при которой человек выступает наглухо связанным со своей средой, ею поработанным и детерминированным во всех своих проявлениях, ее не устраивает.

И Толстой и Чехов, остро пропикая в глубинную суть еще во многом не ясных процессов своей исторической эпохи, оперируя ее богатейшим социальным и психологическим материалом, создают драму, в которой принцип детерминированной личности оказывается во многом пересмотренным. Освободительный смысл их творчества раскрывается через концепцию драмы, где личность и среда поставлены в несколько изменившиеся отношения друг к другу. Изменение происходит за счет усиления духовных сил личности, роли ее нравственного чувства и сознания. Человек не во все принадлежит среде, окружающему его инертному, тягостно давящему его быту, условиям жизни, текущему мгновению, законам утвердившегося порядка. Между личностью, ее сознанием и бытом наличествует порой и некоторая дистанция. Она возникает не по произволу; наряду с обыденной, эмпирической, казалось бы, безысходно замкнутой действительностью существует и другая, собирающаяся родиться и должная родиться действительность.

На этом фоне центральные конфликты пьес Чехова приобретают активную философско-нравственную насыщенность. Конечно, Чехов показывает губительность всего уклада современной жизни, ее неустойчивость, несправедливость, некультурность, ее жестокую разрушительную силу. Однако не только в быте, среде и внешних обстоятельствах проявляется эта жизнь. Она гнездится и в самом человеке. Он сам противостоит себе, той «норме», которая заложена в нем в виде непреодолимой потребности связи с другими людьми, обостренной сознанием общей разделенности и побеждаемой совершенно особым видом гуманистического сознания, которым Чехов наделял своих героев,— чувством причастности своей судьбы общему движению истории. Поэтому обличительные элементы в пьесах Чехова не могут быть отделены от психологических, рассмотрены отдельно от них. Этим Чехов отличается не только от массы драматургов своего времени, но и от Л. Толстого.

Театр входит в прозу Чехова (первый сборник «Сказки Мель-

помены», 1884) с резко отрицательной характеристикой. Он изображается Чеховым как рассадник пошлости и халтуры, область, где подвизаются духовно нищие, малокультурные люди. И в дальнейшем отношении Чехова к театру развивается по принципу любви-ненависти, постоянного притяжения и отталкивания. После юношеской драмы «Безотцовщина» и еще нескольких ранних опытов Чехов по предложению Корша пишет в 1887 году свою первую большую драму «Иванов». Знаменательно ее восприятие едва ли не первым ее читателем Н. М. Ежовым, который писал автору относительно финальной сцены третьего акта: «По-моему, такая сцена должна потрясти зрителей сильнее, чем «разэффектнейшая» мелодрама «Вторая молодость» Невежина, где публика плачет при прощании *сылаемого* с родными... Вскоре же Иванова нет никаких *подчеркнутых* обстоятельств, а одна ужасная драма»<sup>39</sup>.

Премьера «Иванова» состоялась в Москве в театре Корша 19 ноября 1887 года. Иванову играл В. Н. Давыдов, Анну Петровну — А. Я. Глама-Мещерская, Шабельского — И. П. Киселевский, Львова — П. Ф. Солопкин. Пьесой были увлечены все в театре, включая и Корша, возлагавшего большие надежды на начинающего драматурга. Но уже во время репетиций у Чехова возникли основания для беспокойства, которые с ним разделял и Давыдов. Коршевские актеры были явно не подготовлены к исполнению пьесы. Трудности постановки «Иванова» действительно были очевидны в сравнении с привычной практикой сцены и современной репертуарной драмы.

«Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика-пайдика спи элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам. Поневоле начнешь выжимать из головы, взопреешь и бросишь... Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал... Удалось ли мне это — не знаю... Пьеса непременно пойдет — в этом уверены Корш и актеры. А я не уверен. Актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужно, а я воюю, верю, что если пьеса пойдет не с тем распределением ролей, какое я сделал, то она погибнет. Если не сделают так, как я хочу, то во избежание срама пьесу придется взять назад. Вообще штука беспокойная и весьма неприятная. Знал бы, не связывался»<sup>40</sup>, — писал Чехов брату Александру.

При всей новизне чеховского подхода к проблеме переживающего свой идейный кризис героя, о чем уже говорилось выше, «коршевская» редакция пьесы была ближе к традиционной форме (однако не столько современной, сколько классической пьесы), чем окончательная ее редакция, появившаяся в результате переработки первой в 1888—1889 годах. Главное, ушел из пьесы мотив намекающегося примирения Иванова с жизнью, его готовность чувствовать себя (в конце пьесы) счастливым. В первом варианте

он умирал от разрыва сердца, вызванного оскорбительными выпадами доктора Львова. В окончательной редакции Иванов стрелялся, осуждая себя с позиций собственного душевного максимализма, отвергая возможность обывательского, компромиссного существования. Внутренняя драма Иванова выдвигалась в центр спектакля. Роль доктора Львова, который в редакции 1887 года в значительной степени определял исход событий, ускромпялась, теряла свою первоначальную, во многом традиционную, функцию. Если в первом варианте пьеса еще могла называться «комедией», то теперь она стала «драмой».

В новой редакции «Иванов» был поставлен в Александринском театре 31 января 1889 года с участием В. Н. Давыдова (Иванов), П. А. Стрепетовой (Анна Петровна), П. М. Свободина (Шабельский), К. А. Варламова (Лебедев), М. Г. Савиной (Саша), В. П. Далматова (Боркин). Инициатором постановки был Давыдов. Спектакль прошел с шумным успехом. Особенно восхищались сильной игрой Стрепетовой. Спорили по поводу необычности пьесы. О Чехове заговорили как о самом многообещающем русском драматурге. Любопытно при этом и то, что писал вскоре после премьеры Чехову Н. А. Лейкин: «Иванов» имел несомненный успех... Он очень понравился литературной братии (литературной, а не журналистам), не причастной к сцене, то есть не драматическим писателям. Старые же драматических дел мастера, видя в Вас соперника, ругают «Иванова»... Ругают и актеры. И знаете за что? За то, что будто бы Вы умышленно урезали у них эффекты при так называемых «уходах». В начале февраля был у меня вечер и собралось несколько актеров, игравших в Вашей пьесе, и вот они почти в один голос жаловались, что нет «уходов» в пьесе, чтобы с хлопками уйти со сцены. Говорили так: литература литературой, а сцена сценой; тут каждому актеру нужен такой выгырыш, который в «Иванове» подпущен только единожды...»<sup>41</sup>.

В новой редакции в 1889 году повторил «Иванова» Корш (Иванов — П. Ф. Солопин). Имеются, однако, сведения, что Чехова полностью ни один из исполнителей роли Иванова не удовлетворял. Вопреки тому, что писал Лейкин, пьесу эту любили, много играли в провинции. Гастрольная труппа московских актеров под управлением Н. Н. Соловцова показывала ее в Одессе; она исполнялась в Харькове, Ростове-на-Дону, Таганроге, Севастополе, Симферополе, Курске, Самаре, Оренбурге, Казани и других городах.

В 1897 году «Иванов», при первой своей постановке прошедший всего несколько раз, был возобновлен с участием М. Г. Савиной — Анны Петровны и В. Ф. Комиссаржевской — Саша.

«Леший» — вторая большая пьеса Чехова, написанная им в 1889 году, представляет собой смелый эксперимент, связанный с поисками новой драматургической формы. Последовавшая за «Ивановым», она продолжает начатую Чеховым реформу сценического языка. Простота, естественность тона, намеренная сбивчивость разговоров, подробное изображение занятий самых обыкно-

венных и, казалось бы, малосценичных, вроде чаепитий, закусываний, игры в крокет и так далее, воссоздают в пьесе реальную ткань жизни. Форму поведения персонажей, обстоятельства действия диктует автору не идейная тенденция, не сюжет, который он придумал, и не навыки современной сцены. Автор, считает Чехов, обязан держаться действительности, и притом не в ее исключительных (случайных) проявлениях, а в обычных, усредненных, типичных. Требование это затрагивало и проблему композиции, построения сюжета. В «Лешем» Чехов отказался от крепко выстроенной согласно сценическим правилам фабулы, от четкой, событийно обоснованной композиции. Сюжетная схема взламывалась, законы старой сценичности отбрасывались гораздо более решительно, чем в «Иванове», действие разбредалось по боковым линиям, по нескольким кое-где соединяющимся руслам (начало чеховской «полифонии»), создавая ощущение безначальности и бесконечности жизни. Подобная форма совершенно по-иному определяла положение персонажей внутри сюжетного развития пьесы, как бы предоставляла им право произвольного, заранее не регламентированного поведения.

Повеления «действительной жизни» еще доминируют в «Лешем» над задачей целостного образного решения пьесы, которая приобретет для Чехова огромную важность в дальнейшем. Ему было важно преодолеть, разбить устаревшую схему театральной пьесы с ее искусственным сюжетом и надуманными страстями, с традиционными гипами-амплуа, обслуживающими сценические положения, маловероятные в житейской реальности. Избранный принцип тут доведен до крайности, в результате чего драма оказывается отяжеленной, перегруженной житейскими подробностями, не несущими драматической нагрузки. При всем значении «Лешего» для дальнейшего творчества Чехова, при том, что пьеса эта, безусловно, занимает важное место в становлении его театральной системы, все же надо признать, что А. П. Ленский, высказавшийся против постановки пьесы в Малом театре, в сущности, верно почувствовал преобладание в ней повествовательных начал над драматургическими. Утверждение эпических основ драмы и было в «Лешем» главной целью писательского эксперимента.

Драма спешила овладеть завоеваниями романа и повести, готовая поступиться на первых порах даже кое-чем ей природно необходимым. «Пишите пьесы — спасение театра в литературных людях, — но не бросайте беллетристики»<sup>42</sup>, — уговаривал Чехов в 1888 году И. Л. Леонтьева (Щеглова). В 1889-м он советует брату Александру, тоже сочиняющему пьесы, «быть оригинальным» и не бояться «вольнодумства»: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок»<sup>43</sup>.

«Пишу, можете себе представить, большую комедию-роман, — сообщал Чехов Плещееву, вернувшись к «Лешему» по окончании «Скучной истории». — ...После повести комедия пишется очень легко. Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину

симпатичных; конец благополучный. Общий тон — сплошная лирика»<sup>44</sup>. 27 декабря 1889 года «Леший» был поставлен в Москве в театре М. М. Абрамовой. Роли исполняли: В. В. Чарский — Серебряков, М. М. Глебова — Елена Андреевна, И. П. Киселевский — Войницкий. Критика и театральная общественность по-прежнему говорили о талантности автора, о его смелости, но все же не могли примириться с необычной формой пьесы, ее композиционной рыхлостью, бессобытийностью. Расценив спектакль как провал и достаточно болезненно пережив это, Чехов впоследствии отклонял все просьбы о разрешении на ее постановку. «Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней»<sup>45</sup>, — писал он А. И. Урусову, долго добивавшемуся авторского разрешения на постановку «Лешего» в Обществе искусства и литературы, а затем, столь же безрезультатно, ее публикации в журнале.

В 80—90-е годы значительное место в творчестве Чехова занимают одноактные пьесы и водевили («Лебединая песня», 1887; «Медведь» и «Предложение», 1888; «Трагик поневоле» и «Свадьба», 1889; «Юбилей», 1891). Все они имеют богатую сценическую историю, ставятся и на частной, и на провинциальной, и на императорской сценах, часто пахотя себе великодушных исполнителей. Написанные в иной манере, чем большие пьесы, ближе к классической комедийной традиции, они легче осваиваются актерами и воспринимаются зрителями. Театры с успехом ставят чеховские комедии-шутки в ряду тех одноактных драматических произведений различных жанровых оттенков, которые составляют в эти годы изрядную часть репертуара.

Между тем влечение к театру приобретает для Чехова силу непреодолимой творческой потребности, хотя всей глубины ее он до времени и не обнаруживает. В голове Чехова роится множество замыслов, он готов даже писать пьесы вдвоем — вместе с Сувориным, Щегловым, Лазаревым-Грузинским и другими литераторами.

«Чайка» создается осенью 1895 года. С ней вместе рождается новая драматическая система, собственно, то, что мы называем «театр Чехова». Быт здесь становится прозрачен, повседневность не демонстрируется как самоцель. Каждая бытовая деталь в пьесе служит раскрытию большой и важной идеи, опорой действия, захватывающего недоступные до того драматургическому изображению пласты жизни в их скрытых, но важных пересечениях и связях.

В «Чайке» обозначаются новые структурные особенности чеховской драмы, которые он будет развивать позднее.

«Чайка» — пьеса, уже очень глубоко связанная с новыми художественными исканиями в русской и мировой литературе, с теми тонкими жизненными восприятиями, которые открыты в мире поэзии, музыки, живописи. В ней присутствует то особое целостное и одновременно многостороннее постижение мироздания и человеческой жизни, судьбы как части ее, которое создает неповто-



римое образное своеобразие этой пьесы, ее глубокий смысл, до конца не исчерпываемый в словах и толкованиях, как неисчерпаема всякая высокая художественная форма — и жизненно конкретная, узнаваемая, и в то же время поднятая на уровень некоего символического обобщения.

Герои «Чайки» полны внутренней тоски, неудовлетворенности той жизнью, которой они живут и которая их окружает, и прежде всего неудовлетворенности и недовольства собой. Природа и причины этого явления, его общественный смысл и его конкретные психологические формы становятся главным предметом художественного анализа в творчестве Чехова.

Неудовлетворенность действительностью постоянно выражала и дочеховская драма. Но у Чехова меняется и содержание изображаемого и методология изображения, они оказываются неразрывно связанными. Обращаясь, казалось бы, к старой проблематике, чеховская драма открывает ее совершенно новые ракурсы, видимые лишь с тех точек зрения, которые даны самой структурой произведения, его своеобразной стилистикой. В драму приходит новое понимание драматизма. Огромную роль приобретает при этом взаимодействие категорий времени (прошлого, настоящего, будущего), организующее всю образную систему произведения, определяющее его драматическое напряжение и динамику, расширяющее его смысловые объемы, расслаивающее острыми противоречиями реального и искомого, мечты и действительности, зримо знакомые и словно бы стабильные положения и типы. Тип обнаруживал свою внутреннюю подвижность, нетипичность. Устойчивый быт — свою внутреннюю неустойчивость. Корни драматизма крылись не в столкновении интересов и темпераментов отдельных людей, и даже не в социальной их розни, а в чем-то более общем для всех, для всего современного человечества: в остром и повсеместном ощущении неблагополучия, неразумности, нелепости существующей действительности, которая должна быть как-то изменена, и вместе с тем в понимании того, что и тот современный человек, который столь остро ощущает это неблагополучие, сам им сформирован, еще несет в себе раба, еще несмел, непоследователен, хотя и жаждет другой жизни, тоскует о ней.

Конфликты получали массовый, множественный характер, драма каждой личности, каждая судьба и именно — совокупность, не сразу различимая общность этих драм и судеб приобретали особое значение для художника. Его более, чем когда-либо, занимала собой человеческая личность, страдающая, думающая, обеспокоенная вопросом смысла жизни и своего в ней участия, постигающая этот смысл в сопоставлении с объективным миром — с природой, с историческими путями человечества, принимающая природу и историю как продолжение и объяснение своего личного бытия.

Переводной репертуар русской сцены, как всегда, значительный по объему и разнообразный до пестроты, в последние десятилетия века становится еще обширнее и пестрее. Процесс европеизации русской жизни и появления столичных частных театров влияют на это в равной мере. Состав и динамика репертуара определяются теми же факторами, что формируют всю жизнь театра, и зарубежный репертуар в этом плане не противостоит отечественному. Примерно так же соотносятся между собой старые и новые пьесы, классика и тот репертуарный поток, в который она включена, пьесы о прошлом и о настоящем; также выбор пьес по большей части связан с возможностями и желаниями актеров.

Сквозь призму переводного репертуара можно увидеть многое в русской культуре, в настроениях общества, можно наблюдать судьбу различных течений, кризис старых форм сценического реализма и рождение новых, наконец, степень консервативности театра или его восприимчивости к идейным брожениям времени. И, как обычно бывало в России, особенно показательна в этом отношении судьба шекспировской драмы.

В данный период между творчеством Шекспира и потребностями русской сцены нет таких масштабных исторических соответствий, какие существовали в 30-е или в 60—70-е годы. Новому времени созвучны, скорее, отдельные шекспировские мотивы, хотя порой не менее глубоко и остро, чем прежде. Драма Шекспира продолжает стимулировать развитие литературной и общественной мысли, остается сферой театральных исканий. При этом, если в 80-е и начале 90-х годов театр более шел в интерпретации Шекспира от настроений своего времени, то по мере приближения к концу века все важнее становятся собственно сценические задачи.

Это не значит, что оба десятилетия разделены четкой гранью и противостоят друг другу — речь идет лишь о преобладании какого-либо начала. И в 80-е годы театр тянулся к Шекспиру как к средству собственного оздоровления и развития. «Шекспира *должно* играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей, — писал в 1882 году Чехов. — ...Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего»<sup>46</sup>.

Театр словно исполняет предписание Чехова: Шекспира играют везде — на казенных и частных сценах, в столицах и провинции, профессионалы и любители. Только в императорских театрах идет 13 пьес Шекспира; если учитывать постановку разных переводов, число это возрастет. Из них в Малом театре — 12 пьес (7 трагедий и 5 комедий): «Антоний и Клеопатра», «Гамлет», «Отелло», «Король Ричард III», «Макбет», «Имогена» («Цимбелли»), «Король Лир», «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего», «Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь», «Виндзорские проказни-

цы». В Александринском театре названий вдвое меньше — 6 (2 трагедии и 4 комедии): «Отелло», «Гамлет», «Укрощение строптивой», «Много шуму из ничего», «Виндзорские проказницы», «Венецианский купец». Из этого списка для русской сцены новы «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь» и «Имогена» («Цимбелин»), все — поставленные в Малом театре с 1886 по 1891 год; можно прибавить сюда и постановку «Юлия Цезаря» в суворинском театре (1897).

Всему этому как будто противоречит мысль, высказанная Островским в последние годы жизни: «Это дело не новое, бывалое: и прежде практиковалось угнетение русского репертуара Шекспиром, когда это было нужно кому-нибудь». Но «угнетение русского репертуара» волнует драматурга в той же мере, что и «искажение Шекспира», для постановки пьес которого театр 80-х годов, по мнению Островского, не готов. Тем не менее Островский до конца жизни работает над переводом «Антония и Клеопатры», а в дневнике с удовлетворением записывает: «Много шуму». Шекспир привлекает публику»<sup>47</sup>.

Широкий процесс демократизации (нередко вкупе с предпринимательской инициативой) заставляет не только адаптировать пьесы Шекспира, приспособляя их к среднему уровню сцены и зрительского восприятия, но и пересказывать их в упрощенной, доступной для широких читательских кругов форме. Так, вслед за гастролями иностранных актеров или мейнингенской труппы в такого рода пересказах издается их шекспировский репертуар. В трудах популяризаторов шекспировского творчества — В. В. Чуйко, А. Н. Кремлева и других, — несмотря на известный дилетантизм, есть живое восприятие драматурга и его пьес, ощущение связи Шекспира с тем, что происходит в России. Но и научный интерес к Шекспиру чрезвычайно велик. Стремление к целостному осмыслению его творчества сосредоточено главным образом в сфере академической науки и связанной с ней критики. Переводятся, рецензируются, пересказываются труды зарубежных шекспироведов. Глава отечественного шекспироведения Н. И. Стороженко добивается широты и точности анализа, опираясь на методологию сравнительно-исторической школы. Успехи русского шекспироведения отражаются и на переводческой работе. В эти годы выходят четвертым изданием пьесы Шекспира в переводах русских писателей; новые переводы появляются постоянно — одному С. А. Юрьеву принадлежат четыре: «Король Лир», «Макбет», «Сон в летнюю ночь» и «Буря». В целом искусство шекспировских переводов, хотя и преодолело уже стадию буквализма, свойственного ранее «Гамлету» М. А. Загуляева, на новую ступень все же не поднялось. Прибавилось и точности и общей культуры, но достойный поэтический эквивалент оригиналу все-таки найден не был.

По-прежнему переводчики, не надеясь на свое поэтическое мастерство, нередко переводили Шекспира прозой. Прозаическим был юрьевский перевод «Антония и Клеопатры»; в 90-е годы выхо-

дят прозаические переводы П. А. Каншина. Потому, быть может, театры снова и снова возвращаются к старым переводам: «Отелло» идет в переводе П. И. Вейнберга, «Король Ричард III» и «Король Лир» — в переводах А. В. Дружинина, «Много шума из ничего» — в переводе А. И. Кронеберга, «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого.

Синтез точности и поэтической силы шекспировских переводов остается задачей будущего, когда и в самом театре созреет новое, целостное представление о мире шекспировских пьес. Пока такого представления не сложилось, мир этот осваивается по частям разрозненными усилиями художников и ученых.

В 80—90-е годы возникает новая и неожиданная проблема — своего рода антагонизм между искусством и наукой. Педантичность научных изысканий, частая их усложненность, известная высокопарность стиля вызывают реакцию резкую, порой протестующую, порой, как у Чехова, ироническую. (В записной книжке Чехова: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему»<sup>48</sup>.) Ленский в «Заметках актера», полемизируя с шекспироведами о толковании образа Фальстафа, а также некоторых сцен из «Макбета» и «Гамлета», пишет: «...Критики приучили и себя и других смотреть на Шекспира как на что-то такое, что без пояснений понять очень трудно, если не невозможно», и настаивает: «...Шекспир более чем кто-либо прост и понятен...»<sup>49</sup>. Слова Ленского почти повторит Станиславский: «...Шекспир — это сама жизнь, он прост и потому всякому понятен»<sup>50</sup>. Он также нападает на «ученых критиков», усложнивших Шекспира, и, как Ленский, призывает верить самому драматургу — тому, что он говорит устами Гамлета в сцене с актерами. В призыве быть зеркалом своего времени, по мнению Станиславского, и есть ключ к тому, как играть и ставить Шекспира.

Вместе с тем при всех расхождениях «ученых критиков» с практиками театра у них есть немало общего, предуказанного временем. В спектаклях нередко встречаются явные следы влияния научных концепций, трактовки шекспировских образов в духе позитивизма, стремления к документальной тщательности в воссоздании деталей эпохи. Момент наибольшей близости науки, критики, литературы, театра возникает в их отношении к «Гамлету» — близости, проявляющейся не в единодушии восприятий и оценок, но во внезапном и остром ощущении актуальности пьесы. О принце Датском в 80-е и начале 90-х годов судят так же пристрасно и спорят с такими же крайностями, как это делалось раньше по отношению к самому Шекспиру, возникают концепции широкой общественной и философской значимости, что и понятно: «эпоха мысли и разума» — время для Гамлетов.

«Гамлет» становится одной из самых репертуарных пьес во всей театральной России; создаются все новые переводы пьесы; на сцене и в критике появляются разные версии Гамлета; тема Гамлета развивается в музыке Чайковским, в живописи Врубелем, в литературе и драматургии — Чеховым. В основе этого интереса

к гамлетовским вопросам и лежат сложности общественного развития России и та необходимость выбора позиции, которая столь остро встает перед русской мыслящей интеллигенцией в 80-е и 90-е годы.

«Гамлетизм» обычно усиливается в эпохи безвременья, после таких трагических потрясений, какими были разгром декабристов или народничества. В 80-е годы популярность гамлетовских мотивов и самой пьесы даже для России необычайна<sup>51</sup>. Однако «проблема Гамлета» неслучайно в эти годы не только пессимистическое начало — она поднимала тему взаимодействия личности и истории на пороге нового общественного подъема. Гамлетовские мотивы варьируются в отечественной драматургии, но чеховский Иванов усиленно отрешивается от возможных сравнений с датским принцем. «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет!» По сути, Иванов отрицает не Гамлета и Манфреда, без вины виноватых, а кривое зеркало времени, исказившее их черты, отрицает, не замечая, не помня родства, хотя сам он — гамлетовского типа герой, интеллигент, на разломе эпох остановившийся поразмыслить: «Кто я, зачем живу, чего хочу?»

В представлении самого Чехова истинный Гамлет не смешивался со своим «размагниченным» двойником. Еще в начале 80-х годов, рецензируя спектакль театра Корша с М. Т. Ивановым-Козельским в главной роли, Чехов отметил в шекспировском герое именно те черты, которые не свойственны двойнику: «Гамлет не умел хныкать... Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более что он уже готов был к встрече с тенью»<sup>52</sup>.

Немирович-Данченко, анализируя игру Иванова-Козельского, Чеховым расцененную скептически, находит в ней при всей ее неровности и нецельности нечто существенное для времени: «В продолжение всей трагедии он (Гамлет.— Т. III.-А.) является человеком, а не героем. В самых патетических местах он удивительно прост»<sup>53</sup>.

Человечность и простота в трактовке классических героев — то важное слово эпохи, которое еще не раз отзовется именно в театре Шекспира. Это для русского театра не ново; еще в конце 70-х годов Ленский так сыграл Гамлета. Но в 1891 году укрепившаяся, казалось бы, тенденция неожиданно оспаривается другой. В постановках «Гамлета» в Малом и Александринском театрах вместе с новым переводом П. П. Гнедича появляются и новые Гамлеты, резко отличные от предыдущих. Они лишены рефлексии и меланхолии, жаждут борьбы, и трагедия их не в разладе слова и дела, а в том, что их воле и силе не суждено перелиться в действие. Таковы Гамлеты Александринской сцены: В. П. Далматов, трактовавший датского принца натуралистически, жестко, «грубым варваром, говорящим резко, грубо, поступающим педерожанно и коварно, способным на подлоги и преступления... мстительным и

злым»<sup>54</sup>, и более романтичный Гамлет М. В. Дальского. Таков и южинский Гамлет в Малом театре, с преобладанием в нем волевого, действительного пачала.

Возникновение волевых Гамлетов на столичных сценах 90-х годов нельзя считать случайностью. Как видно, в этом сказалось пачавшееся повышение общего тонаса русской жизни, внезапный прорыв атмосферы «тоски» и бездействия. И вместе с тем новые Гамлеты не могли отменить одновременно параставшее стремление к очеловечиванию и упрощению шекспировских героев.

Для понимания судеб шекспировского театра в России в 80—90-е годы особенно показательно то, как ставили и играли тогда «Отелло».

О равнодушном, пренебрежительно-рутинном подходе к постановке этой шекспировской трагедии на сцене Александринского театра в 1882 году вспоминал уже впоследствии П. П. Гнедич: «Шекспир не нуждался, по мнению заправил театра, ни в специальных декорациях, ни в костюмах. Его показывали в старом тряпье, в тех обносках от опер, которые тысячами висели в костюмерных Мариинского театра. Еще двум-трем главным персонажам делали новые костюмы, но прочих «придворных и вельмож» выпускали в невозможном виде. То же было и с декорациями»<sup>55</sup>.

«Отелло» Александринского театра был типичным спектаклем той поры (к тому же — до знакомства с мейнингенцами), когда могло не существовать ни ансамбля, ни целостного образного решения — словом, художественного *мира* шекспировской пьесы. У Ленского в спектакле Малого театра в 1888 году Отелло выглядел по сравнению с привычной эпигонско-романтической манерой исполнения сниженным, приземленным. Апатический психологизм артиста, который так пришелся к месту в Гамлете, современникам казался странным в Отелло. Они не могли, разумеется, предвидеть, что трактовка Ленского через несколько лет будет развита и углублена Станиславским в спектакле Общества искусства и литературы (1895). «Просто человек», — писала критика о Станиславском — Отелло; «точь-в-точь современный человек»; «...г. Станиславский не Отелло — герой, «родом из царственного дома», безумно отважный и величавый в то же время. Нет, он почти сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий, безумно любящий и безгранично страдающий»<sup>56</sup>.

Трактовка Станиславского была вызывающе полемичной; за ней вставало новое понимание взаимодействия традиций и современности, что ясно выразилось в его споре с французским критиком Л. Бенаром, видевшим «Отелло» в Обществе искусства и литературы. «Традиция — это душа пьесы, переходящая от поколения к поколению, — пишет Л. Бенар. — ...Несмотря на то, что Вы поняли душу Отелло, Вы все-таки не сыграли его в шекспировской традиции... Раз двадцать по ходу пьесы Ваши очень интересные находки в роли Отелло меня радовали, и все-таки я был огорчен, видя первые манеры, слишком современный, слишком «внетра-

диционный» облик Вашего персонажа. ...Думаю, что каждого автора — классиков особенно — надо играть в их традиции, надо выражать их время, их современность»<sup>57</sup>.

Станиславский, отвечая Бенару и борясь с рутинной уже традицией, полемически настаивает на возможности непосредственного, жизненного подхода к образам шекспировских героев: «Шекспир... во всякой своей пьесе увлекался характерностью роли, но благодаря своему сверхъестественному таланту он настолько ярко обрисовывал своих героев, что они получали значение общечеловеческое. Если Островского в наше время называют бытописателем, то Шекспир был таковым в свое время»<sup>58</sup>.

На фоне неполных и не слишком частых удач понятно то впечатление, которое произвели следовавшие один за другим шекспировские спектакли Станиславского в Обществе: «Отелло», затем — «Много шуму из ничего» и «Двенадцатая ночь» (оба — 1897). В самом процессе подготовки «Отелло», в замысле и структуре спектакля уже вырисовывались закономерности будущего режиссерского театра и собственной методологии Станиславского. «Его план постановки «Отелло» был очень динамичной, но колоссальной по размерам повестью... Самый спектакль тем, кого Константин Сергеевич познакомил со своим первоначальным режиссерским планом, казался потом бледной копией с чудесного оригинала»<sup>59</sup>, — вспомнит позднее соратник Станиславского по Обществу Н. А. Попов. В критике отмечали помимо оригинальной трактовки главной роли богатство и верность постановочной стороны. «Ансамбль — роскошь, — записывал в свой дневник Мейерхольд. — Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная»<sup>60</sup>.

Не меньший интерес и высокую оценку вызвала постановка комедий. По поводу «Много шума из ничего» в Обществе Е. П. Голославский писал: «Поставить пьесу так может только истинный художник, и притом художник-мыслитель, и притом же и знаток своего дела. Декорации, костюмы, все мельчайшие аксессуары, затем позы, жесты действующих лиц — все это прямо поражает, как изяществом, так и выдержанностью в смысле стиля и исторической верности»<sup>61</sup>.

Шекспир остается для русского театра главным из мировых классиков, необходимым всегда и в самых разных аспектах театрального бытия. Но Мольер и Шиллер, Бомарше и Гюго, Гольдони и Лопе де Вега также вошли в круг близких, обязательных для него авторов.

К 80—90-м годам русский театр уже основательно познакомился с мировой классикой, в ней почти не осталось обширных неизученных областей. Круг авторов и стран определился, и повое возникало в пределах его; «география» зарубежной классики охватывала Англию, Францию, Германию, Италию и Испанию. Новыми в этот период были пьесы уже известных авторов — тех же Гольдони или Лопе де Вега, а также пьесы, отвоеванные у цензуры.

В бенефисы Ермоловой были поставлены в Малом театре «Орлеанская дева» (1884) и «Мария Стюарт» (1886) Шиллера, «Звезда Севильи» Лопе де Вега (1886) и «Федра» Расина (1890). Ни Ленскому, ни Южину не удалось добиться разрешения «Лоренцаччо» А. де Мюссе — пьесы, проникнутой антиитираническими идеями, но Южип сумел использовать свои бенефисы для постановки «Рюи Блаза» Гюго (1891) и «Дон Карлоса» Шиллера (1894); в бенефис Ф. П. Горева шла драма Гюго «Эрнани» (1889), из которой до того исполнялись на русской сцене лишь отдельные акты.

В героико-романтическом репертуаре бесспорное первенство принадлежало Малому театру. Это не значило, что подобный репертуар отсутствовал в Александринском театре. Здесь, как и в Москве, шли «Коварство и любовь» (1887), «Эгмонт» (1887), «Эрнани» (1897), продолжал исполняться «Уриэль Акоста» Гудкова. На петербургской сцене появились и пьесы, которых не было в эти годы в репертуаре Малого театра, — «Вильгельм Телль» Шиллера (1893) и «Эмилия Галотти» Лессинга (1896). Но спектакли эти были как бы данью уважения мировой классике, не принося ни внутреннего удовлетворения актерам, ни зрительского успеха. Как пишет историк Александринского театра, «героическая стихия не находила здесь интереса ни среди актеров, ни среди зрителей... Корифеи Александринской сцены чувствовали себя в романтическом репертуаре неуютно... Лишенные общественного содержания, подлинно трагедийного темперамента, героический репертуар, романтическое бунтарство представляли в Александринском театре преимущественно в своем театрально-костюмном варианте»<sup>62</sup>.

На истории этих спектаклей можно понять, как необходимо для их успеха воодушевление обеих сторон — зала и сцены. Героико-романтический репертуар в Малом театре был бы невозможен без стремления самой публики к искусству активному, помогающему преодолеть общественную депрессию, прорваться сквозь буржуазную обыденность. «Было бы неосновательно приписывать этот успех только богатой обстановке и участием любимых артистов, — писал Немирович-Данченко. — Очевидно, что в публике, ищущей эстетических наслаждений, проявляется потребность сильного духовного подъема»<sup>63</sup>.

Классика становилась в эти годы средством иносказательного разговора о современности, коль скоро в эпоху реакции было трудно, а подчас и невозможно вести разговор прямой. Время меняло акценты, поворачивало пьесы неожиданной стороной, извлекало из них мощный потенциал, и героиня «Звезды Севильи», по жанру — «трагедии чести», далекой от «Овечьего источника» с его пафосом народного бунта, в исполнении Ермоловой оказывалась сестрой Лауренсии по духу.

Давно уже пьесы Шиллера не рождали такого отклика в зрительном зале, как в этот период. В «Орлеанской дева», где монолог



Иоанны — Ермоловой потрясал своей «громокипящей патетикой», слышался явный «протест против режима и нравственного падения верхов общества»<sup>64</sup>. В «Марии Стюарт» на первый план выходила тема духовной стойкости — стойкости жертвы перед своим палачом, а мопологи Марии — Ермоловой приобретали характер обличения несправедливой, тиранической власти.

Наряду с этим трагедии Шиллера, как и вся драматургия этого круга, таили в себе для русских актеров определенную опасность, в разное время отмеченную Островским и Немировичем-Данченко, — опасность ложной патетики, рутини. Уберечь от этого могли два условия: своевременность спектакля, когда он, опираясь на настроения зала, звучал бы не формально, и самый стиль актерского существования в классике. «...Что больше всего делает честь артистке — это та жизненность, та человечность, та трагическая простота, которую она вложила в создание Федры»<sup>65</sup>, — писал Немирович-Данченко об игре Ермоловой в пьесе Расина. Простота была в данном случае больше, чем манера актерской игры: это было условие психологической убедительности классики, способ «связи времен». Мир классики, представленный не в далекой от повседневной жизни 80—90-х годов монументально-торжественной и холодноватой классицистской форме, или с преувеличенностью страстей и эффектистской расхожей, во многом эпигонской манере романтизма, но естественно и человечно, оказывался живым, вечным и вместе с тем сегодняшним, волновал зрителей своей близостью к тому, что насыщало духовную атмосферу их времени.

В репертуаре Ермоловой в Малом театре образовался своего рода цикл спектаклей об античности: разработка античных сюжетов, фабул на темы древней истории возникали под пером как русских, так и зарубежных авторов. Вершиной цикла стала «Федра», по литературному уровню к ней приближалась «Сафо» Грильпарцера (1892); остальное тяготело к уровню обычных мелодрам. В «Побежденном Риме» А. Пароди (1885) представлен эпизод войны Рима с Ганнибалом; в «Равеннском бойце» Ф. Гальма (1894) Рим боролся уже с германскими племенами. Ермолова играла здесь и древнегреческую поэтессу Сафо и одну из первых своих трагедийных «материнских» ролей — в «Равеннском бойце», приближая этих героинь по возвышенному строю чувств к своей Орлеанской деве.

В репертуаре тех лет вообще существовал круг пьес — как бы спутников классики, или варьиовавших ее мотивы или просто чем-то папоминавших знакомые уже пьесы. Подобные спутники были и у шиллеровских и у испанских драм. Первый пример тому — «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, продолжавший идти на обеих казенных сценах, поставленный и у Корша (1883) и в Обществе искусства и литературы (1895), где Станиславский, исполняя главную роль, вновь как бы продолжил традицию исполнения Ленского, снимая издержки романтической патетики, психологически утончая образ.

Потребность в том, что нес с собой романтизм — идеальность устремлений, сила и энергия чувств, внебудничность образов и ситуаций, — по-разному преломленная в разных слоях зрителей, различно удовлетворялась театром. В репертуаре был как бы ряд ступеней вниз — от высокой классики к мелодраме, от Шиллера к В. Сарду. Это были ступени демократизации жанра, между ними существовал значительный качественный разрыв, преодолимый силой таланта актеров, умевших поднять даже среднюю и вторичную по своей проблематике пьесу до уровня классической драматургии.

На обеих казенных сценах шли исторические мелодрамы Сарду: в Малом театре — «Граф де Ризоор», в Александрийском — «Термидор» (1895). Спектакль александрийцев появился, вероятно, не из особого интереса к временам французской революции, а из-за имени автора. В «Графе де Ризооре» жизненный фон, подлинные события и лица времен борьбы Испании с Нидерландами — все было подчинено интриге, любовной истории, «роковым» страстям. Выбор Ленского, в чей бенефис шла пьеса, далекого от жанра мелодрамы, был, вероятно, вызван видимой исторической достоверностью пьесы, а также возможным ее общественным резонансом, усилением темы освободительной борьбы. Но результат получился неожиданным: все заглушила эффектно прописанная тема любви и мести, на первый план вышла героиня, обуреваемая страстями предательница и изменница Долорес, сыгранная к тому же Ермоловой.

История в подобных пьесах оказывалась лишь фоном, на котором разыгрывалась борьба страстей; занимательность усиливалась тем, что действие происходило в давние времена, в дальних странах. Однако говорить о правдивом художественном проникновении в «дух эпохи» не приходилось. Пристального интереса к истории как таковой, особенно в театре 90-х годов, не наблюдалось. Но при отсутствии подлинно исторического мышления в театре была потребность прикрыть мелодраматическую канву хотя бы флером исторической достоверности, ибо мелодрама в своих облаженных жапровых признаках становилась к концу века решительным анахронизмом.

Апахронизм этот, ощущавшийся, как видно, в Малом театре, не чувствовался или, быть может, не принимался в расчет в театре частном. В антрепризе актрисы Горевой, в репертуаре которой наметилась своеобразная параллель ермоловской линии Малого театра, шли пьесы Шиллера и Гюго, но также и давно знакомые мелодрамы «Графиня Клара д'Обервиль», «Материнское благословение», «Кин, или Гений и беспутство», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Две сиротки», «Парижские нищие» и проч. Театр Горевой словно повторяет пройденное, явно рассчитывая на успех у нескученной, нетребовательной публики и вместе с ней постепенно опускаясь на оставшуюся уже позади ступень в развитии русского театра.

Как пишет Н. Г. Зограф, в 90-е годы «снижается интерес к крупным трагическим формам и усиливается внимание к легкому, комедийному репертуару...»<sup>66</sup>. Собственно, почти все классические комедии, от Шекспира до Морео, воспринимаются театром как *легкие*, дающие простор для актерского мастерства, для сочных и острых характеристик, виртуозного диалога и всего того, что так же легко принималось зрителями.

Главным комедиографом в зарубежном репертуаре остается Мольер, за ним следуют Гольдони, испанцы и Бомарше. Диапазон мольеровского репертуара широк, от фарсов типа «Проделок Скапена» до философских комедий — «Тартюфа», «Скупого», «Дон Жуана» и других. В середине 80-х годов издается Собрание сочинений Мольера, продолжает свои исследования Алексей Веселовский. Незадолго до смерти Островский пишет своей корреспондентке: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике, и мы с Вами поставим себе памятник навеки»<sup>67</sup>.

Как и другие классические комедии, пьесы Мольера ставятся довольно небрежно, стиль автора не всегда улавливается в спектаклях, подменяясь то привычным стилем игры в современных комедиях, то огрубленными фарсовыми приемами. Публика да нередко и критика годами и десятилетиями воспитывались на определенной, устоявшейся традиции исполнения. Поэтому, когда Ленский в 1884 году сыграл Тартюфа вне гротеска и шаржа, психологически усложнив образ, он оказался в мольеровском театре одинок. Но опять, как и в случае с Отелло, его — хотя и в ином плане — поддержит Станиславский.

Станиславский, критикующий мольеровские традиции Комеди Франсез в их нынешнем виде потому уже, что они заставляют «существовать... великого автора», пишет: «...благодаря тем же традициям гениальный актер ничего не возвышает в роли. Почему? Потому что при существовании традиций ему нечего творить, так как все уже без него предусмотрено традицией, — ему остается только копировать своих бездарных предшественников... Вот почему самый лучший Тартюф, которого я видел, это был наш русский актер Ленский, он не играл по традициям, а создавал роль и был интересен»<sup>68</sup>.

То, что Станиславский в конце 90-х годов готов был чуть ли не отрицать традиции, как Немирович-Данченко тогда же чуть ли не отрицал классику, симптоматично: театр внутренне уже нацелен был на новое, и завтрашние реформаторы чувствовали это с особой силой. «...Кому он нужен, кому дорог, кому интересен этот Корнель? — возмущался уже в 1892 году самим фактом предполагавшейся в Малом театре постановки «Горация» Немирович-Данченко. — Для нынешней публики ставить Корнеля — значит умышленно отводить ее глаза от того, над чем она действительно должна размышлять...»<sup>69</sup>.

Раздел пьес, посвященных современности, велик и неоднороден: наряду с новыми идут старые, уже проверенные авторы; рядом со «школой здравого смысла» довольно широко представлена новая драма; рядом с пьесами итальянских веристов (итальянское ответвление новой драмы, близкое натурализму) — легкая французская комедия.

Приверженность русской сцены к уже знакомым авторам и пьесам в полной мере сказывается и в той области репертуара, где этого уже не объяснить авторитетом имени классика — скорее, традицией прочного успеха пьесы. Вновь и вновь повторяются на афишах имена Сарду и Дюма-сына, Э. Ожье, А. Мельяка и Л. Галеви, Э. Легуве. Пьесы Дюма-сына, на казенных сценах только мелькающие, пользуются особой популярностью в частных театрах, в первую очередь у Корша, идут в переводах и переделках, с подлинными и измененными названиями. Как и прежде, под названием «Как поживешь, так и прослывешь» ставится его «Дама с камелиями», из комедий — «Американка», «Без предрассудков» (переделка «Идей мадам Обрэ»), «Дениза», «Дело Клемансо», «Друг женщин», «Красавец». Новая волна популярности Дюма-сына с его, казалось бы, устаревшими «пьесами в тезисах» вызвана притоком нового зрителя, для которого отпущенная в этих пьесах мера развлекательности и морализма оказывается вполне пригодной. Все так же широко представлена драматургия Сарду, пишущего в разных жанрах, на все случаи театральной жизни, дающего выигрышный материал для актеров, и Пальерона с его легкими непритязательными комедиями, иные из которых, как «Искорка» или «В царстве скуки», имели достаточно устойчивый успех.

Современная комедия нравов, трактующая «вечные» темы или «больные» вопросы времени (как «Женский вопрос» Л. Фульда или ставшая «боевиком» комедия «Надо разводиться» — переделка пьесы В. Сарду и Э. Нажака «Разведемся!»), — обширный и постоянно пополняемый раздел репертуара. Авторы этих пьес привлекают актеров знанием «законов сцены», и исполнители эффективно используют драматургическую канву, по которой могут расшивать свои узоры, как это делает Савина в Александринском театре или Е. К. Лешковская в Малом (и как, в сущности, делает это Ермолова в мелодраме).

В типе комедийной пьесы можно отметить некоторые перемены: обновляется тематика, старая комедия интриги несколько упрощается, становится правдоподобнее; динамика стремительного сюжета разбавляется психологизмом; мелодраматизм или дидактика приглушаются достоверностью жанровых зарисовок. Такова, например, новая итальянская комедия «Идеальная жена» М. Прага, шедшая в Александринском театре в конце периода (1896), а в Малом — в самом начале следующего (1898).

Итальянская драматургия теперь представлена в театре шире, чем прежде, от классики или старой мелодрамы П. Джакометти «Семья преступника», переведенной Островским, до пьес веристов Дж. Верга или Дж. Роветта. На примере одной только Италии (как, впрочем, и Франции и Германии) можно проследить развитие европейского театра от «скрибовских» форм к новой драме.

Новая драма, мелькнув впервые на русской сцене еще в первой половине 80-х годов, в 90-е годы ставится уже широко, хотя и достаточно бессистемно. В репертуаре присутствуют разные ее национальные варианты — французский, итальянский, немецкий, норвежский, бельгийский — и разные этапы, от Золя до Метерлинка и неоромантика Э. Ростана. Однако выбор пьес по большей части случаен. Часто удивляет, почему данному театру и в данное время понадобилась именно эта, а не другая, более, казалось бы, близкая ему пьеса; почему берется нетипичное для новой драмы, не лучшее в ней, и упускается существенное.

Объяснение между тем просто: внутренне русский театр к новой драме еще не готов и все же стремится к ней, так властно притягивающей умы, совершившей в театре западном столь радикальные перемены. При наличии несомненного интереса пока нет точного понимания, нет ориентации в сложном и внутренне конфликтном мире новой драмы, отчего порой предпочитают ее суррогат или ее компромиссные формы. Последние легче театру; он ищет в новом следы знакомых драматургических конструкций, ищет близкие себе темы, жанры, пласты матернала.

Натуралистическая ветвь новой драмы в ее французском варианте не привлекла русской сцены: в театре Корша прошла «Парижанка» Бека (1890), которого Антуан и его соратники считали своим предшественником; мелькнуло только имя Золя с его уже известным русскому театру фарсом «Наследники Рабурдэна» («Коршуны», 1893) у того же Корша.

Более близки оказались пьесы итальянских веристов: в Малом театре идет «Сельская честь» Дж. Верга (1893), на обеих сценах — «Бесчестные» Дж. Роветта (1896). «Сельская честь», напоминая, вероятно, традиции русской драмы своим густым бытовым фоном, натуральностью типов и страстей, сгущенный драматизмом переключившаяся с «Властью тьмы», не принесла Малому театру особого успеха. Национальный колорит пьесы оказался для актеров труден, и они пошли по привычному пути, передав прежде всего любовную интригу, сюжетную канву — случай, в постановках новой драмы тех лет типичный. Несколько проще было с драмой Роветта — тоже с довольно сильными, неприкрашенными страстями, но из другой, социально более знакомой сферы — из жизни деловых кругов, и не с такими резкими красками, как у Верга.

С новой для себя драматургией Скандинавских стран русский театр начал знакомство с пьес Б. Бьерсона и Г. Ибсена, ставя на первых порах и исторические их драмы и пьесы из современной

жизни. Так, кроме современной комедии Бьернсона «Перчатка» (Александринский театр, 1892) и драмы «Банкрот», шедшей у Корша (1887) и Суворина (1896), в казенных театрах была показана его же «Мария Шотландская» (1892), вовсе не имевшая успеха не только потому, что на сцене еще держалась «Мария Стюарт» Шиллера и создавалось ненужное тематическое дублирование, но и потому также, что пьеса Бьернсона, написанная прозой и по всему своему строю далекая от шиллеровского пламенного романтизма, дезориентировала и публику и исполнителей.

Бек, Золя, Бьернсон, во многом близкие новой драме, не имели все же для судеб европейской сцены такого значения, как Ибсен, главный ее представитель, центральная фигура.

Первая известная постановка ибсеновской пьесы в России состоялась еще в середине 80-х годов: это была «Нора» («Кукольный дом») в Александринском театре (1884). Опыт оказался неудачным, и театр на несколько лет сделал паузу, словно выжидая; с 90-х годов ибсеновские спектакли появляются регулярно. Та же «Нора» ставится у Корша (1891) и Суворина (1895); в Малом театре идет одна историческая драма, «Северные богатыри» (1892), в Александринском — другая, «Праздник в Сольгауге» (1895), да к тому же еще и «Консул Берник» («Столпы общества», 1897); в театре Корша под названием «Враг человечества» идет «Враг народа» («Доктор Стокман», 1892); есть сведения и о постановках ибсеновских пьес в провинции.

Хотя все это пьесы разных жанров и разных периодов ибсеновского творчества, они не могут составить пока *театра* Ибсена: и потому, что спектакли получаются проходными, и потому, что многие, чрезвычайно важные пьесы Ибсена остаются вне внимания сцены. «Бранд» и «Пер Гюнт», «Привидения» и «Гедда Габлер», «Строитель Сольнес» и «Йун Габриель Боркман» впоследствии войдут в актив русского театра; и сейчас многие из них могли бы дать благодарный материал для актеров, но время, как видно, еще не пришло. Драматургия Ибсена утверждается в России сначала как факт литературы, философской и общественной мысли, а потом уже сцены. В 90-е годы при осторожных и не всегда оправданных попытках театра идет как бы подготовительный период, предварительное знакомство.

В 1891—1892-м и в 1896—1897 годах издаются Собрания сочинений Ибсена; в печати непрерывным потоком идут статьи о его пьесах и книгах о нем, сведения о зарубежных постановках или исследованиях; переводятся работы зарубежных ибсенистов. Об Ибсене пишут народники и идеологи символизма, представители академической науки и театральные критики, «старые» и «новые» люди театра.

В серии статей, объединенных под общим названием «Литературный театр», П. Д. Боборыкин пытается представить новую драму как процесс через характеристику ее крупнейших представителей — Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Зудермана, — ко всем

отпосясь довольно скептически и как бы удерживая отечественных драматургов от подражания «западным образцам». При оценке творчества Ибсена в разных сочетаниях у Боборыкина варьируется слово «пессимизм»: «упорный и восторженный идеализм на почве реально-пессимистической», «пессимистический нигилизм», «пессимистический идеализм». И в этом идеологически-мировоззренческом аспекте заключена одна из главных причин неприятия драматургии Ибсена. Другая причина — эстетическая. Видя в Ибсене «моралиста-изобличителя» по преимуществу, Боборыкин на этом основании отказывает ему «в художественной красоте и в новизне его творческих откровений и приемов мастерства» и даже проводит параллель между Ибсеном и Л. Толстым, «художниками поневоле», для которых творчество — «средство, а не цель»<sup>70</sup>.

Возможно, об этой работе, проникнутой духом консерватизма, не стоило и упоминать, если бы в ней не сказались те основные претензии к творчеству норвежского драматурга, которые и определили во многом его не слишком удачную театральную судьбу в России. И впредь чаще всего Ибсена будут обвинять в индивидуализме, нищезанстве, пессимизме; мысль о его мужественном взгляде на жизнь возникает у критиков редко. Метод же Ибсена воспринимается как символизм и рационализм, иногда — как то и другое одновременно. Принимается это или отрицается — зависит от собственной позиции критика, общественной и литературной.

Представитель народнического лагеря критики, Н. К. Михайловский, от которого можно было бы ждать решительного неприятия Ибсена, особенно позднего, с его таинственной символикой и отсутствием прямой социальной проповеди, оказывается неожиданно благосклонен и восприимчив к нему. Михайловский ищет в разных пьесах Ибсена некое общее начало, «общую почву», моменты, где драматург верен себе и открыт для понимания. И, найдя это, находит одновременно ключ к трактовке Ибсена в целом. «...Главные действующие лица Ибсена как художественные образы окутаны каким-то загадочным туманом, несмотря на то, что нужные автору черты подчеркиваются в них часто с чрезмерною и потому опять-таки антихудожественною резкостью». Он видит у Ибсена «символизм, притом символизм невыдержанный, незаконно переплетающийся с реализмом; тяготение к таинственному, необъяснимому». Все это мешает «пониманию самой сути, живого зерна его драм. Но зерно это все-таки открыть можно» — «вопросы чести и совести... составляют... живое зерно его драм»<sup>71</sup>.

Михайловский может принять художника, только найдя его идейно-нравственное «зерно» («общую идею»). Определив для себя это главное начало, критик готов войти в художественный мир писателя и тогда может почувствовать в нем нечто такое, чего не смогли ощутить другие. Так, говоря об Ибсене, Михайловский глубже других проникает в его понимание трагического, находя истоки этой важной для Ибсена категории в античной «трагедии рока». Вечную коллизию, неизменную «от греческих классиков до

Ибсена», Михайловский трактует как «столкновение личности, личной воли и личного разума с роковыми стихийными силами необходимости...»<sup>72</sup>.

Проблема мировоззрения Ибсена в ту пору не могла быть еще решена ни одной из критических школ, неизбежно односторонних. Хотя Михайловский и оказался в данном случае шире других и ближе к истине, но к истине морального плана, опуская сложные философские мотивы ибсеновского мировоззрения, несколько «выпрямляя» его. Это обстоятельство следует учесть, имея в виду все его последующее значение для русской сцены. Ибсен долго оставался явлением спорным и загадочным именно в силу своей сложности, причастности ко многим движениям мысли эпохи; он не сводился ни к одной из них, как бы ни хотели представить его пессимистом или ницшеанцем. Для осознания ибсеновской эволюции и сложности нужна была историческая дистанция; современники же охватить Ибсена в целом не могли, оттого и видели в нем всякий раз что-то одно. В связи с «Привидениями» искали натуралиста, проповедника идеи наследственности; в связи с поздними драмами — символиста, причем искали чистоты метода, недаром Михайловский считал соединение реализма и символизма у Ибсена «незаконным», не умея предугадать, что в этом-то и найден один из новых и важнейших принципов драмы XX века.

В России, где собственный символизм только зарождался и не дал еще ни своего театра, ни драмы, о нем существовали самые смутные представления. Поэтому Ибсен, причисляемый нередко русской критикой к разряду символистов, вызывал к себе настроенное отношение. Л. Толстой не принимал его за «непонятность», и в трактате своем, не называя пьес, пересказывал содержание «Строителя Сольнеса» и «Маленького Эйольфа» в тоне сурового неодобрения, почти пародии<sup>73</sup>. Алексей Веселовский, в целом расценивающий Ибсена высоко, о его символизме писал с упреком, как об ошибке драматурга: «Тому, кто имел мужество сказать в лицо человечеству столько горьких истин, не пристало прикрывать их флером и прятать за аллегория»<sup>74</sup>.

Пока театр не дает достаточно весомых воплощений Ибсена, любая концепция остается гипотезой, имеющей равное право на существование с другими, даже противоположными. Сценическая судьба норвежского драматурга сложится в России непросто и, скорее, неудачно — даже в период самого активного освоения ибсеновских пьес. В нем постоянно будет ощущаться нечто мешающее так же свободно и полно принять его, как это случилось с Шекспиром. В этом не будет вины ни одной из сторон; просто та разновидность новой драмы, которая пойдет от Ибсена и несколько позже будет названа драмой идей, для русской сцены не сможет стать до конца органически близкой. Ибсена не смогут полюбить ни Чехов, ни Станиславский (хотя и сыграет в его пьесе одну из своих лучших ролей — доктора Штокмана), и даже Немирович-Данченко, последовательный и упрямый пропагандист Ибсена в



русском театре, прививавший его драматургию молодому МХТ, не в силах будет перебороть распространенного отчуждения.

Немирович-Данченко уже в начале 90-х годов относился к Ибсену иначе, чем другие его коллеги, критики и литераторы. Мысля в общем русле, считая Ибсена рационалистом, Немирович и объясняет и расценивает это особо. «К литературе предъявляются новые требования: *защита* определенного принципа. В первом акте автор обязан поставить определенный *вопрос*, в следующих рассмотреть его со всех сторон и в последнем — дать на него категорический ответ... Самым ярким представителем этого направления является знаменитый норвежский драматург Ибсен»; «Он решительнее всех обратил сцену в кафедру проповеди... Нас увлекает в драмах Ибсена не «литературная форма», а мысли, положенные в основу их. Нас захватывает сила, с какою автор выражает их, глубокий ум и поразительное понимание того душевного разлада и сомнений, которым болеет современный человек»<sup>75</sup>.

Немирович-Данченко невольно угадал тот путь, на котором русский театр (и его самого) будет ждать в ибсеновских спектаклях успех: воплощение прежде всего авторской мысли, идеи пьесы, а не поиски бытового, житейского подхода к ней. Опять-таки путь через мироощущение; но этим русский театр по отношению к новой драме еще не владел. Оттого и пьесы выбирались невольно — не ко времени; монументальные и суровые исторические драмы в начале 90-х годов были не в пору не только в Александринском, но и в Малом театре. «...Пьеса не нужна, чужда публике, чужда нам»<sup>76</sup>, — тосковал Южип по поводу постановки «Северных богатырей». Образы «цельных, простых, недожинных женщин и мужчин»<sup>77</sup> как будто были благодарным материалом для мастеров Малого театра. Но обаяние Ибсена как без раскрытия его мысли, так и без неповторимой северной атмосферы пьесы, ее суровой поэзии, вне аромата древней легенды передать нельзя. Атмосферу же театр воссоздать еще не умел, и артисты ограничивались общим абрисом характеров и ситуаций.

Театр ставит и те пьесы Ибсена, которые по своей поэтике наиболее близки русской сцене (будущее подтвердит это), — «Нору» («Кукольный дом») и «Врага народа». Неудивительно, что именно Нора привлекла внимание Савиной, поставившей пьесу в свой бенефис. При всей своей непреклонности в защите любимых идей Ибсен вкладывает в эту пьесу столько непосредственности, живости и тепла, что это не могло не отозваться в русских актрисах. Но спектакль успеха не принес; Нора Савиной мало чем отличалась от множества других ее симпатичных и легкомысленных героинь. Из спектакля ушла идея высвобождения и становления личности, вместе с ней исчезло и обаяние пьесы.

По сути, то же произошло и в коршевском спектакле 1891 года, где Нору играла М. А. Потоцкая. По отзыву Ив. Иванова, в начале спектакля ее исполнение «дышало неподдельной жизненностью, изяществом, наивной грацией», далее же не хватало «внутреннего

драматизма» (практика показывает, что актрисам трудно давалась новая, прозревшая Нора). «Идейной биографии» героини, главной ибсеновской темы «освобождения личности», которую критика справедливо усматривала в пьесе, в спектакле не было<sup>78</sup>.

В следующем году, анализируя поставленную у Корша драму «Враг человека» (критика отмечала нелепый перевод названия), Ив. Иванов писал о каком-то парадоксальном ее успехе. При неточном переводе, при «отсебятине» нетвердо знавших текст актеров спектакль имел «успех, основанный исключительно на *содержании* драмы». По мнению критика, эта пьеса — «высший род драмы, то есть драмы, где центр тяжести — не во внешних приключениях и событиях, а в духе и сердце героя». Идеализм Штокмана и «идейный фанатизм» самого Ибсена, как видно, просвечивали даже сквозь небрежную и неточную игру актеров<sup>79</sup>.

Такова первая стадия *театра* Ибсена в России, вернее, первое, еще робкое к нему приближение.

Драматургом, который в системе западноевропейской новой драмы стоял следом за Ибсеном как вторая по значимости фигура и оказался особенно близок русской сцене, был Г. Гауптман. Театры приобщаются к его драматургии с середины 90-х годов, причем в основном частные театры. На Александринской сцене без успеха пройдет не лучшая комедия Гауптмана «Профессор Крамптон» (1897), но в суворинском театре будет два спектакля — «Ганнеле» (1895) и «Потонувший колокол» (1897); эти же пьесы поставит Станиславский: «Ганнеле» — в Солодовниковском театре, в антрепризе Лентовского (1896), «Потонувший колокол» — в Обществе искусства и литературы уже в самом начале следующего периода (1898).

Театры почему-то тяготели не к социально-бытовым, но к фантастическим, как «Потонувший колокол», или полужантам, как «Ганнеле», пьесам Гауптмана. Причины такого предпочтения могут объяснить и спектакли и самое восприятие этих пьес Гауптмана в России. Л. Толстой, критикуя новейшую драматургию, не щадит и «Ганнеле», где автор, по его мнению, подменяет эстетическое воздействие «физиологическим», нагнетая тяжелое настроение недозволенно сильными средствами. При этом Толстой видит, по как бы не принимает во внимание цель драматурга — «передать публике сострадание к замученной девочке»<sup>80</sup>. Цель эта, вполне в духе Достоевского, побуждает Гауптмана применять сильнодействующие средства из области натурализма и символизма, реальности и фантастики. Те, кто не улавливают ее или не воспринимают глубоко, видят отдельные приемы — жестоко натуралистический показ «дна» или мистические видения Ганнеле. Те, кто проникся главной мыслью автора, может, подобно Михайловскому, не воспринять остального.

Как и в случае с Ибсеном, нащупав «зерно», пайдя «общую почву» пьесы и уверившись в ее гуманизме, Михайловский приближает пьесу к своим нормам и эстетически: «...пьеса Гауптмана

есть прекрасное, высокохудожественное произведение, дающее и в других отношениях хорошую пищу уму и сердцу зрителя...»; «Беру на себя смелость утверждать, что в пьесе Гауптмана решительно нет ни символизма, ни мистицизма, что она может служить образцом чистейшего и тончайшего реализма в своеобразной форме» — фантастика же просто «есть ряд видений Ганнеле...»<sup>81</sup>.

Художественные полюса «Ганнеле», натурализм и символизм, синтез которых был так труден для восприятия критиков и еще более труден для постановщиков, не испугали Станиславского, который именно на этом контрасте, отнюдь не сглаживая, а даже и обостряя его, выстраивал свои спектакли и достигал, по отзыву критики, «песлыханной силы впечатления»<sup>82</sup>. Это повторится и в «Потонувшем колоколе», хотя пьеса уже дает большую свободу для «чистой» фантастики. Недаром рецензент спектакля в суворинском театре сетовал: «...главный и, может быть, единственный недостаток... пьесы тот, что, взяв сюжетом сказку, он (Гауптман. — *Т. III.-А.*) не захотел, подобно Шекспиру, оставаться в пределах сказочной поэзии или поэзии сказок, а еще подставил под нее идею»<sup>83</sup>. Но без такой «подставленной» идеи Станиславский вряд ли взялся бы за эту пьесу. В двух спектаклях по Гауптману он щедро использовал два ряда своих склонностей: к реальному и к фантастическому. Театральное время повернет затем так, что оставит его почти вовсе оставить второе и развивать больше первое, но способность к синтезу двух столь трудно совместимых начал заложена была в Станиславском от природы.

Каждый из представителей новой драмы имел в те годы свою особую роль в русском театре; роль эта не всегда отвечала подлинному достоинству драматурга. Иногда, как в случае с Ибсеном, она была явно занижена, иногда, как с Зудерманом, неоправданно завышена.

Зудерман, драматург по сути своей компромиссный, стоял как бы на переходной грани от традиционной к новой драме и облегчал в ту пору для театра восприятие новой драмы и новых идей. Ни один из авторов новой драмы не ставился так широко и с таким успехом, как он: на столичных сценах шли «Родина» («Отчий дом») и «Честь», «Бой бабочек» и «Гибель Содома», «Фрицинька» («Фрицхен») и «Тихое счастье». В его пьесах играли Ермолова, Савина и Комиссаржевская, каждая из которых находила в них что-то важное для себя.

В «Родине», лучшей своей пьесе, Зудерман поднимает тему раскрепощения личности и новых нравственных устоев. Героиня пьесы Магда, некогда оставившая «отчий дом» с его «бюргерски-старомодной обстановкой» и «добрыми, старыми... семейными отношениями», возвращается в родной город, став знаменитой певицей, смелой, сильной, самостоятельной женщиной. Отец ее горюет: «...дух нравственного мятежа охватил мир», «все узы нравственности и авторитета грозят разрушиться». Бюргерская среда дана во всей ее косности, «мятежница» — во всем обаянии

своего свободомыслия. Неизбежен жестокий нравственный конфликт; Магда непреклонна не менее, чем отец. Но конфликт заканчивается его смертью. И неожиданно симпатии автора к героине начинают убывать; любясь своей «мятежницей», он, как видно, и несколько боится ее. Речам Магды придан агрессивно ницшеанский оттенок; вопрос «кто виноват?» как будто повисает в воздухе, дилемма прав и обязанностей личности не получает четкого решения.

То же и в остальных его пьесах — с еще большей мерой компромисса и назидательности. В «Чести», сталкивая понятия о чести у буржуа и рабочих, Зудерман показывает, что каждая из сторон имеет о ней смутное и ложное представление. Но, начав с такой резкой постановки вопроса, Зудерман затем сглаживает ее остроту, приводя стороны к относительному примирению. В «Гибели Содома», как и в «Родине», вольной артистической среде противостоит мещанская, «тихая»; между ними мечется слабовольный герой — художник. Симпатии автора определены: артистическая среда осмысливается как богема, «содом», гибельный для таланта, мещанская — как нечто чистое и святое.

Проповедь честной бедности, семейных добродетелей, «счастья в уголке», как видно, более органична для Зудермана, чем защита «нравственного мятежа». Слащавой идилличностью отдает эта проповедь в «Тихом уголке» («Счастье в уголке»); тоньше, психологичнее, не столь прямолинейно ведется она в «Бое бабочек», давшем благодарный актерский материал для дебюта в Александринском театре Комиссаржевской (1896).

При всем «моральном идеализме» (выражение Боборыкина) пьесы Зудермана можно отнести к новой драме благодаря психологическому мастерству драматурга. Анализ, с его психологическим динамизмом и богатством нюансов, у Зудермана нов, мораль стара; если можно представить себе некий симбиоз Ибсена и Дюма-сына — это и будет Зудерман.

Двойственность Зудермана объясняет парадоксальный факт его театральной судьбы: в его пьесах немало побед будет одержано как артистами новой формации — от Дузе до Комиссаржевской, — так и артистами старой закалки. Первых привлекала острота намеченной проблемы, искра «нравственного мятежа». Вторых — бытовая добротность характеров, нравственно-воспитательная или обличительная тенденция, далекая от попыток перевернуть моральные устои общества.

Самая трудная для воплощения, символистская линия новой драмы тоже представлена в русском театре изучаемого периода. С 90-х годов фигура М. Метерлинка начинает привлекать к себе внимание; пьесы его издаются порознь и в 1896 году выходят отдельной книгой; литераторы и критики заинтересованы им. П. Д. Боборыкин склонен считать, что «замыслы этого оригинального драматурга сводятся главным образом к изображению самых *взвинченных* состояний души»<sup>84</sup>. Критик Ив. Иванов связал исто-

ки творчества бельгийского драматурга с историей западного символизма, с поэтикой тайны, предчувствий, впечатлений. В пьесах Метерлинка уловлено нечто существенное, что определит затем отношение к нему нового театра в России: «постепенное развитие внутреннего, так сказать, первого действия пьесы», «область исключительно духовных явлений», «определенное настроение», которое движет всем, — все главное совершается «в человеке, а не вне его»<sup>85</sup>.

Все это, относящееся к внутреннему действию и настроению, войдет затем в характеристику чеховской драмы, данную Станиславским, и в характеристику метода самих «художественников». Не случайно именно Чехов раньше и острее других чувствует интерес к Метерлинку и, может быть, некое литературное родство с ним как с представителем утонченного и углубленного психологизма. «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка?»<sup>86</sup> — пишет он Суворину осенью 1895 года. Суворин вскоре поставит «Тайны души» — в ту пору единственный, очевидно, метерлинковский спектакль на столичной сцене. Рецензент, отметив «глубокое впечатление» от новой пьесы, остановится и на двойственной реакции зала: «Драма Метерлинка возбуждает большой интерес в публике, но вместе с тем и протест, выражающийся в непонятном и неуместном шиканье...» Видимая причина этого — «исполнение старательное, но вялое, чего, впрочем, артистам ставить в вину нельзя, так как причина этого лежит глубже, в самой пьесе», с ее «погрешностями против требований сцены»<sup>87</sup>. (Обвинение знакомое, предъявлявшееся и Чехову и другим авторам новой драмы, предпочитающих потаенный душевный драматизм внешнему развитию событий.)

Успеха и продолжения начинание Суворина в те годы не имело, по Чехов не оставлял своей пропаганды: «Читаю Метерлинка... Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил «Les aveugles»<sup>88</sup>. (Речь идет о «Слепых» — маленькой «драме рока», которая резко не поправилась Л. Толстому.) «Слепые» по совету Чехова, однако, будут поставлены позднее — в МХТ; пока же своеобразной заменой лирической символистской драмы станут несколько маперные, сентиментальные, стилизованные под средневековую старину пьесы неоромантика Э. Ростана «Принцесса Греза» (театр Литературно-артистического кружка, 1896) и «Романтики» (театр Корша, 1895).

Так идет приобщение русского театра и русской театральной мысли к новой драме. При всей робости и непоследовательности первых попыток они необходимы и плодотворны как расширение круга авторов, как встреча с серьезной современной драматургией, как подготовка своего будущего, наконец.



---

ГЛАВА ВТОРАЯ  
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1

Отмена исключительного права дирекции императорских театров на устройство публичных спектаклей в столицах и создавшаяся угроза конкуренции со стороны возникавших частных театров заставили министерство двора, которому по-прежнему подчинялись казенные театры, предпринять некоторые реформы.

Еще в 1881 году И. А. Всеволожский, назначенный на пост директора императорских театров, создал комиссию для пересмотра законоположений, действовавших в театральном ведомстве с 1827 года. А. Н. Островский, деятельно участвовавший в ее работе, пришел впоследствии к выводу, что «учрежденная с благою целью, комиссия была в действительности обманом надежд и ожиданий»<sup>1</sup>.

Под влиянием прессы дирекция утвердила — правда, осторожно, с оглядкой — ряд правил, направленных на повышение уровня репертуара и создание художественной целостности спектакля. Чтобы не засорять репертуар случайными пьесами, в 1882 году были отменены бенефисы, хотя так называемые наградные бенефисы продолжали существовать. Были сделаны попытки запретить подношение актерам цветов и подарков при открытом занавесе (то и другое следовало направлять за кулисы), исполнителям не разрешалось раскланиваться во время действия в ответ на аплодисменты. Но фактически ни одна из подобных полумер в театральном быту последних десятилетий XIX века так и не смогла привиться.

В театрах, особенно петербургском, по-прежнему царил чиновничий дух. Принятый в 1886 году новый контракт обязывал актеров следовать не только уже существующим правилам службы, но и тем, которые «впредь будут установлены», обязывал под угрозой штрафа играть по указанию дирекции любую роль своего амплуа и т. д.<sup>2</sup>. Чтобы отделить артистов императорских театров от артистов театров частных, для мужчин ввели форму: мундирные фраки с позолоченными пуговицами, на которых была выбита лира. От-

менили перспективную плату, по одповременно жалованье первых актеров настолько возросло, что они неизбежно оказывались в антагонизме с остальной труппой.

Вместе с тем в последние десятилетия XIX века со все большей постоянностью в жизнь казенных театров проникает мысль о том, что режиссер должен быть не столько администратором и организатором, сколько художественным руководителем труппы, должен уметь выбрать пьесу и объяснить участвующим в ней артистам, как писал в 1885 году С. А. Юрьев, «поэтическую идею целого» и отношение «каждой роли в нем к этой идее»<sup>3</sup>. Утвержденные в 1882 году Правила для управления русскими драматическими труппами императорских театров оставляли за дирекцией решающее слово в выборе пьес и распределении ролей, но признавали необходимость повышения ответственности режиссера. Один из пунктов этих правил гласил: «Пред постановкой или возобновлением данной пьесы директор, если сочтет то нужным, приглашает к совещанию начальника режиссерского управления, режиссера и сценариста, а равно гардеробмейстера, главного портного, декоратора и машиниста для обсуждения вопроса о приличной и соответствующей достоинству императорских театров обстановке пьесы». Далее указывалось, что на читках «начальник режиссерского управления» должен давать актерам «необходимые разъяснения относительно характеров действующих лиц». В целях борьбы с произволом премьеров в правилах специально подчеркивалось, что главная задача репетиций состоит в том, чтобы «все места были согласованы с ходом действия пьесы», и что потому «никто из артистов, даже играющих главные роли, не может претендовать, чтобы сцена была поставлена согласно его желанию или пониманию данного момента пьесы»<sup>4</sup>.

В начале 80-х годов формирование труппы Александринского театра, составление репертуара, наблюдение за подготовкой спектаклей, систематический надзор за их уровнем входило в круг обязанностей А. А. Потехина, назначенного 5 апреля 1882 года заведующим репертуарной частью и сделавшегося фактически его художественным руководителем. За время пребывания на своем посту Потехин в какой-то мере обновил и укрепил труппу, пригласив ряд талантливых актеров из провинции. Он выступал против строгого соблюдения сценических амплуа, настаивая на том, чтобы крупные актеры играли небольшие роли и эпизоды. При нем попало на сцену «Дело» («Отжитое время») А. В. Сухова-Кобылина, находившееся двадцать лет под цензурным запретом, а «Ревизор» и «Горе от ума» были впервые поставлены в костюмах, отвечающих эпохе, в которую происходит действие пьес. Следуя своим эстетическим пристрастиям, к тому времени достаточно устаревшим, Потехин стремился обытовить театр, вследствие чего спектакли, становясь более правдивыми в деталях, часто лишались глубины содержания. Проникновению на сцену пьес романтического направления он всячески противился. Постановочная часть ста-

ла работать при нем более удовлетворительно, чем прежде, но поднять общую культуру спектаклей ему не удалось; пригласив новых актеров, он не умел записать их в репертуаре, что создавало напряжение и конфликты в труппе.

С 1890-го по 1893 год жизнью александрийской труппы руководил П. М. Медведев (1837—1906), официально считавшийся главным режиссером. (До Медведева и после того, как он перешел на положение актера, главным режиссером именовался Ф. А. Федоров-Юрковский, отец известной впоследствии актрисы М. Ф. Андреевой. «Человек он был в высшей степени культурный, серьезный, с большой эрудицией и пониманием актерского творчества, мог оказать актеру несомненную пользу своими указаниями, но почему-то не всегда это делал», — вспоминал Ю. М. Юрьев, свидетельствующий, что в 90-е годы Федоров-Юрковский «не принимал на сцене никакого активного участия, лишь считал своим долгом сидеть на авансцене на всех репетициях»<sup>5</sup>.) Медведев, в прошлом крупнейший антрепренер провинции, по-видимому, интересовал дирекцию своими организаторскими талантами. Но в столице он не мог действовать самостоятельно и должен был согласовывать каждый шаг с вышестоящими чиновниками. Возглавить столичный театр ему было явно не по силам, и в год, когда он сложил с себя режиссерские обязанности, положение Александрийского театра было незавидным: «Теперешний дух и настроенные драматической труппы напоминают отступление армии после боя; все бессознательно идут к какой-то неведомой цели, потеряв все идеалы стремления вперед, идут, не сознавая даже, в какую сторону совершается их массовое движение»<sup>6</sup>.

В 1893 году руководство петербургским театром перешло к драматургу В. А. Кривошеину. Он добился относительного уменьшения числа премьер и увеличения репетиционного времени на каждый спектакль, а также того, что третьи и даже вторые актеры стали выходить в массовках, пытался запретить вход в зрительный зал после поднятия занавеса. Но он был «глубоко равнодушен к постановкам тех пьес, авторы которых не желали его поправок, «открылений», как острили в те времена газетные критики», — вспоминала Н. С. Васильева. Когда она выбрала для своего бенефиса в 1895 году «Власть тьмы» Толстого, на ее репетиции управляющий труппой не считал нужным явиться, и потому актеры «сообща устанавливали входы и уходы», а исполнителями массовой сцены по просьбе бенефициантки руководил «экс-управляющий труппой» А. А. Потехин<sup>7</sup>. Как в первый сезон его правления, так и в последующие, «все стояло на среднем уровне заурядного, серенького, будничного исполнения. Свежим воздухом не повеяло»<sup>8</sup>. Влияние Кривошеина на общий тон театра было неблагоприятным. «Актеры сознавали, что под фирмой Кривошеина, олицетворявшего, в конце концов, театральную пошлость, им неуместно оставаться»<sup>9</sup>, — говорится по этому поводу в мемуарах Ю. М. Юрьева.



Назначение в 1896 году главным режиссером Александринского театра Евтихия Павловича Карпова (1857—1926) явилось свидетельством стремлений дирекции ответить на упрёки прессы в том, что театр закоспел, завяз в «крыловщине» и т. д. Считая себя последователем Островского, Карпов ставил преимущественно современные бытовые пьесы, сосредоточиваясь на скрупулезной передаче реалий обыденной жизни. В таком плане он воспринял и сценически осуществил в 1896 году «Чайку» Чехова. Юрьев считал, что Карпов «любил примитив театра», любил театр таким, каким «принял его еще в провинции, в молодые свои годы», и потому «в конечном счете внес большую долю вульгаризации на сцену Александринского театра»<sup>10</sup>. Но при явной ограниченности своих возможностей Карпов был для Александринского театра первым режиссером, составлявшим ясный план каждой постановки и умевшим работать с актерами, многие из которых — и в их числе В. Ф. Комиссаржевская — любили с ним репетировать.

Несколько иначе обстояли дела с режиссурой в Малом театре. Здесь по-прежнему ведущие актеры, как правило, выполняли коллективно режиссерские обязанности. Продолжало сказываться и то, что Малый театр многие десятилетия был непосредственно связан с Островским, принимавшим деятельное участие в постановке своих пьес. Для Островского в театре существовали два основных компонента — драматург и актер, остальное было призвано лишь помогать тому или другому из них. Создание ансамбля исполнителей, по его мнению, было главной задачей режиссера. В 80-е годы Островский считал долгом взять на себя руководство московским театром. «Вот моя мысль, — писал он в 1884 году, — я задумал предложить свои услуги императорскому театру, т. е. поступить туда на службу. Но когда я пишу эти слова, у меня точно что отрывается от сердца: меня пугает перспектива непривычных мне служебных неприятностей, у меня впереди — страдания»<sup>11</sup>. Назначенный в январе 1886 года — за полгода до своей смерти — заведующим репертуарной частью московских театров, он имел уже тщательно продуманную программу их коренного переустройства, начиная с репертуара и кончая профессиональной подготовкой молодежи. Но приступить к ее осуществлению он не успел.

Обязанности режиссера в Малом театре с 1879 года исполнял Сергей Антипович Черневский (1839—1901). «Если на него смотреть, как теперь принято смотреть на режиссера, то он был никакой режиссер»<sup>12</sup>, — писал о нем в 20-е годы В. А. Теляковский. Но в свое время Черневский играл бесспорно положительную роль. Газеты называли его «зпатоком режиссерского дела»<sup>13</sup>. Под явным влиянием гастролей мейнингенцев он находил порою новые приемы мизансценирования и создания атмосферы спектаклей. Как рассказывает Т. Л. Щенкина-Куперник, в поставленных им пьесах из купеческого быта «слышалось пощелкивание на счетах», в спектаклях из деревенской жизни «пели петухи

и лаяли собаки». В «Аптонии и Клеонатре» (1886) Черневский «отважился дать шум оргии на сцене до поднятия занавеса»<sup>14</sup>. В «Правительнице Софье» он сам участвовал в народной сцене, чтобы достичь точности намеченного рисунка. В некоторых случаях Черневский заменял обычный павильон декорацией, поставленной под углом, что позволяло с большей убедительностью строить мизансцены. В «Плодах просвещения» (1891) во время спиритического сеанса он подробно разработал линию поведения молодежи, дурачившейся в стороне от спиритов. «Вово делает из бумаги петушков и расставляет их по столу в комических положениях, а потом неожиданно садится по-турецки на пол и возбуждает новый взрыв хохота, который то замолкает, то раздается с новой силой», — фиксировал рецензент, не удержавшийся от сопоставления работы Черневского с тем, как эта же сцена была поставлена Станиславским: «В общем все живо и натурально, хотя эта группа хохочущей молодежи далеко уступает той, которую мы видели в прошлом году в исполнении членов Общества искусства и литературы»<sup>15</sup>. Этот пример позволяет говорить о влиянии на Черневского режиссуры молодого Станиславского. Но власть Черневского кончалась, когда дело касалось исполнителей основных ролей — здесь он и не предполагал менять установившиеся традиции.

В этот период под несомненным влиянием мейнингенцев заметно усиливается интерес к проблемам оформления спектакля. Драматургия Островского и его последователей требовала декораций «не только для блеска обстановки, но и для правдоподобия изображаемой в пьесе жизни». Островский писал: «Артистам надоедают всегдашние однообразные павильоны с рутинной расстановкой мебели и обычные переходы с места на место; они до восторга бывают рады возможности вести себя натурально»<sup>16</sup>. Повышению общей и профессиональной культуры театральных живописцев должно было способствовать открытие в 70-х годах в Академии художеств специального декорационного класса, которым руководил талантливый и опытный театральный художник М. А. Шишков.

В Москве в 1888 году старшим декоратором Малого театра становится Анатолий Федорович Гельцер (1852—1918), служивший до этого в Большом театре помощником К. Ф. Вальца. Ученик П. А. Исакова, он понимал, что для декоратора необходимо «серьезное проникновение самым текстом пьесы». Критика считала, что благодаря декорациям Гельцера «при поднятии занавеса зритель сразу охватывается должным настроением»: «Зловещий тон декорации макбетовского замка заставляет ожидать кровавой трагедии, совершающейся в его стенах. Запесенный снегом Эльсинор, озаренный мерцающими лучами месяца, веет тихой поэзией и своею суровостью говорит о какой-то таинственной скандинавской легенде. Ярко озаренное солнцем скошенное поле с рядом убегающих вдаль копен в драме «За право и правду»

раскрывает перед нами реальную панораму чисто русского пейзажа»<sup>17</sup>. Для «Чародейки» (1884) Гельцер написал достоверный и красочный вид на Нижний Новгород с крутого берега Волги, в свой бенефис в 1892 году он создал новое оформление для «Орлеанской девы», которую до этого играли в случайных декорациях. Изредка в Малом театре оформлял спектакли и Карл Федорович Вальц (1846—1929), преимущественно работавший в опере и балете. Он учился у своего отца, замечательного театрального машиниста Ф. К. Вальца и любил пользоваться сложными декорационными эффектами, устраивая водопады, морские бури, пожары, восходы и заходы солнца и т. д. В оформлении к «Антонию и Клеопатре» Шекспира в поисках исторической точности он «пользовался массой исторических и научных материалов»<sup>18</sup>.

В Петербурге основными театральными художниками были А. С. Янов и П. Б. Ламбин. Александр Степанович Янов (1857—1918), выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, участник передвижных выставок, работал в Мамоновской опере и театре Корша (там он первым написал для «Горя от ума» павильоны в стиле 20-х годов XIX века). Среди его работ в Александринском театре следует особо отметить декорацию чугунолитейного цеха для «Рабочей слободки» Карпова. Петр Богданович Ламбин (1862—1943), ученик М. А. Шшкова по Академии художеств, оформлял в Александринском театре, в частности, «Власть тьмы» и «Чайку». Историк Александринского театра пишет, что декорации этих художников «отличались достоверностью, тщательным выполнением, высоким мастерством перспективного письма. Но они были мало связаны с общим замыслом спектакля»<sup>19</sup>. В большинстве случаев художники недостаточно думали о том, чтобы «как можно ярче оттенить наиболее характерные места происходящего на сцене действия»<sup>20</sup>. В петербургской постановке «Гамлета» (1891), например, зрители видели вместо мрачного Эльсинора нарядный, ярко расписанный дворец.

Нужно напомнить, что новые декорации делались не для всех спектаклей: в большинстве случаев из уже имевшихся комплектов подбиралось более или менее подходящее, и стилистический разнобой, неточности и анахронизмы были неизбежны. Так же обстояло дело с костюмами. В «Северных богатырях» Ибсена (шедших в Малом театре в 1892 году) среди древних норманнов одна из героинь появлялась в эффектной ретонде на белом меху, а другая — в черных парижских перчатках и с батистовым платочком в руке.

В целом в Петербурге оформление спектаклей было, как правило, богаче, чем в Москве. Сравнивая в самом конце века петербургские спектакли с московскими, А. Р. Кугель констатировал: «После наших петербургских постановок постановка Малого театра поражает бедностью. Павильоны лишены окон. Мебель

обита не то репсом, не то пенькой, и все это поношено до чрезвычайности. Аксессуары жалки»<sup>21</sup>.

Центральной фигурой в театре последних десятилетий XIX века по-прежнему остается актер. Все большее внимание начинают привлекать теоретические проблемы актерского творчества. Выходит в свет ряд переведенных на русский язык классических работ, посвященных актерскому искусству: в 1880 году — первый том «Гамбургской драматургии» Лессинга, в 1883-м — «О сценическом искусстве» («Парадокс об актере») Д. Дидро, в 1885-м — «Правила для актеров Веймарского театра» Гете и статья «О сценическом искусстве» Тальма, в 1886-м — речь Ирвинга о драматическом искусстве<sup>22</sup>. С теоретическими работами об актерском искусстве выступают деятели русского театра — актер Ф. А. Бурдин, драматург П. Д. Боборыкин, критик и переводчик С. А. Юрьев, крупнейший актер, режиссер и педагог А. П. Ленский, чьи статьи о различных аспектах деятельности актера имели особое значение, как и система взглядов на актерское искусство, выработанная Островским.

Документы, формулирующие эстетические принципы Островского, не были опубликованы при жизни драматурга, но его взгляды оказали несомненное и глубоко плодотворное влияние на начинавшуюся разработку научного подхода к актерскому искусству. Сущность творчества актера, его художественную самостоятельность Островский видел в том, что актер может оживить созданный драматургом образ так, «чтоб он жил полным человеком в тех рамках, какие дал ему художник». Хорошо играть означало для Островского жить на сцене. Он отрицал любые нормативы, предписывающие актеру стиль сценического поведения. «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре... Как в жизни всякий свободен в своих движениях и нисколько не задумывается над жестом, так должно быть и на сцене». Взгляды Островского на природу актерского творчества несомненно основывались на стихийно материалистических принципах. Не случайно его заинтересовали труды И. М. Сеченова, знаменитая работа которого «Рефлексы головного мозга» вызвала тогда огромный общий интерес. В 80-х годах Островский сделал набросок статьи «Об актерах по Сеченову», пытаясь рассмотреть сценическое поведение актера с естественнонаучных позиций. Один из его тезисов гласил: «Вся игра есть последовательный ряд рефлексов... Слова: «Когда ты играешь, ты помни то-то и то-то», — чистый вздор»<sup>23</sup>.

Влияние Островского наложило явный отпечаток на «Краткую азбуку драматического искусства» Ф. А. Бурдина, хотя сам драматург скептически отнесся к созданию такого рода самоучителя для актеров. Бурдин пишет о том, что «без изучения жизни, без наблюдательности нельзя сделаться артистом», что «главный закон, на котором зиждется искусство, — правда», что подлинное

искусство актера заключается в том, чтобы «заставить забыть зрителя, что он видит перед собою актера, а видит в нем изображаемую им личность»<sup>24</sup>.

В 1892 году в «Дневнике Артинста» появились лекции о сценическом искусстве, прочитанные П. Д. Боборыкиным в Московском театральном училище. Опираясь на свои наблюдения по преимуществу над зарубежными театрами, Боборыкин доказывал, что современное сценическое искусство требует от актера аналитического подхода к творчеству. Основываясь на достижениях естественных наук, ссылаясь на учение Дарвина, Боборыкин призывал актеров следовать научным методам происхождения в человеческую психологию. Он доказывал, что актер не должен быть рабом темперамента, но обязан, как и всякий художник, подчинять свое исполнение «руководящему замыслу», а для этого ему необходимо знать помимо своей роли все взаимоотношения действующих лиц, постичь нравственную сущность персонажа и лишь тогда приступать к отделке деталей. Считая целью актера создание характеров, Боборыкин решительно выступал против театральных ампул. «Основной принцип театрального искусства есть универсальность, способность изображать, по мере сил, всякое лицо и каждое душевное состояние»<sup>25</sup>. Но, обращая внимание на интеллектуальную сторону актерской работы, Боборыкин оставлял в стороне его эмоциональную природу.

Общие проблемы актерского искусства затрагивал и С. А. Юрьев. В своей книге «Несколько мыслей о сценическом искусстве» он развивает тезис о том, что актерский талант заключается «в художественном превращении личности артиста в личность изображаемого им лица» и что в работе над ролью актеру следует думать об изменении не внешности, а «самосознания», стремиться к тому, чтобы «сознавать себя на сцене тем лицом, какое он изображает, чтобы жил он его радостями, страданиями, желаниями, инстинктами и аффектами». При этом актеру, «оборотившись в образ», предлагаемый поэтом, нужно контролировать сценическую жизнь своего создания, которое «есть плод как бессознательного творчества, так и работы самостоятельной мысли». Основную же направленность спектакля, по логике Юрьева, определяет режиссер. Что же касается декоратора, то он «по необходимости должен подчиниться художественной концепции режиссера и входить с ним в соглашение как относительно общего, так и подробностей своих картин»<sup>26</sup>.

В 90-е годы внимание театральных деятелей привлекают теоретические статьи Ленского. Поэт и актер для Ленского — неразрывные элементы театра. Исходя из этого, он утверждал взгляд на актера как на самостоятельного художника, которому драматург «не подсказывает ничего, кроме слов, выражающих его идею», все остальное есть продукт «творческой работы актера, его таланта, ума и наблюдательности». Он категорически не соглашался с «Парадоксом об актере» Дидро, утверждая, что без вдохновения

и подлинных переживаний театр теряет свою власть над зрителем. Виртуозный мастер грима, он в своих «Заметках о мимике и гриме» (1890) противопоставляет — в известной мере — мимику и грим: «Актер, увлекаясь гримом, неизбежно делает такой же промах, какой допускает мейнингенская труппа со своими тяжелыми резными дверьми, настоящим богемским хрусталем и другими аксессуарами, так что обстановка заслоняет игру актера, и зритель рассматривающем аксессуарах занят более, чем пьесой Шекспира или Шиллера». Ленский говорил о четырех этапах работы над ролью. Первый из них должен быть связан с работой воображения, создающего идеальный образ, к которому будет стремиться актер; второй отдан поискам наиболее подходящих выразительных средств, третий — заучиванию текста и, наконец, четвертый — применению наработанного в тиши кабинета к сценическим условиям<sup>27</sup>.

Проблема театрального образования — одна из самых насущных для этой поры. Драматические курсы Театрального училища при Малом театре были закрыты в 1871 году, и с тех пор московская труппа пополнялась любителями либо провинциальными актерами. Отсутствие школы, воспитывающей драматических актеров, волновало деятелей театра. «Можно ли быть не только художником, но порядочным ремесленником, не изучив техники своего искусства или ремесла»<sup>28</sup>, — писал в 1882 году Островский.

В это время продолжают функционировать драматическое отделение при Московской консерватории и курсы при Артистическом кружке. И в Петербурге и в Москве существовало немало частных учебных заведений. В Москве в 1881 году открыл курсы драматург П. М. Неvejeин; несколько позже появилось Музыкально-драматическое училище при Обществе искусства и литературы. В Петербурге с 1881 года действовала школа при Русском литературно-театральном обществе, в которой одно время преподавали Н. С. Васильева и М. И. Писарев; с 1880 года действуют Музыкально-вокально-драматические курсы Б. В. Поллака; в 1882 году открылись Драматические курсы Е. П. Рапгофа. С 1883 года в Москве было организовано Музыкально-драматическое училище при Филармоническом обществе — особое значение его деятельность приобрела в 90-е годы с приходом в театральную педагогику Немировича-Данченко.

Драматические курсы при казенном Театральном училище в Москве начали функционировать с конца 1888 года. Занятия по специальности вели здесь А. П. Ленский и О. А. Правдин, которого в 1894 году сменил М. П. Садовский. Тогда же аналогичные курсы были открыты и при Петербургском училище, руководили ими В. Н. Давыдов и М. И. Писарев. С 1891 года первые выпускники императорских курсов стали вливаться в труппу обоих театров.

Труппа Малого театра, насчитывавшая в 1882 году шестьдесят одного артиста, выросла за десятилетие более чем вдвое: в 1893 году, когда ее пополнили два первых выпуска Театрального училища, в нее входило сто тридцать три человека. Но творческое лицо театра продолжали определять актеры, занявшие видное положение еще в предшествующий период: И. В. Самарин, Н. В. Рыкалова, С. П. Акимова, Н. М. Медведева, Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, М. Н. Ермолова, Н. И. Музиль, М. П. Садовский, А. П. Ленский, а также пришедшие на рубеже 70—80-х годов О. О. Садовская, О. А. Правдин, В. А. Макшеев. Из числа артистов, появившихся в труппе в начале 80-х годов, заметное место в репертуаре заняли А. И. Южин и Ф. П. Горев. В начале 90-х годов стремительно выдвинулась принятая в театр в 1888 году Е. К. Лешковская.

Таким образом, бурный количественный рост труппы не сопровождался интенсивным раскрытием крупных индивидуальностей. Разрыв между ведущими мастерами и остальной массой актеров становился все более ощутим. В 1881 году Островский констатировал, что на сцене Малого театра можно увидеть «таких артистов и артисток, которые и на любительских сценах были далеко не из первого сорта», и что в результате их засилья «последовало разложение труппы», «исчезли целостность, единство и ensemble»<sup>29</sup>. Вполне возможно, что драматург, озабоченный состоянием театра, несколько сгущал краски, но упреки в отсутствии ансамбля все чаще раздаются в печати. Критик «Русской мысли» в 1887 году утверждал: «На сцене Малого театра есть первоклассные артистки и очень талантливые артисты, одного на ней нет — хорошей труппы. А в этом-то все дело... Отсутствие ансамбля убивает пьесу, отгоняет публику; но этого мало: оно мешает играть другим артистам, подрывает энергию лучших исполнителей, расхолаживает их увлечение, принижает и губит все»<sup>30</sup>. А. П. Чехов иронизировал по этому поводу: «У нас г. Макшеев монолог читает, а г. Вильде, его слушающий, глядит куда-нибудь в одну точку и нетерпеливо покашливает; так и кажется, что на лице его написано: «И не мое это, брат, дело»<sup>31</sup>. Вместе с тем участвовавший в спектаклях Малого театра в начале 90-х годов молодой воспитанник драматических курсов Ю. М. Юрьев был поражен, с каким рвением работали замечательные артисты не только над своими ролями, но и над общим ансамблем: «Они останавливались, спорили, повторяли одно и то же место по несколько раз, давали советы, даже подсказывали друг другу»<sup>32</sup>. Благодаря такой коллективной режиссуре некоторые спектакли («Таланты и поклонники» или «Мария Стюарт») достигали подлинного совершенства. Не менее безупречно шли «Последняя воля» и «Цена жизни» Немировича-Данченко, в подготовке которых участвовал автор.

Труппа была сильна замечательными традициями. Самарин, Медведева, Федотова принадлежали к числу ближайших учеников Щепкина. М. Садовский и Садовская плодотворно разрабатывали творческий метод, воспринятый от П. М. Садовского. Идущую от Мочалова романтическую тенденцию в новых исторических условиях развивали Ленский, Горев, Южин и прежде всего Ермолова.

Почетное место в труппе продолжал занимать в начале 80-х годов Иван Васильевич Самарин (1817—1885). В свои поздние годы это был, по воспоминаниям Станиславского, «обаятельный артист, со своей старческой, немного пухлой красотой, необыкновенным голосом, дикцией, утонченными манерами и большим темпераментом»<sup>33</sup>. Самарин уже не часто выступал в новых ролях, но две из них резко выделились на общем фоне его последних работ — Муромский в «Отжитом времени» Сухова-Кобылина и Посадник в одноименной пьесе А. К. Толстого. Муромского Самарин играл наивно верящим в человеческую добродетель, и в его тонком по психологической выразительности исполнении становился очевиден социальный подтекст трагического столкновения этого беспомощного старика с чиновничьим миром. Столь же неожиданным для актера, творчество которого в 70-е годы было окрашено умиротворенным благодушием, стал и трагический образ неподкупного и непреклонного Посадника — Самарин вел эту роль в горячем, приподнятом тоне, по-своему откликнувшись на те романтические веяния, которые окрасили тогда искусство Малого театра.

Большим событием для русского театрального мира было празднование в 1884 году пятидесятилетия служения Самарина русскому театру. Актера приветствовали Московский университет, Высшие женские курсы, Консерватория, Общество любителей российской словесности. В исполненном на сцене Малого театра специальном прологе, посвященном юбилюру, Трагедия (в роли которой выступала Ермолова) и Комедия (ее изображала Федотова) спорили о том, кому из них принадлежит виновник торжества, и приходили к выводу, что он в равной мере служил им обеим. Этот союз Трагедии и Комедии как бы олицетворял единство двух направлений — романтического и бытового, — развивавшихся в творчестве мастеров Малого театра. Одни из его актеров тяготели к быту, другие — к явно выраженной романтической тональности, порою между ними вспыхивали неизбежные столкновения, но обе тенденции активно дополняли друг друга.

Николай Евстафьевич Вильде (1832—1896), со смертью Самарина занимавший в труппе, по выражению С. Васильева (Флерова), положение старейшины<sup>34</sup>, в 80-е годы окончательно переходит на характерные роли, но не одерживает на этом пути заметных побед. Его попытка сыграть после Самарина роль Фамусова



оказалась неудачной — он напоминал в пей «пропившегося подьячего или дворецкого дурного топа»<sup>35</sup>.

По-прежнему активно участвовала в жизни Малого театра Надежда Михайловна Медведева (1832—1899), раскрывшаяся в эти десятилетия — по словам Станиславского — как «характерная актриса милостью божией»<sup>36</sup>. Немирович-Данченко видел в пей крупнейшую представительницу сценической простоты в искусстве Малого театра 80—90-х годов<sup>37</sup>. Ее игра отличалась исчерпывающей законченностью сценических характеристик, точностью деталей и отсутствием преувеличений. Даже в сатирической роли Хлестовой она была «необыкновенно проста и естественна, жизненна и реальна», «в ее интонациях не было никакой аффектации, выкриков, подчеркнутых, акцентированных моментов»<sup>38</sup>. Простота ее сценического поведения казалась классически ясной и производила необыкновенно сильное впечатление. Полнота перевоплощения, безошибочность и разнообразие отобранных деталей делали непохожими друг на друга в ее исполнении Снаффину, генеральшу из купчих в последней пьесе Островского «Не от мира сего», недалекую, ожиревшую пресмыкающуюся вдовушку Усть-Сысольскую в «Викторе Павловиче Пичужкине» (1890) или же аристократку Шашкову («Гусь лапчатый»), ставшую у Медведевой «воплощением векового аристократизма, в котором все традиционно и дышит следами давно минувшего — речь, внешность и образ мыслей»<sup>39</sup>.

Приемы работы Медведевой были близки тем, которые позже разрабатывал Станиславский. Как подлинная характерная актриса, она не ограничивалась одной-двумя чертами образа, а нуждалась в знании всей жизни изображаемого лица. П. П. Гнедич вспоминал, что когда он в 1890 году отдал в Малый театр свою пьесу «Старая сказка», Медведева, подробно расспрашивая его о своей героине, говорила: «Люблю я знать, откуда пришла, куда иду, тогда и играть гораздо легче... Самое главное на сцене — принести с собой прежнюю жизнь, где была»<sup>40</sup>.

Авторитет Медведевой в труппе был огромен: «Это была Иверская богоматерь за кулисами. Все ходило к ней на поклон и благоговейно прикладывались к ручке»<sup>41</sup>. Особое влияние она имела на Ермолову, которую Немирович-Данченко называл последовательницей Медведевой в устремлении к сценической простоте<sup>42</sup>. Южин вспоминал, что своими «колкими, намеренно утрированными передразниваниями» Медведева «умела, как никто, заставлять свою гениальную ученицу совершенствоваться в великом деле сценической техники»<sup>43</sup>. Станиславский признавался: «Она была до некоторой степени моей учительницей и имела на меня большое влияние»<sup>44</sup>. В январе 1899 года праздновалось пятидесятилетие пребывания Медведевой на сцене. Актриса выступила в роли Марии Нагой в «Царе Борисе» А. К. Толстого. Для этого спектакля в целом было невыгодным неизбежное сопоставление с «Царем Федором Иоанновичем» открывшегося Художественного

театра, по от его имени Пемпрович-Данченко преподнес Медведевой в этот день альбом с подписью «Заветы Надежды Михайловны Медведевой молодым артистам» и просил ее зайти на его страницы свои паставления «для молодых поколений русских сценических деятелей»<sup>45</sup>.

Софья Павловна Акимова (1824—1889) оставалась «как по исполнению, так и по наружности, манерам, голосу» той же буффонкой яркой актрисой, какой она была в прошлые годы, когда по праву считалась достойной партнершей В. И. Живокини и Н. М. Никифорова. По-прежнему «настоящими шедеврами» были ее Пошлепкина в «Ревизоре», приживалка в «На хлебах из милости» и героини некоторых фарсов, таких, как «Прежде скончались, потом повенчались». Она пользовалась неизменной симпатией публики, хотя, как и прежде, «впадала в шарж, особенно под конец жизни, когда апоплексия оставила на пей заметные следы, затруднив речь»<sup>46</sup>. Незадолго до смерти она, уже одряхлевшая, появилась на сцене в роли старушки няни в «Последней воле» Немировича-Данченко, которую сыграла с неожиданным трогательностью и простотой<sup>47</sup>.

Надежда Васильевна Рыкалова (1824—1914) и в эти годы продолжала играть «роли старух, преимущественно ворчливых», в том числе прославившую ее роль Кабанихи, в которой «основной характер личности особенно выступал благодаря своеобразному голосу артистки»<sup>48</sup>. Ее сценические краски были все так же суровы, подчас резки. В памяти зрителей оставались «злые и сердитые интонации и сгорбленная фигура» Кабанихи, неповоротливость Манефы, четкая и «довольно еще звонкая» речь графини-бабушки в «Горе от ума»<sup>49</sup>. В 1891 году Рыкаловой пришлось расстаться с Малым театром: контракт с ней не был возобновлен вопреки сожалениям публики и протестам прессы, в частности С. Васильева, настаивавшего в «Московских ведомостях» на том, что Рыкалова «в качестве славного и заслуженного ветерана должна была бы украшать... труппу нашего Малого театра, если не своею постоянной деятельностью, становящейся обременительною в известные лета, то простым фактом своей принадлежности к труппе». Передавая свои впечатления о ее процальном бенефисе (исполнялся второй акт «Грозы», и в первый раз шли «Плоды просвещения»), С. Васильев заключал: «Артисты земно кланялись расстававшейся с ними ветеранке их сцены; публика выражала ей свое сочувствие таким грохотом рукоплесканий, какого я и не слыхивал на театре»<sup>50</sup>. Последний раз Рыкалова появилась на сцене в 1895 году, когда ее, первую исполнительницу Атуевой в «Свадьбе Кречинского», Ф. А. Корш пригласил сыграть эту роль в спектакле, которым его театр отмечал 40-летие со дня премьеры комедии Сухова-Кобылина.

Николая Игнатьевича Музиля (1836—1906), пришедшего в театр в 1866 году, Островский в начале 80-х годов пазывал «замечательным артистом», без которого «нельзя было обойтись в труппе».

пе»<sup>51</sup>. По мнению современников, Музиль не располагал выдающимся дарованием, но «выработал из себя большого актера и стал одним из наиболее значительных выразителей художественного реализма на сцене». Его метод не ограничивался воспроизведением жанровых деталей — актер достигал «умелой обрисовки общих контуров изображаемой фигуры»<sup>52</sup>. Не обладая сильным драматическим темпераментом, он в ряде бытовых характерных ролей (как правило, эпизодических) поднимался до трагического пафоса. Его Старый повар в «Плодах просвещения», опустившийся, «спившийся с кругу, с хриплым голосом и трясением в руках и ногах», был полон лютой ненависти к миру господ<sup>53</sup>. «Когда является на сцену повар, то выходит очень трагическая минута»<sup>54</sup>, — сказано в дневнике С. А. Толстой, посетившей генеральную репетицию спектакля. В 1889 году Музиль сыграл Юродивого в пушкинском «Борисе Годунове». «Эта сидящая фигура на Кремлевской площади, перед собором, — вспоминал современник, — в железном колпаке, в веригах, с котомкой за спиной, с длинной суковатой палкой в руках, с изможденным лицом и глубоко запавшими глазами была полна законченной художественности и приковывала к себе пристальное внимание зрителя; каким-то жалким, дребезжащим и ноющим голосом, каким действительно говорят юродивые, он повторял одну и ту же фразу: «Дай, дай, дай копеечку»<sup>55</sup>. Драматические черты актер вносил и в комедийную роль Фуфина, господина без всяких средств («Арказановы» Сумбатова, 1886), который в его исполнении «всегда и во всем был смешон и жалок»<sup>56</sup>.

Немало эпизодических персонажей Музиль продолжал играть в чисто бытовом плане, обнаруживая в них «свой обычный высокопробный комизм без тени шаржа, свой серьезный юмор, однако же заставляющий от души хохотать зрителя»<sup>57</sup>. В чисто водевильных ролях, таких, как древний старичок, устраивающий старушке-жене сцену ревности в водевиле «Накануне золотой свадьбы», Музиль бывал, как правило, «необыкновенно забавен и смешон»<sup>58</sup>. Изобретательность и точность Музиля в подобных ролях увлекала молодого Станиславского, старательно перенимавшего тогда своеобразные, отточенные приемы артиста<sup>59</sup>.

К поколению, пришедшему в Малый театр в 60-е годы, принадлежала и Надежда Алексеевна Никулина (1845—1923), актриса огромного стихийного дарования, сохранявшая за собой выдающееся место в труппе. О ее специфическом, глубоко индивидуальном актерском облике один из крупнейших театральных критиков конца XIX — начала XX века Н. Е. Эфрос писал: «В Никулиной ее жизнерадостность и ее комедийность были какие-то буйные, черескрайные. Она вся была радостная экспансивность и ликующая непосредственность. И в большой мере — безотчетность творчества. Она играла, как птица поет, как трава растет. Мало раздумывала — и все-таки была художественно закономерная. Творческую мысль в ней заменил творческий инстинкт. И она

была всегда больше самой собой, чем вымышленным, по роли полагающимся образом. Но «сама собой» она была очаровательно ярка, увлекательно жизненна»<sup>60</sup>.

Еще с конца 70-х годов постепенно переходившая от амплу инженерю на пожилые бытовые роли, Никулина обычно вносила в них «такую комическую нотку, которая превышала задуманное автором, но в то же время отвечала идее самого персонажа»<sup>61</sup>, и благодаря этому зрительный зал, «наэлектризованный ее здоровьем, чисто русским смехом, испытывал на себе всю прелесть ее обаятельной игры»<sup>62</sup>. Среди ее лучших созданий в этот период — Анна Андреевна («Ревизор», 1883), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты», 1886), Толбухина («Плоды просвещения», 1891). «Невозможно передать весь комизм, всю живость и своеобразную естественность, с какой Никулина произносила реплики пожилой кокетки»<sup>63</sup>, — восхищался ее городничихой современник.

Свидетели творчества Никулиной не раз отмечали ее победы в ролях, требующих неоднозначного внутреннего рисунка и бытовой достоверности, таких, как роль Обертышевой в «Самородке», играя которую Никулина создала «вполне цельный, законченный образ деревенского самородка, этой женщины, которую трудно понять и еще труднее не увлечься ею, этой пылкой, наркотической натурой, готовой на все»<sup>64</sup>, или роль приживалки в «Осколках минувшего», где актриса «сумела в сердце этой жалкой женщины открыть истинный захватывающий драматизм и из второстепенной фигуры сделать яркий образ из печальной галереи униженных и оскорбленных»<sup>65</sup>. Никулина имела постоянный успех, создавая в бытовом репертуаре фигуры, подобные Анне Ефимовне из «Золота» Немировича-Данченко, которая «и посплетничать не прочь, и подслушать мастерица, и даже гадость сделать способна, но при этом совершенно обезоруживает каждого своим природным добродушием и сметливостью»<sup>66</sup>.

Сравнивая Никулину с ее сверстницей Г. Н. Федотовой, Эфрос приходил к выводу: «Никулина была немножко рабой своих талантов, Федотова — всегда полной их госпожой»<sup>67</sup>.

### 3

Как определилось еще в 70-е годы, центральное положение в Малом театре в изучаемый период принадлежало М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой. Параллельно развивавшаяся деятельность этих крупнейших русских актрис, их невольное соперничество и общность их основных творческих устремлений придавали искусству Малого театра огромную притягательность и внутреннюю силу. Оглядываясь на 80—90-е годы, Немирович-Данченко в своей книге «Из прошлого» вспоминал: «Труппу возглавляли Федотова и Ермолова, позднее — Ермолова и Федотова. Пьеса писалась непременно для той или другой. Если играют обе вместе, то обес-

печено огромное количество полных сборов. Если в пьесе не занята ни та, ни другая, то в лучшем случае ее ожидает очень скромный успех, а большей частью — провал»<sup>68</sup>.

Присутствие в труппе двух актрис такого масштаба свидетельствовало о высоте господствовавших в Малом театре этических принципов. Тот же Немирович-Данченко, внимательный наблюдатель жизни Малого театра этих десятилетий, автор ряда шедших на его сцене пьес, отметил: «К чести Федотовой и Ермоловой — как ни дразнили их сторонники той или другой партии — такт, уважение друг к другу и любовь к делу не допускали их до какого-либо разрыва». Совместные выступления Федотовой и Ермоловой делали возможным появление таких выдающихся достижений, как дуэт королев в «Марии Стюарт», и вели к обогащению творчества обеих актрис. И если первоначально Федотова и Ермолова воспринимались — по словам Немировича-Данченко — как представительницы параллельных течений в искусстве Малого театра («одно — такое, которое в обиходе называли искусственной игрой, а другое — которое называли правдивой, жизненной игрой»), то «чем дольше впоследствии работали на одних подмостках эти две замечательные артистки — Федотова и Ермолова, — тем меньше слышалась разница в акцентах искусства каждой»<sup>69</sup>.

К началу 80-х годов Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925) находилась в зените своей славы, пользуясь общим признанием как актриса, достигшая высот мастерства. Обладая громадным сценическим темпераментом, поразительной искренностью и безошибочной интуицией, она непрерывно оттачивала свою виртуозную технику. Свидетели первой половины ее творчества считали ее возможности беспредельными и называли ее обладательницей «одного из самых обширных амплуа, равно захватывающих в свою область трагедию, драму и комедию, бытовое и общечеловеческое, идеальное и реальное»<sup>70</sup>. С годами ее искусство обретало все большую углубленность и внутреннюю упорядоченность. Становясь, по словам Эфроса, госпожой своих талантов, она «распоряжалась ими на диво, всегда так, как наиболее художественно выгодно для роли». «Это вовсе не значит, — продолжает тот же критик, — что Федотова была «холодная». В ее сценическом сердце, в ее глазах, в ее голосе, в ее распевной — таков был тогда театральный стиль — речи был и жаркий огонь. Но всегда все оставалось под строгим контролем и вдумчивой мысли и тонкого вкуса». От подавляющего большинства русских актрис Федотову в ее зрелые годы отличало умение передать «стиль автора, пьесы, роли, стиль страны, эпохи, среды», причем свойственное чувство стиля «все утопчалось, изощрялось на всем протяжении тех сорока с чем-то лет, которыми измеряется ее активная актерская жизнь»<sup>71</sup>.

В 80—90-е годы Федотова неизменно оказывалась полновластным режиссером — руководителем тех спектаклей, в которых

участвовала. «Она не только была занята своей ролью — она следила за всем спектаклем...— свидетельствовал Немирович-Данченко.— И все чувствовали, что где-то тут, под боком, за каждой сценой следит зоркий, упорный глаз»<sup>72</sup>. На первом съезде сценических деятелей Федотова говорила о «дружном единении», «дружном художественном ансамбле» как о «главной силе нашего дорожного театра»<sup>73</sup>.

Та смелая, четкая последовательность, с которой Федотова строила роль, имела принципиальное значение для развития русской актерской школы. Она «умела, почти как никто — по меткости, верности и выдержанности — создавать характеры»<sup>74</sup>. Внимательные зрители понимали, что Федотова не вслепую шла к своим триумфам, но завоевывала их методично и вдохновенно. И. С. Аксаков, увидев ее в «Медее» Суворина и Буренина, не мог сдержать своего восторга: «Как вы потрудились над этой ролью! Как вы много и серьезно над ней трудились,— это сейчас видно. Что за цельный образ вы дали нам, и все в нем... все — совершенство, до мельчайших подробностей, решительно все». Он был восхищен и филигранной разработкой каждой сцены и тем постижением образа античной героини, к которому пришла актриса, сумевшая, преодолев более чем посредственный текст, показать «женскую душу, объятую страстью, для которой теряется грань добра и зла»<sup>75</sup>.

Именно в эти годы Федотова становится, как писал об этом позже А. В. Луначарский, «настоящей артисткой для изображения центральных женских фигур Шекспира и именно фигур полных сил, активности, либо радостей жизни, либо до злодейства наступательной энергии»<sup>76</sup>. Суть ее дарования отвечала важнейшим чертам шекспировского метода. Федотова на сцене «не желала быть самой собой, и лирический, неразложимо «свой» остаток в ее сценических образах был мал»<sup>77</sup>. Ее исполнение могло казаться окрашенным излишним мелодраматизмом или сентиментальностью, но в восприятии своих героинь она была одной из самых объективных актрис русского театра.

К своим прежним комедийным шекспировским ролям в «Укрощении строптивой» и «Много шуму из ничего», в которых она поднималась «на высшие ступени торжества своего таланта, с истинной гениальностью умея показать трепет любви, умышленно скрываемой под маской непокорного бунтующего задора»<sup>78</sup>, она прибавила Клеопатру («Антоний и Клеопатра»), леди Макбет и Паулину («Зимняя сказка»). Клеопатру (1887) Федотова сыграла в свойственной ей тогда энергичной эмоциональной манере. Строя роль на резких контрастах, прекрасно передавая «искренность и коварство, нежность и ироническое поддразнивание, робость и героизм», она выделяла в характеристике своей героини, по свидетельству известного шекспироведа Н. И. Стороженко, момент идеальный, высокую силу истинной любви, охватывающей Клеопатру и определяющей логику развития образа<sup>79</sup>. Выразительные

противоречия сказались в подходе Федотовой к роли леди Макбет (1890). Актриса советовалась с Сеченовым, стремясь физиологически точно передать внутренний мир участницы кровавого преступления и раскрыть психологические основы ее поведения. Для некоторых эпизодов она находила глубокие внутренние обоснования и яркий сценический рисунок. Но для других — и прежде всего для сцены сомнамбулизма — таких мотивировок не обнаруживала и отдавала дань декламационному мелодраматизму. Паулина, сыгранная Федотовой в 1897 году, была совершенна «по тонкости, блеску, изяществу, характерной меткости, уму и цельности»<sup>80</sup>.

К лучшим сценическим созданиям Федотовой принадлежала королева Елизавета в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера (1886), сыгранная ею с подлинно шекспировской мощью. Пользуясь, как обычно, выразительными психологическими контрастами, Федотова давала изощренный внутренний рисунок роли. Ее Елизавета жила одновременно во власти сложных государственных расчетов и непреборимой женской ревности. Нанося Марии незаслуженные оскорбления, приговаривая ее к смерти, она понимала, что проигрывает поединок с ней.

Еще в 1882 году Федотова играет в свой бенефис мать в «Преступнице» Н. Е. Вильде, намечая для себя возможность перехода на новое амплуа. Однако в 1884 году в роли Кручининой («Без вины виноватые») ее заинтересовала не судьба матери, обретшей своего взрослого сына, а содержащаяся в первом акте пьесы, написанном Островским в форме пролога, драма молодой женщины, которую покидает любимый человек, отец ее гибнущего ребенка. «Не было зрителя, который бы не плакал и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал все нарастающую тревогу, словно какой-то ток душевного трепета протягивался между сценой и зрителем и все взвинчивал и взвинчивал чувство зрителя последовательными беспокойными, нервными толчками, а завершительное восклицание артистки: «Ну, теперь вы совсем свободны!» приобретало потрясающую силу. И какими разнообразными чувствами была насыщена эта фраза в устах артистки: и отчаяние, и негодование, и убийственное презрение, и острая тоска — все сплеталось здесь в общий клубок и, словно молнией, освещало тот душевный ад, который в эту минуту должен был гореть в несчастной матери и брошенной любовнице»<sup>81</sup>.

В 80-е годы Федотова продолжает с успехом играть центральные роли в «Грозе», «Каширской старине», «Василисе Мелентьевой», претерпевающие у нее знаменательную эволюцию. Так, Мелентьева (Федотова возвращается к ней в 1890 году) перестает напоминать героиню исторической мелодрамы. Федотова оставляет теперь ей лишь одно оружие — «напускную простоту»<sup>82</sup>, но внутренние масштабы образа и его бытовая достоверность неизмеримо вырастают. Луначарский, подчеркивая, что Федотова преимущественно тянулась к ролям «повелительниц, победительниц, ве-

сельих или мрачных», вспоминал Мелентьеву в числе ее основных побед: «Весь склад натуры Федотовой делал ее необыкновенно подходящей для изображения русских женщин, типов, близких к народу, какие так часто встречаются в драмах Островского. Пересечение черт глубоко национальных с выше указанными чертами характера, какие встречались, например, в роли Василисы Мелентьевой, давали особенно яркие, может быть, неповторяемые вспышки»<sup>83</sup>.

В текущем репертуаре актриса по-прежнему играет роли многочисленных интриганок и хищниц, таких, как Марианна Крафт из пьесы «Призраки счастья», или женщин, не желавших примириться с обывательским существованием, готовых взорваться бунтом, пусть безрезультатным, ничего не меняющим, но свидетельствующим о силе характера, о готовности на решительный шаг и искренний порыв.

По мере того как Федотова переходила на пожилые роли, в ее искусстве появлялась сатирическая беспощадность. Современники считали властность доминирующей чертой не только личности Федотовой, но и ее творчества. Теперь актриса находит комедийные и сатирические варианты той же темы. Мурзавецкую в «Волках и овцах» в 1893 году она играет настолько сурово, что Ив. Иванов упрекал ее в расхождении с автором, в намерения которого (по мнению критика) не входило рисовать грехи Мурзавецкой «в таких резких, совершенно ложноклассических формах, как они вышли в исполнении преувеличенном в малейших подробностях, резко окрашенных в один цвет»<sup>84</sup>. В Звездинцевой в «Плодах просвещения» (1891) Федотова создала законченный комедийный портрет властной, слабонервной и раздражительной барыни. «У нее вырываются фразы, которые заставляют хохотать весь театр. Так фразу: «Фифку без меня чтоб не простудить. Если будет проситься выпускать, то непременно надеть капотец.. желтенький», — г-жа Федотова произносит с ударением на последнем слове и с неподражаемым комизмом. Она все время остается барыней и говорит «дурак» таким уничтожающим тоном, что Звездинцев не находит что ответить и только разводит руками»<sup>85</sup>.

Когда она властно протягивала ногу, чтобы лакей натянул ей ботик, не возникало сомнений в том, что она никогда сама их не надевала и делать этого не умеет.

Актриса редкого дарования, умевшая подняться до трагедийного пафоса и свободно чувствующая себя в комедийной стихии, Федотова оставалась яркой и последовательной представительницей щепкинской школы. «Федотова — это соединение большого напряжения работающего ума, снабженного широким кругом зрения, с одной стороны, замечательных сценических данных и богатейшего темперамента, с другой, и с третьей — принципа устремления к самой предельной простоте и жизненной правдивости изображения»<sup>86</sup> — так характеризовал ее творчество Луначарский.



Если в 70-е годы и в начале 80-х Федотову по масштабам дарования сравнивали с Ермоловой, то позже подобные сопоставления встречались все реже. Отдавая должное выдающемуся таланту и исключительному мастерству Федотовой, критика и зрители понимали, что творчество Ермоловой, актрисы гениальной, составляет эпоху в истории русского театра.

В духовной жизни русского общества 80—90-х годов Ермолова занимала совершенно особое место. Один из самых проникательных свидетелей ее творчества и ее первый биограф Н. Е. Эфрос, определяя в 1896 году значение Ермоловой, утверждал, что она «вобрала в себя все смелые идеи и идеалы своего времени и сделалась самым страстным их адептом»<sup>87</sup>.

Ермолова обладала уникальной властью над зрительным залом. Источник этой власти Немирович-Данченко видел «в ее поразительном темпераменте, в необыкновенной легкости, с которой она загорается сама и зажигает слушателей». А секрет ее непрерываемого воздействия на театральную аудиторию он объяснял тем, что эта стремительная, могучая воспламеняемость Ермоловой, прекраснейшее и редкостное актерское качество, «приобретало особую силу, получало чрезвычайное значение, когда распространялось на произведения возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма, когда в инертную, политически поработанную театральную толпу бросался пылкий призыв к борьбе за свободу, за справедливость»<sup>88</sup>.

В 80-е годы, как и в 70-е, Ермолова оставалась основной посылительницей героико-романтической трагедийной тенденции в искусстве Малого театра, причем ведущая тема ее творчества существенным образом видоизменялась. Центральным событием творческой жизни Ермоловой и одним из самых значительных фактов в истории русского театра было исполнение актрисой роли Иоанны в «Орлеанской деве» Шиллера. Сама Ермолова, очень скромно оценивавшая свои сценические завоевания, считала эту роль своей единственной существенной заслугой перед русским театром.

28 января 1883 года был впервые сыгран пролог к трагедии Шиллера — он был включен в спектакль, посвященный столетнему юбилею Жуковского, автору превосходного русского перевода пьесы, в свое время предназначавшегося для великой трагической актрисы Е. С. Семеновой, но так и не увидевшего сцены. 11 февраля 1884 года трагедия была впервые сыграна целиком. Почти через десятилетие (с 24 ноября 1893 года) спектакль перенесли на сцену Большого театра, чтобы удовлетворить наибольшее число зрителей, желавших его увидеть.

Роль Иоанны продолжала и углубляла звучание основной трагической темы ермоловского творчества, начатой еще в «Эмили Галотти», а затем получившей мощное развитие в «Овечьем источнике». Но если ермоловская Лауренсия в своих призывах к восстанию против тиранов не знала ни колебаний, ни внутренней

борьбы, если «этот взрыв простой, односложной страсти был достаточен для зрителя, принадлежавшего к поколению 70-х годов», то в романтической трагедии Шиллера Ермолова с максимальной силой и ясностью раскрывала «борьбу идеального призвания и могучего порыва к подвигу с проявлением временной слабости простого и смиренного человеческого существа», и именно поэтому «слабый человек 80-х годов чувствовал, что в героических образах Ермоловой прямо к нему обращены и ободрение и укор, и потому ермоловский язык трагической страсти так много говорил его сердцу, так был ему близок и дорог, так очищал своими бурями заплесневелую атмосферу его унылого существования»<sup>89</sup>.

Ермолова строила роль на выразительнейшем контрасте между «поэтически окрашенной скорбью» и «восторженным героизмом», «энтузиазмом, воспламененным возвышенной идеею»<sup>90</sup>. Доминирующей нотой исполнения был тот героический энтузиазм, который захватывал зрителя уже тогда, когда Иоанна — Ермолова молча слушала рассказ Бертрама о цыганке, заставившей его взять с собой шлем, «для головы стальную кровлю». С первой фразы Иоанны («Отдай мне шлем! Отдай, он мой и мне принадлежит!») «пафос, пламенеющий в душе артистки, изливался на зрителя такой бурной огненной лавой, потоку которой не может противостоять ничто»<sup>91</sup>. Вера в свое предназначение отстоять свободу родины жила в Иоанне, когда она появлялась затем во дворце Карла VII. В ее поведении не было «ни единого следа чисто внешних порывов, ни единого усилия подействовать на окружающих обыкновенными средствами — начать убеждать их, возвысить голос, поразить отвагой и энергией»<sup>92</sup>. Когда же Иоанну охватывала любовь к Лионелю и она чувствовала себя недостойной своего призвания, Ермолова с мощью истинно трагической актрисы передавала сокрушавшую ее скорбь. В заключительный же момент роли, когда томившаяся в плену Иоанна разрывала цепи и устремлялась в битву, Ермолова вновь достигала вершин «призывного воинствующего настроения»<sup>93</sup>.

Побеждающий призыв к свободе, к мужеству, к победе над собой, содержащийся в этом создании Ермоловой, находил горячий отклик в зрительном зале. Современники воспринимали Ермолову как одного из духовных вождей эпохи. Трудно переоценить значение ее творчества и, прежде всего, созданного ею образа Орлеанской девы для эпохи, когда, по словам В. И. Лешина, господствовала «разнузданная, невероятно бессмысленная и зверская реакция»<sup>94</sup>.

Тем же призывным трагическим пафосом наполняла Ермолова и роль Клерхен («Эгмонт», 1888). «В каком безумном, трепетном испуге звала она проходивших по улице граждан идти за ней, и на какой страстный шепот переходила она, когда они пугались этого дерзкого призыва, боясь, что власть имущие услышат ее речи. Молодежь, сидевшая в зрительном зале, жила ее героическим порывом»<sup>95</sup>, — вспоминала Н. А. Смирнова.

Важным этапом развития трагического гения Ермоловой современники считали роль Марии Стюарт в одноименной трагедии Шиллера (1886). Критика выделяла два момента, приобретавшие непреодолимо захватывающее звучание,— сцену свидания королев в третьем акте и прощание Марии с близкими перед казнью в фипале.

В сцене с Елизаветой «горячее желание примирения» сменялось у Ермоловой «величайшим душевным страданием»; «когда же со стороны Елизаветы вместо сострадания слышатся оскорбительные упреки, лицо г-жи Ермоловой моментально преобразается: она выпрямляется, глаза ее блещут выражением сильного гнева, и в воспламененной речи она с замечательной силой воспроизводит страстность натуры шотландской королевы»<sup>96</sup>,— рассказывал один из очевидцев премьеры. О заключительном монологе, в котором Мария клеймила Елизавету, Ю. М. Юрьев писал: «Это было нечто неповторимое по силе экзальтации, огненности сценического темперамента и трагической значительности». В своих «Записках» он воссоздал найденный исполнительницами внешний рисунок этой прославленной сцены: «Ни на секунду не прорывались у них ни тривиальность, ни вульгарность в препирательстве двух женщин между собою. Самые рискованные в этом смысле моменты велись ими как-то, скорее, интимно, на полутонах, и дышали благородством. Все было в высшей степени «сделано» в отношении жестов, мимики и поз... Как сейчас помню скупость, но значительность внешней выразительности Г. Н. Федотовой. В продолжение почти всей сцены она стояла почти неподвижно с опущенными вниз глазами, но когда их поднимала, то в них выражала всю гамму своих мыслей и чувств. В отношении точно разработанных мизансцен чувствовалась огромная законченность всей сцены. Обе актрисы как бы помогали друг другу, и всегда та из них, чье лицо должно было в данный момент фиксировать на себе внимание зрителя, оказывалась повернутой *en face* к нему»<sup>97</sup>. Не менее важное место в структуре роли получал и последний акт, в котором зрители видели Марию перед казнью. В нем раскрывались новые черты трагического гения Ермоловой. «Нигде не удается выказать Ермоловой так, как здесь, красоту страдания, принимаемого спокойно, с покорностью силе и необходимости, но с сознанием своей высшей правоты»<sup>98</sup>,— свидетельствовал Эфрос.

В роли Марии Стюарт стали очевидны существенные особенности сценической манеры Ермоловой, вызвавшие замечание Островского о том, что подобные пьесы портят русских актеров<sup>99</sup>. Трагедийный стиль Ермоловой не совпадал с приемами бытовой игры. «Оставаясь, как всегда, как и в ролях современных, в высокой степени искреннею и правдивою, артистка в то же время сумела придать своему исполнению несколько торжественный, приподнятый характер»,— писал ее первый биограф, видевший в этом кажущемся отступлении от сценической правды «проявле-

ние высшей художественной правды и тонкого художественного вкуса»<sup>100</sup>.

Противоречия, обнаружившиеся между устремлениями Ермоловой и театральными идеалами Островского, говорили, по существу, о богатстве тех путей и возможностей, которые присутствовали в развитии русской актерской школы. Ермоловой был одинаково подвластен и романтический и бытовой репертуар, хотя ее никогда не интересовала ярко выраженная характерность. Вместе с тем ее равно связывали пьесы ложнотрагические, в которых трагическое подменялось надуманной исключительностью положений, и те пьесы из современной жизни, в которых она была вынуждена ограничиваться лишь «какой-то схемою благородных чувств». Ей были необходимы масштабные творческие задачи. «Я хочу, чтобы автор был выше меня, а не ниже, чтобы он поднимал меня вверх, до себя, а не я опускалась до него, чтобы он напрягал мои силы, а не заставлял сдерживать, урезывать их»<sup>101</sup>, — признавалась она. Играть в легковесных однодневках она не умела и уклонялась от участия в них. В 1888 году она обратилась с просьбой к С. А. Черневскому: «Будьте добры передать автору и П. М. Пчельникову мой отказ от роли Веры (речь идет о пьесе В. А. Крылова «Разлад». — Ю. Д.). Очень буду жалеть, если они оба примут это за каприз, но вы больше меня знаете и, уверена, согласитесь со мною в том, что я не могу играть таких ролей. Никогда сроду не играла ничего подобного и никак не могу найти у себя даже подходящего тона. Будь мне шестнадцать лет, меня можно бы выучить с голоса, теперь же я никогда не пойду играть той роли, в плоть и кровь которой я не могу войти. Это совершенно не мое дело... Если П. М. Пчельников не согласится со мной, то заявляю Вам, что я готова подчиниться всяким правилам насчет штрафа, но роли этой играть не буду»<sup>102</sup>. Не увлекали актрису и натуралистические пьесы. О «Мирской вдове» Е. П. Карпова она признавалась Л. Н. Средину: «Я старалась добросовестно пахать на живой лошади, говорить «чаво» и «ничаво», но «ничаво из этого не вышло»<sup>103</sup>.

В текущем репертуаре Ермоловой приходилось играть бесчисленное множество ролей «благородно чувствующих девушек и женщин, страдающих под гнетом домашних условий, отцовского деспотизма, супружеской власти, общественных предрассудков, то погибающих в борьбе за свободу чувства, то, реже, торжествующих»<sup>104</sup>, написанных в основном в расчете на Ермолову. В своем большинстве они сливались для современников в единый образ «ермоловской женщины», причем актриса неизменно выступала своеобразным адвокатом своих героинь, порою явно видоизменяя авторский замысел. Сравнивая Ермолову и Савину в таких пьесах, как «Симфония» М. Чайковского и «Татьяна Репина» Суворина, Эфрос писал: «Одна — защищала, другая — прокуровствовала, одна — вся снисходительность, другая — вся беспощадность»<sup>105</sup>.

Лучшие из бытовых ролей Ермоловой, за которыми установилось название «тихих», приобретали не менее сильное звучание, чем ее трагедийные создания. Вершиной среди них оставалась Негина, сыгранная в 1881 году и долго не исчезающая из репертуара актрисы; в 90-е годы к их числу прибавилась Тугина из «Последней жертвы», к которой вновь вернулась Ермолова, острее и конкретнее раскрыв драматизм ее судьбы. К этому возобновлению относится рассказ Немировича-Данченко о «гастрольной» паузе Ермоловой, наступавшей в ту минуту, когда Тугина узнает об измене Дульчина; на его вопрос, сколько минут она молчит в этой сцене, актриса ответила: «Сколько помолчитесь»<sup>106</sup>.

В 1893 году в бенефис М. П. Садовского Ермолова сыграла Купавину в «Волках и овцах», и это выступление стало началом комедийной линии в ее творчестве, давшей затем несколько очень интересных достижений. Ермолова играла «обыкновенную простодушную, почти детски наивную провинциальную помещицу, наивную особенно в вопросах о жизни и людях: ни того, ни другого она никогда не понимала, и не в силах понять, что ее взгляды менее всего отвечают истине и действительности»<sup>107</sup>. Южин вспоминал: «Купавина Ермоловой — один из немногих бриллиантов русской комедии. Это такая же урожденная овечка, как Е. К. Лешковская рядом с нею — несомненный и подлинный волчонок. Их сцену вдвоем во втором действии «Волков и овец» нельзя не рассматривать как образец сценического мастерства самой высокой пробы. Минутами казалось, что сквозь оба красивые женские лица проступают звериные лики. Что одна лязгнет молодыми острыми зубами — и головка другой беспомощно повиснет на перекушенной шее. В сцене Беркутова с Купавиной в четвертом действии этой пьесы Ермолова давала целую гамму специфически дамской, бабьей глупости. Не было полуштриха, который не вырастал бы в мотив для целой большой комедии». И что особенно примечательно, эта «настоящая, непроходимая дура вырастает из той же почвы, которая дала богом вдохновенную Деву, пламенную в счастье и горе звезду Севильи, могучую своей волей и правдой русскую девушку-артистку»<sup>108</sup>.

#### 4

Основным партнером Ермоловой в 80-е годы оставался Александр Павлович Ленский (1847—1908). Ермолова и Ленский составляли в эти годы прекрасный союз актеров, на которых основывался репертуар Малого театра.

Дебютировавший в Малом театре в 1876 году и сразу занявший в нем центральное положение, Ленский весной 1882 года был переведен дирекцией в Александринский театр, но, по словам Амфитеатрова, пришелся там не ко двору и бежал из Петербурга «вовремя и навсегда»<sup>109</sup>. Стремление Ленского к героическому и романтическому репертуару не совпадало с общей направлен-

постью Александринского театра. В Москве, куда через год, в 1883 году, он приехал на гастроли, его успех был по-прежнему грандиозен: «Трудно передать, с каким энтузиазмом встретила театральная зала появление г. Ленского в одной из лучших своих ролей, Урнэля Акоста. Подарки, венки, адреса, махачья платками, крики, громкие аплодисменты — словом, овация, выходящая из ряда обыкновенных»<sup>110</sup>. Тогда же Ермолова обратилась к директору императорских театров: «Дела нашего театра в нынешнем году, как Вам известно, пошли очень хорошо, а с приездом Ленского они пошли блестящим образом, лучше чего желать нечего. Явилась возможность поставить серьезные пьесы, которые без него немислимы. Театр буквально переполнялся народом... Если бы [Вы] вняли нашим московским молитвам и оставили нам [Ленского], Вы бы сделали благодеяние Малому театру»<sup>111</sup>. Ленский был возвращен в Москву.

Значение Ленского для Малого театра 80-х годов, его воздействие на репертуар и актерское искусство трудно переоценить. В. М. Дорошевич вспоминал: «То были тяжкие годы, когда в школу мы ходили, как на службу, а учились в Малом театре. Сколько прекрасных лекций по литературе прочел нам Ленский! Сколько огня зажег. Ни одному из наших воспитателей не снилось зажечь столько!»<sup>112</sup>. С деятельностью Ленского критика связывала «поворот в направлении главного русского театра-законодателя» и появление в нем «своеобразной и совершенно оригинальной школы романтического реализма, работавшей добрые двадцать лет». Все большее воздействие на зрителя получали роли Ленского, впервые сыгранные в 70-е годы, прежде всего Гамлет и Акоста. «Его поэтический Гамлет тянул к себе молодежь, как магнит», — вспоминал А. В. Амфитеатров, отмечавший, что в сравнении с 70-ми годами исполнение Ленского заметно выросло, стало «бесконечно привлекательным и симпатично-изящным». Критик утверждал, что «решительно ни в одном из Гамлетов благородство страдальческих сомнений принца Датского не обозначалось с такою простотою, всечеловеческой ясностью, как в Ленском». Устойчивым и властным было в эти годы влияние лучших созданий Ленского на творчество актеров младших поколений. «Я не видал ни одного русского Акоста, в котором Ленский не отражался бы если не прямым подражанием, то отблеском предания, иногда уже искаженного и неправдоподобного, но все из того же источника заимствованного, через третьи, четвертые, а может быть, и десятые руки»<sup>113</sup>, — свидетельствует тот же критик. Театралы считали, что в мягкости актерской манеры Ленского «было что-то, унаследованное от Самарина»<sup>114</sup>, но настроения, окрашивавшие его творчество, принадлежали 70—80-м годам, и не случайно «почти на все образы, создаваемые им, ложился налет какой-то меланхолии, родственной меланхолии сонат Чайковского». В репертуаре Ленского оставались роли, в которых «звучал очаровательный смех, рдело огненное веселье»<sup>115</sup>, вырвавшееся в 70-е годы в Бенедикте

и Петруччо из шекспировских комедий. Эти качества ярко окрашивали его исполнение роли дона Сезара де Базапа («Испанский дворянин» Деннери и Дюмапуара). Вместе с тем, по мнению Амфитеатрова, «комедийные свои создания он часто драматизировал, наполнял их трепетом чисто трагического темперамента, подходил к их психологии со стороны ответственностей грозных, чрез глубины темные и страшные»<sup>116</sup>.

Среди новых ролей Ленского в классическом репертуаре, сыгранных им в 80-е годы в романтическом ключе, выделялся граф Бусто Табера («Звезда Севильи», 1886), защищающий свою сестру от посягательств короля и погибающий от руки друга. По словам газеты «Театр и жизнь», Ленский создал в пьесе Лопе де Вега «живописно красивый, рыцарски прекрасный образ идеального народного героя»<sup>117</sup>.

С годами Ленский находил все более конкретные психологически и точные стилистически черты для персонажей классических трагедий. Наиболее показательно в этом отношении было исполнение им роли Вильгельма Оранского в «Эгмонте» (1888): «Принц Оранский Ленского производил впечатление цельной, картинной фигуры «того» времени; в этой фигуре был стиль, которого не доставало всем остальным исполнителям»<sup>118</sup>. Давая монументальный и строгий внешний рисунок роли Оранского, Ленский смело раскрывал «подспудную работу души, не проявляющуюся во внешних признаках». «Те немногие минуты, которые уделены в драме Гете краткому диалогу между Вильгельмом Оранским и Эгмонтом,— продолжает мемуарист,— явились в исполнении Ленского истинным торжеством творческого вдохновения. Каменно-суровое лицо, нахмуренный взор строгих глаз, отрывистая, монотонная речь. И вдруг — только в одной фразе, только на мгновение — откуда-то вырвавшийся страстный порыв с оттенком глубокой душевной боли: «О если бы ты мог видеть, Эгмонт, моими глазами!» Вы едва уловили этот порыв, а он уже снова ушел в какую-то глубь и снова перед вами — суровое лицо, хмурый взгляд, монотонная речь, сквозь которую чувствуется несокрушимая воля»<sup>119</sup>.

В роли де Сильвы («Эрнани», 1889) Ленский создавал фигуру, словно сошедшую с полотна Веласкеса. «Трудно придумать лицо, более отвечающее облику старого сурового воина, носителя всех традиций рыцарской чести, завещанных ему предками»<sup>120</sup>, — констатировал Немирович-Данченко. Актер подчеркивал не ревность и жажду мести, владеющую героем Гюго, а безраздельно охватившую его любовь; роль получала психологическую глубину и лирическую окраску. С такой же психологической убедительностью рисовал Ленский образ короля Филиппа в «Дон Карлосе» Шиллера (1894). Найдя удачный портретный грим, он «с большой точностью и реальностью» строил внешний рисунок роли. Центральную сцену между королем и маркизом Позой, в которой королю приходится выслушивать суровые истины, он вел искренним, проникновенным, «любящим, почти жалобным тоном», и это делало

объемной, психологически сложной характеристикой «коронованного инквизитора»<sup>121</sup>.

В выверенном рисунке подобных ролей наглядно раскрывался актерский метод Ленского, основные особенности которого критика отмечала еще в середине 80-х годов: «Талант и ум в этом артисте так тесно и неразрывно связаны, что трудно определить, что, собственно, в нем превышает, кому надо отдать предпочтение... Тонкая отделка деталей, причудливая узорчатость, верное понимание характеров и большая или меньшая целостность в воспроизведении их — вот существенные признаки его игры»<sup>122</sup>.

В 90-е годы Ленский так формулировал свои художественные принципы: «Ум — это совесть таланта, потому что он и только он оберегает его от ложного пути, делает его разборчивым в средствах для достижения успеха». Ленский сложился в эти годы в одного из крупнейших мастеров русской сцены, обладавшего послушной и гибкой внешней и внутренней техникой. Он понимал, что «актер не может воспроизводить своей роли каждый спектакль с одинаковым подъемом и страстью, как не может виртуоз играть в каждом концерте с одинаковым воодушевлением; как того, так и другого при отсутствии вдохновения выручает тщательно выработанная техника». Но он на собственном опыте знал, что «когда художник-актер вдохновлен, тогда он, повторяя свою предыдущую работу, творит снова, и творит, если можно так выразиться, творчеством полусознательным». Ленский так определял эти минуты: «Это тот высокий момент, когда всем его существом начинает управлять не его человеческая, но чья-то высшая воля, когда разум его внезапно становится просветленным, когда с духовных очей его как бы спадает завеса и он начинает постигать то, чего раньше не постигал, чувствовать то, что прежде только предчувствовал, и, любовно принимая в душу свою идею поэта, отождествляясь с нею, становится его пророком; холод и жар пробегают по всему его телу, конечности его стынут; волосы шевелятся, голос его становится неузнаваемо гибким, и музыкальная речь, полная глубиной, потрясающей правды, льется свободно из груди...»<sup>123</sup>.

О виртуозности, с которой Ленский разрешал на сцене сложнейшие внутренние и внешние актерские задачи, неоднократно вспоминал впоследствии Мейерхольд как о высшем проявлении артистической свободы: «Он в трагедии давал необычайную легкость... Он умел в самых сложных ситуациях, не напрягаясь, передавать все нюансы... Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким легким»<sup>124</sup>.

В наибольшей степени эти качества проявились в характерных и комедийных ролях Ленского, центральной среди которых стала сыгранная им впервые в 1887 году роль Фамусова. Он не сразу овладел ею в полной мере, но затем, по его признанию, ему было «так же легко играть ее, как сидеть дома в халате». Он воспринимал Фамусова иронически, как «Репетилова в старости». Точно



ощущая «художественные приемы грибоедовской кисти»<sup>125</sup> и последовательно выявляя главные психологические черты образа, он играл Фамусова элегантным и легкомысленным баринном, которому незачем лебезить перед Скалозубом и который даже с Хлестовой ведет себя как равный.

К числу лучших характерных ролей Ленского принадлежал профессор Кругосветлов из «Плодов просвещения» (1891), для которого актер нашел невзрачный и в то же время выразительный внешний облик: он появлялся на сцене «с жиденькой, длинной бородкой, в парике с прямыми седеющими волосами, висящими во все стороны до плеч, и в очках, съехавших на нос». Огромную речь, которую профессор произносит перед спиритическим сеансом, Ленский обращал в «едва ли не самое комическое место во всей комедии», оставаясь при этом «в границах самой строгой меры, ни на минуту не прибегая к шаржу». Он начинал объяснения вынужденно и неохотно, почти не скрывая презрительно-брезгливого отношения к аудитории, затем как бы уходил в себя, сосредоточившись на предмете разговора, постепенно увлекался и горячился, не умея сдерживать потока своих аргументов. Отклики критики на это исполнение позволяют понять выработанную Ленским систему грима и ту меру перевоплощения, которой достигал артист: «Смотря на его лицо, чувствуешь, что это г. Ленский, потому что он очень мало загримирован, и в то же время видишь перед собою совсем другого человека, не имеющего ничего общего с Ленским. Перед зрителем живой Кругосветлов потому, что г. Ленский до глубины души все время чувствует себя Кругосветловым: походка, каждое движение руки или глаз — все это не таково, как у самого г. Ленского, а как оно должно быть у Кругосветлова, и в результате при самом скудном гриме — перед вами цельный и художественный образ»<sup>126</sup>.

Эта характеристика тем интереснее, что к концу 80-х годов, когда гримы Ленского сравнивали с прославленными гримами В. В. Самойлова, относится, вероятно, и свидетельство, говорящее о том, как не узнаваемо мог меняться Ленский на сцене. Оно принадлежит В. А. Михайловскому, видевшему в течение одной недели Ленского в ролях Глумова, а затем старика христианина в драме В. П. Буренина «Смерть Агриппины»: «Если бы у меня не было под рукой афиши, то в этой художавой фигуре с изможденным лицом и старческим голосом трудно было бы признать Ленского, два дня перед тем игравшего роль Глумова»<sup>127</sup>.

Вершии комедийного мастерства Ленский достигал и в роли Лыньева («Волки и овцы»), в которой он впервые выступил в 1893 году. «Так надо играть настоящую комедию: легко, свободно, полно смысла, типично, точно!»<sup>128</sup> — писал Немирович-Данченко. По признанию критика, «характер, по-видимому, весьма элементарный и менее всего драматический, у артиста вышел в высшей степени интересным и драматическим». Ленский последовательно и тонко разворачивал психологическое течение роли: «Добродуш-

ный, живой, даже остроумный собеседник в первых сценах оказывается вдруг человеком, будто потерявшим всякую точку опоры, выброшенным в совершенно неведомый ему мир. Он, по-видимому, забывает даже о своем туалете: по крайней мере, он далеко не с такой тщательностью причесан, лицо не носит ни малейших признаков былого молодечества... теперь это идеальное воплощение «мокрой курицы». Он и ходит иначе, и голову носит не так, как во время своей одинокой свobody»<sup>129</sup>.

Вынужденный выступать во множестве слабых пьес текущего репертуара, Ленский в 1891 году жаловался С. А. Черневскому: «С самого начала сезона я играю роли без содержания, и до конца сезона иного сорта ролей не предвидится. Это такая тоска... такой душевный голод, от которого так же нравственно умираешь, как мрет теперь народ от бесклебицы»<sup>130</sup>. Недостатки некоторых из подобных пьес Ленскому удавалось преодолевать. Пьесу А. Ф. Федотова «Волк» (1885) Островский назвал «тяжелой, неприятной», но вместе с тем признавал, что «Ленский был загримирован прекрасно и провел всю роль хорошо»<sup>131</sup>.

Ряд бесспорных побед одержал Ленский в пьесах Сумбатова и Немировича-Данченко, явно выделявшихся на общем фоне современного репертуара Малого театра, и среди них сыгранные в ярком характерном ключе Столбцов в «Новом деле» и Пропорьев в «Цепях». Но наиболее значительной была роль Демурина в «Цене жизни» Немировича-Данченко. В центральном, третьем, акте пьесы, представляющем собой длинный диалог Демурина и Анны, Ленский и Ермолова достигали блистательных результатов, безоговорочно владея вниманием зрительного зала. Звучание этой сцены в их исполнении Амфитеатров сравнивал с траурной мощью бетховенского «Марша на смерть героя»<sup>132</sup>.

Характеризуя Ленского второй половины 90-х годов, Немирович-Данченко вспоминал: «К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два-три раза, а потом играл скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школьных спектаклей и приготовлению новых кадров. Ненавидел административную сторону своего театра и не скрывал этого. Мечтал о создании новых условий сценической работы; готовил из своих учеников целую новую труппу»<sup>133</sup>. Все чаще задумываясь о том, что театром должны руководить художники, а не чиновники, что весь творческий процесс, связанный с подготовкой спектакля, должен последовательно направляться режиссером, Ленский исподволь готовил реформу Малого театра, за которую возьмется в следующий исторический период. С 1888 года он преподает в Театральном училище, неоднократно публикует статьи по различным вопросам сценического искусства. Для проверки своих теоретических взглядов и одновременно для развития молодых артистов Малого театра он организует в 1895 году утренние спектакли по удешевленным ценам. Встретившие первоначально «град насмешек, издевательств и прорипаний о немедленной гибели»<sup>134</sup>, эти

спектакли стали не только хорошей школой для молодежи, но и завоевали признание зрителя. Продолжением этих начинаний Ленского будет создание в 1898 году Нового театра — филиала Малого.

Когда в самом начале изучаемого периода Ленский был пенадолго переведен в Петербург, в труппу Малого театра были приглашены А. И. Южин и Ф. П. Горев. Они не смогли заменить Ленского (чем и было вызвано его возвращение), но оставались, по мере того как Ленский переходил на пожилые и характерные роли, основными исполнителями героического и романтического репертуара.

Александр Иванович Южин (Сумбатов, 1857—1927)<sup>135</sup> представлял собой артистическую индивидуальность огромной внутренней энергии. Он вобрал и выразил в своем творчестве важнейшие идейные и художественные тенденции, подчинявшие жизнь Малого театра 80—90-х годов.

Еще учась в тифлисской гимназии и на юридическом факультете Петербургского университета, Южин участвовал сначала в любительских, а затем в полупрофессиональных труппах, один сезон играл в Пушкинском театре А. А. Бренко, а в 1882 году был приглашен в Малый театр, в котором оставался до конца своих дней. У мемуаристов и в записях самого Южина можно найти немало свидетельств того, что первоначально и труппа и публика встретили его недоверчиво, потому, главным образом, что ему предстояло заменить Ленского. Но Южин упорно и честно завоевывал прочные позиции в Малом театре. «Пресса 80-х годов все время бросала ему камни под ноги и, случалось, преобольно, — вспоминал Амфитеатров. — А он морщился, да шел вперед, кряхтел, да шел!.. Нельзя видеть перед собою дрянную работу железного характера без того, чтобы не проникнуться уважением к нему. И вот Южиным начинают интересоваться, потом увлекаться, Южина начинают понимать, Южин становится нравственным центром труппы, интеллектом ее сложного организма, магнитом публики»<sup>136</sup>.

Метод Южина, актера огромной творческой самодисциплины, вызывал самые противоречивые оценки. В первой биографии актера, вышедшей к сорокалетию его деятельности, Эфрос суммирует эти мнения: «Бывали, особенно в первые полтора-два десятилетия, споры и разноречия насчет того, какой Южин актер. Кто находил — с холодком, а кто, напротив, — с большим жаром; кто находил — по преимуществу «головой», рассудочный, а кто — «темпераментный», хотя никто, кажется, никогда не обмолвился по его поводу о пресловутом «нутре»... Кто полагал, что Южин «переживает», а кто — только искусно «представляет». Но никогда не было разногласия в одном: Южин актер большой и честной работы, серьезного труда и над собою вообще и над каждой стоящей ролью в частности»<sup>137</sup>. Южин в своем искусстве был рационалистичнее Ермоловой, Ленского или Горева, но не был лишен ни темперамента и заразительности, ни умения жить на сцене

жизнью образа. «Когда г. Южип объясняется в любви, читает свои классические монологи, когда он недоволен, клянет, задыхается от гнева, зрительный зал чувствует себя потрясенным»<sup>138</sup>, — свидетельствовал критик в 1897 году.

Южип умел ставить перед собой максимальные творческие задачи и методично трудился над их осуществлением, вызывая уважение и восхищение не только своей работоспособностью, но и значительностью достигаемых результатов. С. Васильев, самый беспристрастный и объективный среди критиков конца XIX века, писал: «Южип не просто трудится. Он сознательно работает над своим талантом и совершенствует его... Бывает прямо любопытно снова посмотреть Южина в знакомой уже роли, положим, через год после первого представления. Вы непременно заметите, что роль выросла... постоянно продолжает жить, не застывает»<sup>139</sup>.

Наиболее заметна была эволюция, которую претерпел южинский Чацкий. Дебютируя в этой роли на сцене Малого театра, актер вел ее темпераментно и отвлеченно, но со временем подробно разработал линию взаимоотношений с Софьей, нашел общий тон поведения Чацкого, вводил в сценический рисунок точные бытовые подробности. «Я следил за г. Южиным в этой роли с той минуты, как он впервые выступил в ней на сцене Малого театра. В моих глазах постепенно складывается процесс постоянной работы артиста... Роль выходила с каждым разом все цельнее и гармоничнее»<sup>140</sup>, — писал С. Васильев.

Свою художественную цель Южин видел в эти годы в утверждении героического репертуара. Он подхватывал тенденцию, которая к тому времени уже достаточно полно выявилась в творчестве его старших товарищей — Ермоловой, Федотовой, Ленского. Это стремление глубоко отвечало пафосу его творческой индивидуальности. «Пропеть гимн человеку, его мощи, величию и красоте его страстей, их правящей роли в жизни... вот, на мой взгляд, сложившийся в процессе долгого и пристального вдумывания в театральное дело Южина, то, что, может быть, поначалу и совсем бессознательно, устремило натуру Южина в актерское искусство и в нем навсегда оставило... Все его актерское творчество будет, если брать его в целом, рассказом о большом человеке с торжествующей волею», — подытожил свои наблюдения Эфрос. Тот же критик наиболее точно сформулировал особенности творческого метода Южина, казавшиеся многим слабостью актера, но, по существу, составлявшие его силу: «Южин иногда играет недостаточно сложно, но он никогда не играет тускло... Тонкая психологическая изощренность его не очень уж и увлекает. Но ему непременно нужна наполненность чувства. И она у него, эта наполненность, всегда есть. И таким же образом ему не нужно самозабвение. Но ему нужно, и это всегда у него есть, чтобы чувство было красиво выражено»<sup>141</sup>.

Бесспорные победы были одержаны Южиным на материале пьес Шиллера и Гюго. Уже роль Дюнуа («Орлеанская дева»), в

которой он сменил Ленского, была сыграна им с «благородной романтической приподнятостью» и «широким разливом красивых юношеских чувств»<sup>142</sup>.

А. А. Яблочкина вспоминала: «Какой необыкновенный подъем охватывал весь театр, что делалось с молодежью, когда он своим мощным бархатным баритоном восклицал:

«К оружию! Бей сбор! Все войско в строй!  
Вся Франция, беги за нами в бой!» —

и, обнажая меч, с громадной силой взывал:

«Все за нее, всей крови нашей мало...  
Спасти ее во что бы то ни стало!»

Казалось, он своим увлечением заражал весь театр, а молодежь с галерки готова была прыгнуть на сцену и вместе с Южинным спасти Ермолову — Орлеанскую деву»<sup>143</sup>.

После того как в 1886 году Южин «с пламенностью, драматическим напряжением» и «вскипанием энтузиазма» сыграл Мортимера в «Марии Стюарт», он безоговорочно завоевал общее признание. Продолжая работать упорно и планомерно, он год за годом играет Эгмонта в трагедии Гете (1888), Карла V в «Эрнани» (1889), Макбета (1890), Рюи Блаза (1891), Гамлета (1891) и, наконец, маркиза Позу в «Дон Карлосе» (1894). Роль Эгмонта, которая давала «меньше простора разливным чувствам, приподнятой лирике», но «зато больше места для величественности, для монументальности и для речевой красоты исполнения», критика называла «одним из наиболее живописных исполнений» Южина. Южинский Карл V в «Эрнани» и через десятилетия жил в памяти зрителей «одним из самых пленительных воспоминаний». Труднейшая сцена-монолог Карла V перед гробницей Карла Великого была «полным триумфом актера, его красивого пафоса, его декламационного искусства, его хорошей сценической напевности и изукрашенной правды, не становящейся от того ложью». В роли Рюи Блаза артисту не удалось лирические сцены, но «пафос негодования, сарказм, ирония» заслоняли «недочет в любовном воровании»<sup>144</sup>.

К роли маркиза Позы Южин «готовился как к священнодействию»<sup>145</sup>. В сознании русского общества 80—90-х годов шиллеровский маркиз Поза и его смелые речи перед тираном занимали совершенно особое место. «Чье сердце устоит против революционных речей маркиза, произносимых в лицо величайшему деспоту и фанатику?.. И нет ничего благороднее положения артиста, играющего эту сцену»<sup>146</sup>, — писал театральный обозреватель «Артиста» Ив. Иванов. Южин исчерпывающе ответил подобным ожиданиям. Он насыщал шиллеровские стихи «самоотверженным мужеством», «с громадным сценическим тактом он находил равнодействующую между искренностью и торжественностью, между эмоциональностью и диалектикой и был подлинно шиллеровским героем»<sup>147</sup>.

Об атмосфере, возникавшей в театральном зале во время тупых монологов, в рецензии на этот спектакль говорилось: «Не остается ни одного обычно тусклого, апатичного лица. Будто дохнуло другим воздухом»<sup>148</sup>. Именно в этом своем создании Южин оказывался «в наибольшем созвучии с современной ему русской обществу»<sup>149</sup>.

Южин упорно работал над шекспировским репертуаром; благодаря ему Шекспир не сходил с афиши Малого театра, но для шекспировских ролей — как признавали даже горячие сторонники артиста — он был «менее приспособлен свойствами своей артистической натуры», чем для Шиллера и Гюго. Южин был в этих ролях «больше романтичен, чем трагичен», он «отлично показывал того, кто втянут в трагедию, но недостаточно демонстрировал самую трагедию», «при большом внешнем движении внутренняя игра была статичною». Это относилось и к Макбету, в котором актера увлекала внутренняя мощь, огромная, сверхчеловеческая сила натуры бесстрашного, первозданного гиганта, гибнущего под властью непреодолимого честолюбия<sup>150</sup>. Его Гамлет казался «впавшим в скорбь и меланхолию сильным практическим деятелем»<sup>151</sup>. Он играл философа, который «способен возвыситься до мировой правды не инстинктом сердца, но математическим вычислением»<sup>152</sup>. В Ричарде III он также пытался прежде всего выявить «громадную душевную силу», обратившуюся под давлением обстоятельств «в ненасытное честолюбие и в громадное презрение к людям». Он строил роль крупно, большими штрихами, по определению Эфроса, «глыбисто»<sup>153</sup>. «Особенно интересно было лицо землистого нездорового оттенка, с плотно сжатыми тонкими бескровными губами, которые часто складывались в кривую циническую усмешку, с нахмуренными густыми, сросшимися черными бровями, под которыми то сверкали неукротимым блеском, то потухали глубоко сидящие в орбитах глаза»<sup>154</sup>, — писал один из критиков. «Поразил меня его смех. Он засмеялся, как каркает ворон, и вдруг оборвал свой смех каким-то резким звуком, похожим на кашель»<sup>155</sup>, — вторил ему другой.

Помимо множества центральных ролей в текущем репертуаре Южин в 90-е годы играет несколько ролей в пьесах Островского. Критика не приняла его первое обращение к Телятеву. «Мы видели на сцене, скорее, Глумова, чем Телятева, видели человека себе на уме, только надевшего на себя личину легкомыслия»<sup>156</sup>, — констатировал Ив. Иванов. Но заметной победой артиста стал Беркутов в «Волках и овцах», играя которого Южин «тщательно собрал все, что только характеризует Одиссея новейшего времени: человека, превосходно обделывавшего свои дела при всяких обстоятельствах, умеющего с первого взгляда оценить своих противников и поле битвы и поэтому неизбежно питающего почти ко всем людям чувство иронии, почти обидной снисходительности и терпимости»<sup>157</sup>. Этот метод работы определял впоследствии победы Южина в характерных ролях.

Федор Петрович Горев (1850—1910), переведенный в 1882 году из Александрийского в Малый театр, оставался в нем до 1897 года и снова вернулся в его труппу в 1904 году<sup>158</sup>. По складу дарования он оставался актером, противоположным Южину, и в 80-е годы в Малом театре происходило своеобразное состязание этих незаурядных художников, о котором неоднократно вспоминали современники, в частности В. М. Доршевич:

«В то время как на парусинном небе Малого театра яркой кометой лихорадочно горел Горев, взошла новая звезда, постоянная, устойчивая, со светом ярким, но спокойным — А. И. Южин.

Горев и Южин вступили в единоборство.

Если мне не изменяет память, то, кажется, по вторникам тогда в Большом театре давались трагедии.

Если на этой неделе Гамлета играл Горев, то на следующей в черном плаще печального принца выходил Южин. На одной неделе Акосту играл Южин, на другой мы слышали от Горева:

«Спадите, груды камней, с моей груди!»

Два направления в искусстве вступили в бой.

С одной стороны — самый блестящий представитель того, что называется «игрой нутром». С другой — самый яркий представитель «работы».

И труд, изучение, глубокая и вдумчивая интеллигентность победили»<sup>159</sup>.

В середине 80-х годов печать и публика готовы были признать Горева первым трагиком русской сцены. Поражение Горева в соревновании с Южиным, как рассказывает один из мемуаристов, стало очевидным в результате его неудачи в роли Эрнани (1889), после чего Горев «как-то сразу сошел на нет и перешел на бытовые роли»<sup>160</sup>.

Поражение Горева было не случайным. Он был актером громадного стихийного дарования, оставшегося необузданным. Его потенциальные возможности и неожиданно проявившиеся грани его таланта могли казаться неисчерпаемыми. Одни называли его последним из настоящих «первых любовников» русского театра, другие — трагиком мочаловского масштаба, «русским Кином», третьи — «одним из тех Несчастливых, которых не мало еще на русской сцене»<sup>161</sup>, четвертые — «последним героем высокой мелодрамы»<sup>162</sup>, пятые — первым русским неврастеником, шестые говорили о нем как о первоклассном характерном актере. Каждое из этих определений имело основания.

Кугель, писавший, что с Горевым «умер последний настоящий любовник», считал, что природу актерского обаяния Горева определяли «бурно-пламенный темперамент» и «однообразная по существу, но упоительная, как щелканье соловья, любовная речь»<sup>163</sup>. Таким Горев оставался в ролях, подобных Арману Дювалю или Холмину.

«Истинно трагические мочаловские черты таланта»<sup>164</sup> определяли успех многих горевских исполнений в трагедии. Так, мочалов-

ской силы он достигал в эпизодической роли императора Калигулы («Равеннский боец», 1894), особенно в сцене галлюцинации, когда зрителю казалось, что вокруг Калигулы «теснятся и падают на него бледные и окровавленные теи его жертв»<sup>165</sup>. О том, что Гореву удается «иногда, в некоторых пьесах, возвышаться до такого нервного подъема, на какой не способен ни один русский актер»<sup>166</sup>, писал в одном из писем Чехов.

Существовали многочисленные легенды об эмоциональной силе горевской игры. Рассказывали, что в пьесе «В родственниках» Лихачева в знаменитой сцене у решетки всегда плакали настоящими слезами игравшие с Горевым актрисы. Легендарной была горевская пауза в финале третьего акта пьесы Н. О. Ракшанина «Порыв»; в этом эпизоде, навеянном «Крейцеровой сонатой», герой появляется на сцене после убийства жены. Один из мемуаристов оставил подробное описание того, чем заполнял Горев этот длительный сценический этюд: «Он появляется в дверях, лицом к публике. Спокойное, но очень бледное лицо, темного покривился рот. Он судорожно трет руки и затем проводит одной рукой по волосам, точно оправляя прическу, идет вперед и, кажется, ничего не видит перед собой. На авансцене он натывается на курительный столик. Машинально берет спичку, чиркает о коробку, спичка сломалась. Берет вторую, бессмысленно гасит и бросает на пол. Наконец берет папиросу и медленно-медленно подносит ко рту. А руки дрожат мелкой дрожью. Закурил. Заложил левую руку в карман и как бы спокойно прогуливается по комнате. Глаз его не видно. Папироса во рту еле держится и потом выпадает. Но вот взгляд его падает на графин, он наливает дрожащей рукой воду в стакан. Пьет. Слышно, как зубы стучат о стакан. Затем, пошатываясь, натываясь на мебель, бродит, как впотьмах, по комнате. Взгляд на дверь, где совершено убийство, сдавленный, спазматический крик, передаваемый ужас в глазах, и он убегает. Никогда не было случая, чтоб эта пауза не удалась Гореву»<sup>167</sup>.

Вместе с тем среди его ролей были и такие, в которых он, как в роли Иахимо из «Цимбелина» (1891), расставался «со своей всегдашней горячностью и был холодно хитер, лукав и нагл, дьявольски мучая своего противника»<sup>168</sup>.

Горев славился в ролях, позволивших ему с недоступной другим актерам силой разгадывать — благодаря могуществу творческой интуиции — стиль, дух, психологию людей ушедших исторических эпох. Видевшие его в роли византийского императора Никифора Фоки в трагедии Аверкиева «Теофано» вспоминали, как он, пятясь спиной, уходил со сцены, «словно весь дворец и даже спальня жены полны спрятанных убийц», а после спектакля на вопрос специалиста-историка, спросившего его о том, какие источники помогли ему проникнуть в суть византийской истории, ответил: «Да что ж тут трудного понять? Вышел на сцену — смотрю: кругом такая дрянь... От них чего угодно ждать можно! Станешь пятиться!»<sup>169</sup>. Но классическими трагедийными ролями он овладевал



явно не полно: в роли Лира ему удавались лишь «те сцены, где Лир страдает и возбуждает к себе сочувствие и жалость своей слабостью и беспомощностью перед ударами судьбы»<sup>170</sup>.

Островского Горев почти не играл, но в списке его побед немало бытовых характерных ролей, и среди них лакей Григорий в «Плодах просвещения». Рецензии зафиксировали сатирически заостренную жанровую точность этого исполнения: «Бритый подбородок и зачесанные височками волосы — вот и весь грим, но все лицо неподражаемо дышит самодовольным нахальством, а пошловатая развязность манер с развевающимися фалдочками фрака создает из него чрезвычайно типичного лакея... Г. Горев говорит с молодым баринном с такой нахальной почтительностью, что положительно ничего лучшего нельзя желать... Г. Горев прекрасно переходит от почтительного тона к нахальному, и на сцене — постоянная лакейская перебранка»<sup>171</sup>. Если Чацкий, которого Горев играл то подчеркнуто грозным, похожим на оперного Мефистофеля, то, наоборот, любезным светским человеком, вызывал в критике разногласия, то бесспорной победой актера стал Репетилов. «Он не лжет, он именно только преувеличивает и сам увлекается, кажется, сам верит в то, что болтает»<sup>172</sup>, — писал критик. В числе наиболее совершенных характерных ролей Горева был и Ополев в «Старом барине», которого он играл с «величавой простотой и изяществом», внося в свое исполнение «и благородство манер, и чисто русскую тоску неудачника, и силу негодования идеалиста при виде житейской пошлости»<sup>173</sup>.

В ролях, созданных в середине 90-х годов, таких, как Шварце в «Родине» (1895), Горев умел соединять силу темперамента и виртуозную разработку основных сценических ситуаций с воссозданием точной бытовой характерности. Здесь он, «кроме того, что давал много чувства, очень типично изображал немецкого полковника, хранителя строгих семейных традиций. Походка, выправка, манера себя держать, выговор — все было не русское, все типично немецкое»<sup>174</sup>, — вспоминала Н. А. Смирнова. В финале пьесы «те несколько мгновений, в течение которых Шварце, уже мертвый, остается перед зрителем, создавали полную иллюзию, и даже раскрытые глаза г. Горева тускнели безжизненно»<sup>175</sup>.

Хотя Кугель считал, что в Гореве «много было непосредственного, прямого... простодушного для сложности современных драм»<sup>176</sup>, в 90-е годы в его репертуаре все более заметное место занимают образы людей «нервных, слабосильных, склонных быстро переходить от страстных порывов и вспышек к состоянию апатии и душевной прострации»<sup>177</sup>. Среди них выделялся Чеголов-Соковнин в «Горькой судьбине», роль которого на протяжении блестящей сценической истории пьесы Писемского обычно оставалась в тени. Причину этой удаче Горева критик «Новостей дня» В. П. Преображенский объяснял тем, что «болезненные, бесхарактерные натуры, способные одинаково легко отдаваться и пассивному отчаянию, и внезапным вспышкам ярости и гнева, превос-

ходно воплощаются этим артистом»<sup>178</sup>. Острота сценических красок, которыми в подобных случаях пользовался актер, была такова, что, говоря, например, о сцене смерти Крушевского в пьесе Шпажипского «Водоворот» (1889), критика упрекала его за натуралистические, чисто клинические подробности.

В 90-е годы, по наблюдениям современников, положение Горева в Малом театре было таково, что «его ценили и нет... Роль, которую не посмели бы предложить ни Южиниу, ни Ленскому, поручали Гореву. Незначительную эпизодическую роль...»<sup>179</sup>. В эти годы Горев создает ряд замечательных эпизодических фигур. В «Цене жизни» (1896) он играл маленькую роль Александра Морского, рассказавшего в том, что был недостаточно внимателен к брату, покончившему самоубийством, и «в зрительном зале плакали, когда он рассказывал о брате, его детстве, их отношениях, и образ умершего, который даже не появлялся на сцене, вставал перед глазами зрителей — так ярко живописал Горев». В «Старом заказе» (1895) Горев появлялся лишь в одном эпизоде: «Он врывался на сцену с каким-то докладом. Черкеска, как влитая, сидела на его стройной фигуре, из-под лохматой папахи глядело загорелое красивое лицо, глаза восхищенно останавливались на жемчужках, очаровательная улыбка приветствовала их красоту и молодость. Отрапортовав по печальству, он быстро уходил со сцены, оставив впечатление яркого солнечного луча, осветившего серые будни»<sup>180</sup>. В эти годы ощущение огромных, оставшихся не использованными возможностей продолжало сопровождать актера, и когда в 1897 году он покинул Малый театр, В. П. Преображенский был уверен, что Горева никто не сможет заменить «не только в ролях, требующих сильного и искреннего первого подъема, но и в так называемых характерных ролях»<sup>181</sup>.

## 5

Из актеров, тяготевших к бытовому репертуару, в Малом театре в 80—90-е годы выделялись прежде всего Михаил Провыч и Ольга Осиповна Садовские, ярко раскрывшиеся еще в конце предыдущего периода.

М. П. Садовский (1847—1910) по методу овладения ролью был близок своему отцу, П. М. Садовскому. С годами он все последовательнее шел к интуитивному целостному постижению образа, его основных внутренних линий и его театральной природы. «Артисту важны не столько отдельные выигрышные, казовые моменты, сколько общий смысл задуманной фигуры, верность ее самой себе на всем протяжении роли. И с годами, по мере того, как увеличивалась сценическая опытность артиста, углублялся его талант, эта верная задача сценического искусства удавалась ему все более, игра приобретала характер творчества»<sup>182</sup>, — писал в 1895 году Эфрос.

Роли Садовского не застывали в том виде, в каком были созданы первоначально. Артист обладал даром все глубже вживаться в их существо. Год от года его Мелузов («Таланты и поклонники») становился все более выразительным типическим обобщением большой исторической точности. С нарастающим драматизмом он продолжал играть Тихона («Гроза»). Вернувшись в 1892 году к роли Подхалюзина («Свои люди — сочтемся!»), он много свободнее и сильнее, чем при первом обращении к ней в 1869 году, рисовал фигуру ловкого замоскворецкого плута. Садовский не копировал внешние приемы своих предшественников, но ощущал живое существо традиций бытового театра, и его герой в «Лесе» оказался «гораздо более разносторонним, тонким и ярким, чем Счастливец Шумского»<sup>183</sup>.

Заметно возрастала его техническая виртуозность, особенно ярко обнаружившаяся в роли Хлестакова, которого он продолжал играть, соединяя неопровержимую бытовую убедительность с блистательной разработкой комедийного темпа. С. Васильев прибегал к музыкальной терминологии, чтобы передать то «ритмическое движение, ускорение и замедление темпа», благодаря которым Садовский — Хлестаков достигал полного владения зрительным залом<sup>184</sup>. Подчеркивая и заостряя внешние приемы, Садовский не позволял им заслонять внутреннюю суть роли. «Его игра, — по мнению критика, — бывает иногда очень смела: одна какая-нибудь комическая черточка, которая почему-либо кажется артисту особенно характерною, часто отдельное словечко, жест, усиленно выставляются вперед, подчеркиваются и так проводятся через все исполнение. Получается комизм несколько внешний, слегка, если хотите, буффонный, но нигде все-таки артист не переступает демаркационной линии, за которой начинается незаконная область шаржа»<sup>185</sup>.

В текущем современном репертуаре Садовскому обычно приходилось варьировать два типа: «образ купчика, богатого тятенькиного сынка, закутившегося савраса и забубенной головушки», и образ человека, «пришибленного жизнью, исковерканного и тяжело страдающего от окружающей сутолоки»<sup>186</sup>. Современники считали, что, уступая отцу в глубине таланта, М. Садовский более широк «по диапазону дарования, включающего не только яркий комизм, но и лиризм»<sup>187</sup>. Об умении артиста «глубоко проникнуть в человеческие страдания и передать теплоту и искренность человеческих чувств» вспоминала Н. А. Смирнова<sup>188</sup>. Это же свойство выделял в его даровании в 1895 году Эфрос: «Г. Садовский умеет, как никто, сочетать комическую, подчас шутовскую и простоватую оболочку с золотым, чутким сердцем и показать всю глубину душевного страдания при помощи самых пехитрых сценических средств. Среди смеха вдруг прорывается глубоко скорбная, часто болезненная нота, и изображаемый образ сразу выступает перед зрителем в совершенно ином свете и приобретает чрезвычайную глубину»<sup>189</sup>.

В 80—90-е годы Садовский имеет успех в ролях людей ущем-

ленных, обиженных, страдающих. Сравнивая себя с Южиным, он шутил: «Южин всегда играет именинника и одинаково пожинает лавры триумфатора и в зрительном зале, и по ходу пьесы, а вот мне удаются лишь те роли, где меня даже на моих именинах обносят пирогом»<sup>190</sup>. В ряду этих незадачливых персонажей оказался и Дергачев из «Последней жертвы» (1895). Артист увидел в нем человека, «запутавшегося в своем вранье в угоду приятелю и невольно почувствовавшего сострадание к обманутой женщине»<sup>191</sup>. Даже Мурзавецкого («Волки и овцы») в эти годы он играет трагикомически, сближая его с обреченно гибнущим Петенькой из «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина. В «Борцах» М. Чайковского Садовский в роли Диллигентова «был неподражаем», выделяя ту сцену, когда «этот униженный и оскорбленный проходец дает волю накипевшим обидам... Его походочка, его тон и эта необыкновенная простота приема, и такие же неэффективные с виду, но такие подавляющие своей искренностью интонации — все было бесподобно»<sup>192</sup>.

Одной из главных побед Садовского современники признавали Андрея Калгуева в «Новом деле» Немировича-Данченко. Критики были единодушны в том, что «непонятый окружающими, много думающий и тоскующий в одиночестве меланхолик чрезвычайно удался Садовскому»; актер «избежал опасности впасть в подробности чисто клинической картины душевных переживаний, но дал тонкий и чуткий характер своего героя, нечто вроде кн. Мышкина из московских купеческих тузов»<sup>193</sup>. В судьбе этого персонажа актер видел возможный вариант судьбы Андрея Белугина, который в пору молодости Садовского принадлежал к его лучшим созданиям. «Будь Белугин немножко потоньше, разбереди он свои нервы музыкальным ядом да проживи он годов с десять без дела у запертой двери своей супруги, и получился бы из него вылитый Андрей Калгуев»<sup>194</sup>, — считал сам исполнитель.

Крестьянский быт был ему менее подвластен. Его Первый мужик в «Плодах просвещения» походил на «третьегильдейского купца»<sup>195</sup>, но некоторые из простонародных ролей он играл превосходно, в частности, деревенского дурачка в комедии «В разлуке» Е. П. Гоголя.

Участвовать в западном классическом репертуаре Садовский обычно отказывался. «Ну какой я лорд, гранд, маркиз, виконт или граф?» — говорил он Черневскому, если тот предлагал ему участвовать в «Рюи Блазе» или «Графе де Ризооре». Центральную роль в «Проделках Скапена», сыгранную им в 1890 году, современники оценивали различно. Критик «Артиста» находил, что его Скапен был, «слишком солиден, какой-то забавляющийся джентльмен, а не слуга-плут»<sup>196</sup>. Напротив, один из мемуаристов писал: «Вы так и чувствовали в нем беззаботного уличного паяца и по движениям и по жестам, столь легкомысленным и непосредственным»<sup>197</sup>. Роль Автолика («Зимняя сказка», 1887) «давала простор для множества самых различных переходов и превращений, а

вставленные в нее лихие песенки и пляски позволяли еще шире показать всю гибкость дарования и разнообразие сценических средств», благодаря чему «в итоге создавался очень красочный образ прощелыги, способного прекрасно устроиться в любой среде»<sup>198</sup>.

Крупнейшей актрисой бытовой школы была Ольга Осиповна Садовская (1849—1919), лишь в 1879 году пришедшая на сцену Малого театра и только в 1881-м принятая в его штат. В первый год ее службы в Малом театре «Театральная библиотека» отметила: «У нее большое разнообразие интонаций в бытовых ролях, есть юмор, есть смелость в комических местах и постоянное чувство меры. На сцене держит она себя свободно, без резкостей, и владеет прекрасно тем особенным московским жаргоном, который называется не в одном только употреблении слов и выражений, а также в звуках голоса и в своеобразной мимике лица»<sup>199</sup>. Чувство меры в сценическом поведении она не утрачивала никогда. «Никакая эффектная фраза, никакое благодарное положение не увлечет ее до того, чтобы сгустить краски, нарушить сценическую перспективу... И вместе с тем какая способность индивидуализировать тип!»<sup>200</sup> — писал о ней В. П. Преображенский. Она владела поразительным даром внутреннего перевоплощения, при том, что внешне почти не менялась, экономно пользовалась гримом, очень редко надевала парики и т. п. Садовская всегда оставалась узнаваемой на сцене, и в то же время зритель в каждой роли видел перед собой новый сценический образ, неповторимый по складу психологии и манере поведения. Актриса безошибочно находила речевую характеристику своих героинь. По словам современника, «такой всеобъемлющей, полнообразной передачи богатства русского языка, его сочных особенностей, колоритной меткости, своеобразной музыкальности со всеми ее тонкостями, очаровательными нюансами не было, пожалуй, ни у одной из русских актрис»<sup>201</sup>.

Простейшими приемами она выстраивала сложный внешний рисунок роли. Играя в «Не все коту масленица» Феопу, рассказывающую за чаепитием бесконечные истории о своем хозяине, «она сидела, прихлебывала с блюдца чай и, выпивая чашек шесть-семь за время своего рассказа, снимала с себя постепенно один за другим бесчисленные платки, которые на нее были падеты... Потом Ольга Осиповна постепенно надевала на себя спятые во время чаепития одежды и уходила со сцены, оставив в памяти ярчайшую картину описанной ею жизни»<sup>202</sup>. В ее игре не бывало пустот; пока артистка на сцене, «она, и не произнося ни слова, продолжает все так же жить окружающим и даже трогать зрителя этой молчаливой жизнью»<sup>203</sup>. Садовская достигала той исчерпывающей полноты, благодаря которой зритель видел «перед собою не извне схваченную бытовую фигуру, а живой человеческий образ, в котором заключено большое художественное обобщение»<sup>204</sup>.

Садовской приходилось немало участвовать в посредственных современных пьесах, и она умела «производить совершенную плюзию драмы на почве современных, далеко не всегда литератур-

ных драматических произведений». Оставаясь блистательной актрисой бытовой комедии, она, как говорится в той же статье, «в известные моменты достигает высокого драматизма, умеет голосу и внешней игре сообщить столько трогательности, столько искренней, задушевной правды, что самая будничная сцена превращалась в образцовое создание сценического искусства»<sup>205</sup>.

Самые значительные достижения актрисы в 80-х и 90-х годах были связаны с драматургией Островского и Л. Толстого. С возрастающим успехом она продолжала играть почти во всех пьесах Островского, и прежде всего Домну Пантелевну в «Талантах и поклонниках», оставшуюся одним из наиболее значительных ее созданий. В 1886 году в «Воеводе» по просьбе драматурга Садовская играла две небольшие контрастные роли — умиротворенную няньку-сказочницу Недвигу и измученную жизнью старуху крестьянку, печальной колыбельной баюкающую своего внучонка. Современникам особенно запомнилась вторая из них, в которой актриса достигала высот поэтического обобщения. Садовская «пела и качала колыбель, пела старушечьим, увядшим голосом, но в ее голосе, в хватающем за душу покорном напеве ее песни было что-то до того трагическое и вместе с тем простое, несомненно правдивое, что казалось, в этой люльке лежит не мил «внучоночек», «крестьянский сын», а вся Русь, крепостная, крестьянская, холопская...»<sup>206</sup>. Кабаниха, сыгранная актрисой в 1891 году, жила убежденностью в своей правоте и непоколебимости охраняемых ею устоев жизни, «в монологе Кабанихи звучала у нее даже добродушная снисходительность к непониманию жизни в молодых людях, звучало какое-то добродушно-охранительное чувство необходимости опеки над ними»<sup>207</sup>. О Глафире Фирсовне в «Последней жертве» (1895) критик позже писал: «Она даже, пожалуй, добродушна... Ей хочется пожить, как всем, покушать повкуснее, посытнее, послаще, попить во славу божью. И она понимает: если она будет чем-нибудь, как-нибудь, когда-нибудь полезна, нужна Прибытковым и Пивокуровым, у которых миллионы, тогда будет сыта, одета, а подчас и пьяна, причем «благородным» хмелем — шампанским»<sup>208</sup>.

Два непохожих образа создала Садовская в пьесах Толстого. В «Плодах просвещения» ее словоохотливая кухарка «с характерным жестом поминутного утирания рта» рассказывала о барском житье-бытье, и было видно, что хотя она и живет рядом с господами, но их жизнь ей чужда и смешна. Матрена во «Власти тьмы» была не только одной из вершин творчества актрисы, но и одним из самых выдающихся достижений русского театра при его первых встречах с этой пьесой великого писателя. Ее по-старушечьи добродушная Матрена толкала сына на преступление из материнской любви. В соответствии с замыслом Толстого, она играла вовсе не «злодейку», а «сплзную, нравственно темную натуру, не ведающую иных путей к благу на земле», благодаря чему возникал образ «правдивый и страшный»<sup>209</sup>. «Полный глубокой силы тра-

гизм», которого Садовская достигала в Матрене, Южин сопоставлял с тем «несравненным комизмом», с которым она играла графиню-бабушку в «Горе от ума», и утверждал, что актриса достигала в них подлинных вершин театрального искусства<sup>210</sup>.

Искусство Садовской сохраняло глубоко принципиальное значение в жизни русского театра 80—90-х годов. Говоря о том, что Малый театр в конце века «ушел в условную картинность и мелодраматическую красочность», Немирович-Данченко подчеркивал, что «смелая, реальная актриса сейчас едва ли не одна Садовская»<sup>211</sup>.

Выдающимся актером бытовой школы был Константин Николаевич Рыбаков (1856—1916)<sup>212</sup>, сын знаменитого провинциального трагика Н. Х. Рыбакова. Он пришел в Малый театр в 1881 году после недолгой службы в провинции и в Артистическом кружке. Приглашенный на амплу драматических любовников, он почти сразу перешел на характерные роли, одержав в них немало замечательных побед. Говоря о его стилистической манере, Н. А. Смирнова вспоминала: «Особенностью игры Константина Николаевича была четкость штриха и в то же время мягкость, легкость — ни малейшего нажима, никакого шаржа. Он создавал сочные, яркие, полные задушевности, тонкого юмора образы»<sup>213</sup>. Эфрос так определил метод его актерской работы: «Начало водимого умом и наблюдательностью анализа и начало воссоздающего в жизненной цельности и трепетности творчества тут сочетались великолепно и делали Рыбакова одним из лучших актеров нашего времени»<sup>214</sup>.

Рыбакову было свойственно глубокое проникновение в психологию образа. Уже роль Беляева в «Месяце в деревне» (1881), одну из первых своих ролей в Малом театре, он вел, сохраняя «добродушную искренность и хорошую простоватость и не сбиваясь с основного тона»<sup>215</sup>. Как глубокие художественные обобщения воспринимались основные создания Рыбакова в классическом репертуаре, такие, как Большов («Свои люди — сочтемся!», 1892), которого он играл «упитанным, спокойным, уверенным в себе»<sup>216</sup>; Земляника («Ревизор», 1883), Звездинцев («Плоды прощения», 1891). В «Ревизоре» сцену с Хлестаковым Рыбаков проводил в сдержанном внешнем рисунке, но с большой внутренней заостренностью. «По мере того, как вилось кружевное вязанье его доносов, — вспоминал мемуарист, — Земляника все ближе и ближе придвигался вместе со стулом к Хлестакову, масляное лицо становилось все жирнее и жирнее, узкие глаза блестели все ярче и ярче, а в интонациях все властней и властней начинала звучать подлинная поэзия доносительства»<sup>217</sup>. Звездинцева Рыбаков играл с пронической мягкостью, раскрывая его «голубиную кротость»: «Походка, каждый жест и каждое слово дышат именитым барством и вместе с тем обличают полнейшую бесхарактерность и безличие... Все время лицо его дышит невообразимой добротой и верой истого прозелита пового учения, и в то же время он истый барин — благовоспитанный и до утонченности деликатный»<sup>218</sup>.

Рыбаков пмел успех в целом ряде ярких комедийных ролей, таких, как Санун-Тюфякин из «Девичьего переполоха» Крылова. Он играл его мягко, наполненно, сдержанно, с безукоризненным чувством меры. «Нужно видеть, как этот боярин, только что выпарившийся в бане, является к собравшимся дворянам, как он сидит, как утирается, как отдувается, как пьет квас, нужно видеть все это, чтобы понять, до какой степени жизненно, цельно и правдиво это лицо в исполнении г. Рыбакова. Ни тени шаржа. Одна только правда, по правда художественная»<sup>219</sup>, — восхищался его игрой критик «Московских ведомостей». Виртуозный мастер вступившего перевоплощения, он достигал того, что в роли Звездинцева его движения были таковы, «словно он сделан из резины и отскакивает от всего, как мяч», а в «Венецианском истукане» его «жирный, сонный, отупевший старый боярин» ходил «так тяжело и неповоротливо, словно каждая нога три пуда весит»<sup>220</sup>.

Для бытовой школы Малого театра конца XIX века очень характерно творчество Владимира Александровича Макшеева (1843—1901), «артиста крупного таланта, благородного и мягкого комизма на сцене». Современники находили в нем «сочетание всех тех особенностей, какие, сложившись десятилетиями, составляют истинную физиономию этой сцены»<sup>221</sup>. Как считал современник, «по своим традициям, вкусам и настроениям это был актер-передвижник, с «рассказом» в творчестве, с нотой общности, не лишенный гражданской тенденции. Все его образы на сцене были характерны и типичны для конца прошлого века... В них чувствовались то дух социальной сатиры, то соль житейской комедии или же просто уродство бытового анекдота»<sup>222</sup>. Его возможности, видимо, несколько ограничивались тем кругом ролей «плутоватых проходимцев, мелких аферистов, прожигателей жизни», которых ему обычно приходилось играть. Среди них выделялся Дергачев («Последняя жертва»), которому артист «придал тип, в то время очень распространенный в некоторых общественных кругах Москвы, тип жуира на чужой счет». Макшееву не вполне удалось Аким во «Власти тьмы» и один из мужиков в «Плодах просвещения», но его выдающимся достижением считался городничий, хотя, по мнению одного из мемуаристов, актер «несколько утрировал самодурный характер и подчеркивал не в меру его свирепые черты»<sup>223</sup>.

Некоторое сужение традиций Малого театра сказывалось в творчестве Осипа Андреевича Правдина (1849—1921). Деятельный и инициативный человек, он режиссировал в Малом театре, организовывал поездки его актеров по провинции, преподавал в Московском театральном училище (1888—1893), заведовал драматическими классами Филармонического училища (с 1889 года). И его актерский метод и метод его преподавательской работы нес явные черты ограниченности. Как рассказывал Немирович-Данченко, в Аркашке, перешедшей к нему прославленной роли Шумского, Правдин тщательно копировал все «внешние трючки» своего предшественника и их же передал своему ученику Н. К. Яков-



леву<sup>224</sup>. Актер своеобразной, изощренной техникой (критика отмечала у него «замедленную, несколько лишнюю фразу», «европейскую фатоватость неторопливого методичного жеста» и т. п.), он был несколько холодноват, преимущественное внимание обращал на внешнюю сторону исполнения, умея гротескно подать оболюбованную деталь. Он не углублялся в психологию образа, вносил в свою игру «значительную долю охлаждающего прозаизма», «придавал своим ролям характер удобоприемлемости, некоторой хлесткости», «создавал грубо ясные, доступные массам образы, живые и занимательные». Успех чаще сопутствовал ему в тех ролях, где можно было ограничиться внешней характерностью, но сыгранный им в 1884 году Оргон «смахивал на богатого водевильного дядюшку, обманываемого сговорившимися на сей предмет племянниками, смешного и в моменты веселья и в моменты гнева, и в счастье и в беде»<sup>225</sup>.

## 6

Из числа актеров, пришедших в Малый театр в предшествующий период, продолжали работать С. В. Яблочкина, по-прежнему игравшая разнохарактерные роли («Очень хороша она была королевой в «Гамлете», и еще лучше — если такое сопоставление уместно — в крошечной роли вдовы Пивокуровой в «Последней жертве» Островского»<sup>226</sup>, — вспоминал мемуарист); И. Н. Греков (в труппе с 1879 по 1891 год), занимавший амплуа комика-резонера; А. Н. Ермолова-Кречетова, сестра М. Н. Ермоловой, дублировавшая ее в некоторых ролях.

С 1883 по 1885 год в Малом театре малоудачно работал Михаил Иванович Бабилов (1847—1892), учившийся в Академии художеств, затем ушедший на провинциальную сцену и на рубеже 70—80-х годов выдвинувшийся в антрепризах П. М. Медведева на положение премьера. В том же 1883 году был принят в труппу Михаил Федорович Багров (Топор), оставшийся в театре до 1898 года. Он имел успех в ролях молодых героев, но значительного развития его талант не получил, хотя в его даровании были черты, характерные для искусства конца века. «Он типичный современный молодой человек — расслабленный душевно, переутомленный, с женски расстроенными нервами, с ограниченным умом, с какими-то стремлениями, с какими, он и сам не знает»<sup>227</sup>, — писал о Багрове в роли Дон Карлоса критик «Московских ведомостей». С 1884 по 1897 год служил в Малом театре Николай Федорович Арбенин (Гильдебрандт, 1863—1906), перешедший затем в Александринский. Выступая преимущественно в эпизодических ролях, он оставил более заметный след в театральной жизни как переводчик и автор статей по вопросам театра. В 1888 году в труппу вошел Константин Степанович Шиловский (по сцене — Лощивский, 1848—1893). Дилетантствующий поэт, беллетрист, музыкант, участник и организатор великосветских любительских

спектаклей, он стал профессиональным актером после того, как потерял свое огромное состояние. В 1886 году он дебютировал в театре Корша, а через два сезона перешел в Малый, где «быстро завоевал симпатии и публики и прессы как прекрасный исполнитель эпизодических характерных ролей», в частности, Ходыкова в «Симфонии» М. Чайковского или Коко в «Плодах просвещения». «Жизнью веяло от его игры, и вместе с тем всюду проглядывала детальная обработка роли, начиная с костюма и кончая гримом, в котором он был большим мастером»<sup>228</sup> — таково было мнение о нем рецензента «Дневника Артиста». С 1891 года Рыбакова и Максеева дублирует Федор Андреевич Парамонов, имевший успех в «ролях с бытовой окраской, без сильного драматического оттенка, требующих от артиста не столько темперамента, сколько умения воспроизводить типические черты»<sup>229</sup>. Эфрос считал, что Парамонову «не хватало культурности, не хватало артистичности, но очень часто исполнение было согрето настоящей теплотой, светил яркий огонек комизма»<sup>230</sup>. В 1892 году на роли молодых героев был принят Александр Корнелиевич Ильинский (умер в 1905 году), начинавший в провинции, а на сцене Малого театра сыгравший Глумова, Дон Карлоса, Эрнани, Хлестакова, Акосту. В подобных ролях он пользовался испытанными внешними приемами; позже в его искусстве появился скептический юмор и черты неврастения. Ироническая окраска, которую он придавал ролям фатов, позволила историку Малого театра сопоставлять его подход к ним с творческой манерой Е. К. Лешковской<sup>231</sup>.

Среди пополнения, пришедшего в Малый театр во второй половине 80-х и в 90-е годы, резко выделялась Елена Константиновна Лешковская (1864—1925)<sup>232</sup>, окончившая в 1887 году драматические классы Филармонического училища и почти сразу закрепившая за собой одно из первых мест в основном ядре московской труппы. «Лешковская — наше восходящее солнце»<sup>233</sup>, — писал в 1889 году Немирович-Данченко Гнедичу. «Голова кружится, — вспоминал впоследствии ее многолетний партнер Южин, — от разнообразия ее творчества в молодые годы, когда она еще не владела ни опытом, ни техникой, которые она так быстро и с таким совершенством усвоила в несколько лет, откинув и из опыта и из техники все их притупившиеся или изношенные орудия. Взрыв аплодисментов всего зала покрывал какой-нибудь совершенно неожиданный и неподготовленный, произвольный из всего ее существа вырвавшийся жест или звук голоса. Вся сплошной нерв жизни, она и была по нервам живого зала. И он был весь влюблен в трепет ее таланта»<sup>234</sup>.

Обладая громадным талантом комедийной актрисы, Лешковская в самые первые годы службы выступала лишь в чисто драматических ролях, в которых «игра ее была хороша, но не ярка, не красочна». Юных тоскующих героинь она играла умно, старательно и трогательно. Одним из ее первых бесспорных успехов была роль Нюты в «Цешях» Сумбатова (1888), для которой она находила и

угловатую характерность гимназистки и ноты искреннего драматизма. Но лишь после Марфишки в «Девичьем переполохе» (1890), в которой она «ни на миг не переставала быть грациозной и заразительно веселой»<sup>235</sup>, публика оценила в Лешковской актрису комедии.

В полную меру дарование актрисы раскрылось в 1893 году, когда она одну за другой — помимо других ролей — сыграла Глафиру в «Волках и овцах» (январь), Диану в «Собаке садовника» (август), Лидию в «Бешеных деньгах» и Маничку Недыхляеву в «Кручине» (обе — ноябрь). Лешковская предстала в них как зрелый мастер, настойчивый и разнообразный в достижении своих целей. В «Кручине» ее исполнение было «столько же правдивое, верное жизни, сколько и красивое, столько же удачное по стройности и законченности целого, сколько по остроумию и изяществу деталей». Она играла Маничку с беспощадной откровенностью и, не лишая ее привлекательности, передавала «и ту чувствительность, почти сентиментальность, которая, бесспорно, есть в Маничке, хотя и в самой маленькой дозе, и которая капризным образом уживается рядом с черствостью; и ту алчность, доходящую до скредности, мелочности, душевное убожество, которые не мешают, однако, Маничке ждать искреннего молодого чувства»<sup>236</sup>. В «Собаке садовника» Лешковская сыграла Диану «очень ярко, с чувственным кокетством — как и следует играть эту роль»<sup>237</sup>. Отмечая, что роль строится на переходах «от гордого самосознания к ревности, от ревности к искренним вспышкам любви и от любви снова к гордому самообладанию, при неизменном общем фоне очаровательной, аристократической женственности», критик находит, что «все эти оттенки и переходы получили особую прелесть в тонкой, изящной игре г-жи Лешковской»<sup>238</sup>.

В «Бешеных деньгах» Лешковская не сразу схватила нужный тип, но затем роль Лидии стала одним из самых целостных созданий актрисы: «И грусть, и ирония, и тоска, и самопрезрение, и много еще как будто бы различных уничтожающих друг друга чувств слышалось в меланхоличном, полном душевного надрыва, но неотразимого очарования голосе Лешковской»<sup>239</sup>. Одним из самых совершенных образов актрисы стала ее Глафира в «Волках и овцах». Лешковская начинала роль, заставляя не только Мурзавецкую, но и зрителя верить в то, что Глафира готова отказаться от мирских забот и заключить себя в монастырь. Тем неожиданнее и ослепительнее разворачивалась сцена обольщения Лыньева, в которой было не только кокетство и лицемерие, но и бесшабашность и даже хорошо скрываемое отчаяние. Сопоставляя исполнение этой роли Лешковской и Савиной, Амфитеатров дал точную характеристику природы сценического темперамента актрисы: «Мне лично более нравится Глафира Лешковской: проще она, русской барышни в ней больше, бытовой элемент в ней ярче, яснее ее чувствуешь как чужеядную натуру, а «интриганка» в ней глубоко спрятана. У Савиной именно французская ударность порази-

тельно тонко и подробно отделанной роли выставляет Глафиру немножко чересчур уж постоянною, подчеркнутою мерзавкою — столь предумышленною и наглядною, что, пожалуй, и Лыняев разглядит. Яркого веселья больше у Савиной, юмористических светотеней — у Лешковской. Затем у последней никогда не было соперниц по изображению «затаенного темперамента и скрытой чувственности»... Насмешливый темперамент ее грешниц тлеет тихим красным углем под золою и вдруг озарит весь театр ярким намеком, и опять спрячется и опять тлеет. Зритель никогда о нем не забывает, но никогда он не утомляет зрителя назойливостью, не мозолит глаз»<sup>240</sup>.

В середине 90-х годов сложился актерский дуэт Лешковской и Южина, одержавший победы преимущественно в современной комедии и драме, где, например, как в «Первой мухе» Величко, они «тонким комизмом своей игры оживляли мертвенность диалогов и из-под окаменелой шаблонности положений сумели извлечь струю истинного комизма»<sup>241</sup>. С успехом играли они и «Укрощение строптивой», хотя Немирович-Данченко считал, что Южин и Лешковская неоправданно осовременивали тон и стиль пьесы и «играли не Шекспира, а сцену из «Последней воли» Немировича-Данченко,— как петербургский гвардеец укрощает капризную и взбалмошную *mondaine*»<sup>242</sup>.

К концу века критика оценивала Лешковскую как одну из самых смелых, глубоких и виртуозных русских актрис: «Такие роли, где нужно лукавство, кокетство, облакающиеся в красивые манящие формы порочность и злоба, где пужно, наконец, показать вакхический темперамент героини, способность опьянять, всегда очень хорошо удаются этой умной, тошкой артистке с прекрасной сценической техникой»<sup>243</sup>. В ее восприятии театра жили самые плодотворные и благородные традиции Малого театра и наряду с этим в ее искусстве зрели новые, необычные для Малого театра черты, сказавшиеся, в частности, в том, как в 1896 году Лешковская играла мятущую героиню пьесы Боборыкина «Своя рука — владыка»: «Полутоны преобладают над цветными тонами, рефлекс над чувствами и настроениями, рассуждения над действиями. И как умно, как тонко, как изящно (этого изящества в игре г-жи Лешковской прежде не было) и вместе с тем с какою простотою г-жа Лешковская ведет диалоги; как хорошо оттеняет она — иногда одним неуловимым колебанием голоса — частые, но не резкие, в полутонах, переходы от одного настроения к другому»<sup>244</sup>.

Почти одновременно с Лешковской в том же 1888 году в труппу Малого театра вошла Александра Александровна Яблочкина (1866—1964)<sup>245</sup>. Она происходила из театральной семьи, дебютировала в 1885 году в Тифлисе, где работал ее отец А. А. Яблочкин, известный режиссер; с 1886 года она играла в театре Корша. Припаятая в Малый театр на амплуа героинь, она в некоторых ролях дублировала Федотову и Ермолову. Она славилась трудолюбием и добросовестностью (К. Н. Рыбаков шутил, что еще роли не розда-

пы, а Яблочкина свою уже знает наизусть <sup>246</sup>), ее исполнение было всегда продуманным, старательным, ровным, по внутреннему смыслу ролей нередко оставался не раскрыт. Сравнивая исполнение Яблочкиной Анны Пейдж из «Виндзорских проказниц» и Софьи из «Горя от ума», С. Васильев находил, что они «необыкновенно похожи одна на другую, между тем как Анна совершенно не похожа на Анну, а Софья на Софью» <sup>247</sup>. Более всего ей удавались внутренне ясные образы светских женщин. Передавая свои впечатления от исполнения Яблочкиной роли Зои в «Расплате» Е. П. Голославского, критик писал: «Изящная, холодная и красивая, она прекрасно олицетворила бездушную Зою... Это настоящая барышня, и все ее недостатки — щеголеватая холодность, бедность выразительных средств — все пришлось как нельзя более кстати» <sup>248</sup>. В подобных ролях сказывались сильные стороны ее дарования. «Это талант безоблачного дня» <sup>249</sup>, — охарактеризовал ее С. Яблоновский. По мере того как к актрисе переходили роли Федотовой и Ермоловой, ее положение в Малом театре становилось все более значительным, хотя трагическим дарованием она явно не обладала. «В г-же Яблочкиной совсем нет драматической силы, нет способности захватывать зрителя изображением горя, душевных страданий, борьбы, — констатировал критик. — Голос актрисы делается плаксивым, неприятным, речь прерывается ненужными паузами и всхлипываниями; в мимике чувствуется напряженность; на сцену является злополучный носовой платок. Артистка понимает, конечно, но мало чувствует весь трагизм положения, нет в ней непосредственной силы, силы чувства, чтобы ударить зрителя по сердцу» <sup>250</sup>.

Некоторые роли Ермоловой и Федотовой (Негина, Катерина, Елена в «Воеводе», Марьяца в «Каширской старине») перешли к Серафиме Михайловне Нечаевой, служившей в Малом театре с 1891 года. Обладая несомненным темпераментом, она прибегала к старомодным мелодраматическим приемам игры. Напротив, Глафира Викторовна Панова (в труппе с 1887 по 1895 год) вносила в свои роли «много поэтичности, тонкого изящества, мягкой женственности», руководствуясь «не столько размышлением, обстоятельным анализом роли, сколько особенностями ее собственного душевного и артистического склада» <sup>251</sup>. Она явно идеализировала Софью в «Горе от ума» и имела успех в таких ролях, как Мишлене в «Теще» Оне, где «была прелестна нежностью и выдержанною искренностью тона, безукоризненной правдивостью в передаче всех страданий юной, паивной любящей души — затаенного горя, взрыва отчаяния и глубокой, покорной безнадежности» <sup>252</sup>.

Несколько раньше, в 1882 году, начала свою работу в Малом театре Ираида Павловна Уманец-Райская (1855—1914), остававшаяся на его сцене до 1900 года. Круг ролей, в которых она имела успех, был широк: она играла Катерину в «Грозе», Марию Аптоповну в «Ревизоре», Смелскую в «Талаптах и поклопниках», Липочку в «Свои люди — сочтемся!» и т. д. Однако возможности этой

незаурядной актрисы, судя по отзывам критики, использовались далеко не в полной мере. После того как она сыграла в 1886 году Марью в «Восводе», поставленном под руководством Островского, в одной из рецензий говорилось: «Г-жа Уманец-Райская в этом спектакле впервые на наших глазах появилась в бытовой роли и была в ней вполне на своем месте... Это дает нам повод еще раз повторить уже высказанное нами убеждение, что А. Н. Островский умеет отличать способности забытых, но даровитых исполнителей и давать им ход»<sup>253</sup>. Через шесть лет в отзыве на возобновление комедии «Свои люди — сочтемся!» сказано: «Роль Липочки очень обдуманно и умно передала г-жа Уманец-Райская, еще раз доказав, какую даровитую и опытную артистку имеет в лице ее наша труппа, и насколько мало умеют пользоваться ее способностями лица, заведующие сценой Малого театра»<sup>254</sup>.

В 1892 году по окончании Театрального училища в театр был принят Николай Михайлович Падарин (1867—1918). «Его настоящий удел — характеры, а не страсти, комедия, а не драма»<sup>255</sup>, — писал о нем В. П. Преображенский. Тогда же вступил в труппу его одноклассник Иван Андреевич Рыжов (1866—1932), работавший в 1882—1888 годах в балете, затем окончивший драматические курсы и на сцене Малого театра сыгравший Мелузова, Паратова, Никиту во «Власти тьмы». Из училища пришел в 1893 году и Николай Капитонович Яковлев (1869—1950). «Внутренний комизм, способность придать каждой роли присущую ей характерность»<sup>256</sup> определили его успех в ролях Бальзаминова, Кудряша, Счастливецца. Сын Г. Н. Федотовой Александр Александрович Федотов (1863—1909), поступивший в театр в 1893 году, играл огромное число разнохарактерных ролей. По словам критика, «всегда исключительно добросовестный, исключительно внимательный к каждой ему доверенной роли, всегда очень вдумчивый, всегда умеющий понять главные черты образа и типично их передать», он в некоторых ролях (Андрей Белугин, Репетиллов) «давал создания истинной художественности»<sup>257</sup>.

В 1891 году в Малый театр вошла Евдокия Дмитриевна Турчанинова (1870—1963)<sup>258</sup>, в 1893-м — Варвара Николаевна Рыжова (1871—1963)<sup>259</sup>. Обе они заняли впоследствии выдающееся место в его жизни. Их победы были связаны с бытовыми характерными ролями. Е. Д. Турчанинова еще на выпускных экзаменах обратила на себя внимание исполнением таких разных ролей, как Глаша в «Каширской старине» и ключница Марфа Севастьяновна в «Невольниках». В Малом театре она с успехом играет Варвару («Гроза», 1892) и Поликсену («Правда — хорошо, а счастье лучше», 1892). Л. Н. Толстой отметил ее удачу в роли Тани в «Плодах просвещения». Похвалу Толстого заслужила и В. Н. Рыжова, игравшая Акулину во «Власти тьмы». «Лев Николаевич окрылил и поддерживал меня в моем стремлении придать характерность роли Акулины — дать ее тупой и грубой, в то же время дать оправдание ее животной тупости, ее мипутами почти звериной жесто-

кости, которая могла родиться в придушенной атмосфере темноты и забитости»<sup>260</sup>, — вспоминала актриса. Тогда же она с успехом сыграла роль Липочки в «Свои люди — сочтемся!». Но в основном в 90-е годы Рыжова была занята в незначительных водевильных ролях. Сестра В. Н. Рыжовой, Елена Николаевна Музиль, в 1891 году была принята на амплу драматической инжениу; Елизавета Михайловна Садовская (1872—1934) служила в театре с 1894 года, но в изучаемый период еще не заняла заметного места в репертуаре, как и ее брат Пров Михайлович Садовский (1874—1947)<sup>261</sup>, зачисленный в труппу в 1895 году и определившийся вскоре как актер на амплу героев в бытовом и романтическом репертуаре.

## 7

Труппа Александринского театра в 1885 году насчитывала сто три человека, к 1891-му она сократилась до восьмидесяти восьми, но основную тяжесть репертуара при этом несли относительно немногие. На столь явно ненормальное положение обращала внимание пресса: «Все русские артисты распадаются на две группы. Одна из них, а именно меньшинство, постоянно занята и ежедневно играет, другая — большинство, приходит только за жалованьем и если не никогда, то весьма редко обнаруживает свои таланты в каких-нибудь выходных ролях перед публикой»<sup>262</sup>.

Александринская труппа не была обделена выдающимися дарованиями, но, в общем, спектакли театра, по тонкому замечанию Ю. М. Юрьева, оставляли впечатление выступления случайно сошедшихся на одних подмостках нескольких крупных гастролеров. Ему, свидетелю совсем иной творческой атмосферы в Малом театре, особенно бросилась в глаза разобщенность александринских актеров, которые репетировали, «заботясь только о себе, о своей роли и стараясь отвоевать наиболее выгодную позицию именно для себя, игнорируя интерес целой сцены»<sup>263</sup>. Стремясь сосредоточить внимание на себе, актеры нередко могли разрывать диалог короткими паузами перед своими репликами, чтобы обособить их, выделить, придать подчеркнутую выпуклость. Случалось, что свой успех актеры — особенно в популярном в Петербурге расхожем комедийном репертуаре — основывали на использовании какой-либо смешной фразы, отсебятины или неожиданного незамысловатого трюка. В одной из рецензий рассказывается, как в «Баловне» В. Крылова Сазонов, уходя со сцены, наткнулся на трельяж и извинился перед ним — публика засмеялась; когда он назвал супружество совместительством, хохот стал сильнее; вслед за ним Варламов рявкнул: «Все мужчины мерзавцы», и тогда «поднялся смех несказанный и зала потряслась от рукоплесканий»<sup>264</sup>.

Артисты петербургской труппы — в большей мере, чем в Малом театре, — оказывались замкнуты в рамках своего амплу. Индивидуальность актера была скрыта под его сложившейся театральной

маской. Наиболее заметно это было в случае с такими пезаурядными актерами, как К. А. Варламов и В. В. Стрельская, которых весь Петербург любил как «дядю Костю» и «тетю Варю», причем сломать это восприятие и вести зрителя за своим замыслом очередной роли не всегда удавалось даже Варламову. Закрепленность амплуа казалась непреложным, а иногда и удобным законом и для самих членов труппы. В. А. Мичуриша-Самойлова вспоминала, что когда она перешла на амплуа кокеток, при распределении ролей неизменно повторялся такой диалог:

«— Ну, а кто будет играть эту роль? — спрашивал кто-нибудь из присутствующих.

— Развратную? Ну, конечно, Мичурина, — тот же час отвечала Савиша.

И все товарищи со смехом ее поддерживали»<sup>265</sup>.

В 80-е годы сходят со сцены или отступают в тень многие из актеров, в недавнем прошлом определявших лицо Александринского театра. Вокруг М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова и К. А. Варламова, пришедших в театр в конце предыдущего периода, фактически формируется новая труппа, хотя по-прежнему в ней заметное место занимают В. В. Стрельская, Н. Ф. Сазонов, Е. Н. Жулева, А. И. Абаринова, П. М. Медведев, Н. И. Арди, Е. И. Левкеева, А. М. Дюжикова. В середине 80-х годов в лидирующую группу выдвигаются В. П. Далматов и рано умерший П. М. Свободин. Ряд таких интересных и различных актерских индивидуальностей, как М. И. Писарев или Н. С. Васильева, прочно осевших в Александринском театре, не находят в нем условий для развития своих творческих возможностей. Относительно на недолгое время в его труппе остаются М. М. Петица и И. П. Киселевский. Для понимания закономерностей, определявших жизнь Александринского театра, принципиально важен тот факт, что, прослужив в нем немалое число сезонов, с его труппой так и не могли слиться выдающиеся актеры П. А. Стрепетова, М. В. Дальский, В. Ф. Комиссаржевская. Юрьев приводит фразу Дальского, многое объясняющую в судьбе и в удержавшихся в петербургской труппе трагических актеров и в самом облике Александринского театра: «Комики заполонили... Ну, где же бороться с комиками?!»<sup>266</sup>.

Наконец, с приходом в театр Н. П. Шаповаленко (1880), Р. Б. Аполлонского (1881), В. А. Мичуриной-Самойловой (1886), Ю. В. Корвин-Круковского (1886), М. А. Потоцкой (1893), Ю. М. Юрьева (1893) закладывались основы той труппы, которая — во главе с ветеранами театра — будет определять его жизнь в следующий исторический период.

В 1881 году театральное начальство приглашало вернуться на сцену прославленного петербургского актера Василия Васильевича Самойлова (1812—1887), который еще в 1874 году, не сойдясь с дирекцией в условиях, покинул императорский театр. Из-за про-



гресспровавшей болезни Самойлов должен был отказаться от этого предложения, но в 1884 году было торжественно отпраздновано пятидесятилетие его сценической деятельности; в связи с которым он, первым среди русских актеров, был награжден орденом Владимира четвертой степени. В юбилейном спектакле Самойлов появился на сцене в центральном эпизоде одной из прославивших его ролей — кардинала Ришелье, — в последний раз продемонстрировав свое эффектное мастерство.

После сорокалетней службы в 1883 году оставил сцену Федор Алексеевич Бурдин (1827—1887). «Какая заслуга Ф. А. Бурдина перед русским искусством?» — в связи с прощальным бенефисом артиста задавал язвительный вопрос рецензент и отвечал: «Заслуга его — долголетие службы... и за это долголетие его наградили аплодисментами, венками от оперной, балетной и драматической трупп и подарком от публики»<sup>267</sup>. Такое заключение было не вполне справедливым, хотя бы потому, что с именем Бурдина, давнего друга Островского, связана постановка на Александринской сцене почти всех пьес великого драматурга. Правда, сам Бурдин, не обладая ярким талантом, выпадавшие ему в них роли вел обычно либо с ненужной напыщенностью, либо тускло.

Иван Федорович Горбунов (1831—1895), как и в предшествующий период, играл по преимуществу эпизодические характерные роли (Тугоуховский в «Горе от ума», Второй мужик в «Плодах просвещения», Мухояров в «Правда — хорошо, а счастье лучше», Досужев в «Доходном месте»), но более всего славился как замечательный исполнитель рассказов собственного сочинения. «Рассказ Ивана Федоровича не только наблюдателен и верен природе — он нередко отвечает самым насболевшим вопросам нашей общественной жизни»<sup>268</sup>, — констатировал в 1891 году «Артист». П. Н. Гнедич уже после смерти Горбунова вспоминал о его выступлениях: «Иногда он изображал в лицах целиком судебное окрестное суд, с чтением обвинительного акта, допросом свидетелей, речью прокурора и защитника, совещанием присяжных: все персонажи, до последнего свидетеля и дежурного жандарма, стояли перед слушателями как живые. И судил их... клеймя их недостатки, заставляя смешные стороны их портретов выступать на первый план»<sup>269</sup>. В последние годы жизни Горбунов своим неутомимым собирательством закладывает основание музею Александринского театра, публикует статьи о русской театральной истории, биографии актеров XVIII века и т. д.

После неудач в Фамусове и городничем, которые он потерпел в самом начале 80-х годов, отступил в тень ранее занимавший видное положение в труппе Александр Александрович Нильский (1840—1899), служивший до 1897 года. Он, как всегда, работал серьезно и тщательно, добросовестно следуя хорошим образцам (в Фамусове — Самарину, в Грозном — Самойлову и т. д.), но неизбежно упрощал их. Наиболее заметной его ролью в 80-е годы стал Грозный в «Смерти Иоанна Грозного» (1884). Пытаясь идти

по пути Самойлова, Нильский находчиво разрабатывал внешний рисунок этой роли, но не мог преодолеть свойственной ему холодности, рассудочности, склонности к декламации. Тем не менее критики приходили к выводу, что он «в итоге хороший Грозный: большое изучение характера, прекрасный грим, ясная дикция, представительная сценическая внешность, соблюдение исторических мелочей, рекомендующих артиста как усердного труженика...»<sup>270</sup>. Для ролей, требовавших непривычной характеристики (Лемм в «Дворянском гнезде», 1894), Нильский обычно не находил оригинального решения.

В начале 80-х годов в мужском персонале петербургской труппы Островский выделял Н. И. Арди и Н. Ф. Сазонова как «настоящих, талантливых и хорошо обученных актеров», которые вместе с тем особенно паляюще отражали ее слабости<sup>271</sup>. Николай Иванович Арди (1834—1890), состоявший в труппе до последних дней жизни, пользовался репутацией «отличного комика», исполняя в основном вторые роли. В «Виноватой» он играл Сережку, и, по словам художника М. В. Нестерова, «его пьяненькие вариации «хозяинушка», «хозяинушка милый», «хозяева вы наши» и проч. были неподражаемы»<sup>272</sup>. Он оставался актером «неподвижных типов, а не драматических ролей»: «Постепенного нарастания роли г. Арди выразить и не в силах; как он сказал первое слово, так и последнее»<sup>273</sup>. Островский считал, что Арди, являя собой образец актера, для которого «нет никаких трудностей на сцене», как бы воплощал в себе поверхностность, вообще свойственную Александринскому театру начала 80-х годов, и если Арди передать роль, игравшуюся Давыдовым (тяготевшим к традициям Малого театра), то «пьеса пойдет гораздо живее и цельнее, хотя Арди и не представит того лица, которое дал автор, и будет говорить не то, что написал автором»<sup>274</sup>.

В Николае Федоровиче Сазонове (1843—1902) Островский готов был видеть «полнейшее выражение петербургского актера, этого особенного типа, выработанного многолетней сценической пуряницей,— типа очень непривлекательного как своими антихудожественными стремлениями, так еще более — антихудожественными приемами в исполнении». По мнению Островского, на Сазонове отчетливо сказались влияние растлевающих факторов всей атмосферы петербургского театра. В частности, его имя, не менее чем имя Савиной, было связано с пресловутой «крыловщиной». «Службу Сазонова,— жестко резюмировал Островский,— надо считать образцом умения ловить рыбу в мутной воде петербургской сцены... этот артист своим возвышением обязан не столько таланту, сколько умению угодить публике. Заручившись расположением начальства, он воспользовался им ловчее других любимцев; не гоняясь, как Нильский, за первыми ролями и за премьерством, он избирал, где только можно, «выигрышные» роли. Для большего обеспечения за собой «выигрышного» материала он вошел в компромисс с поставщиком драматических изделий Крыловым. Сделка была

выгодна для той и другой стороны: Сазонов приобретал в исключительное пользование все выгодные роли в пьесах, приноровленных к дурному вкусу публики, а Крылов обеспечивался обильным поступлением перспективных денег...»<sup>275</sup>. Эту характеристику в известном смысле подтверждают и воспоминания Крылова, в которых о Сазонове говорится, разумеется, с иной интонацией: «Сазонов иногда возбуждал зависть в товарищах тем, что получал от авторов лучшие роли. Но дело в том, что... благодаря своему знакомству и приятельству в литературных сферах он зачастую побуждал драматургов к творчеству, ободряя их, подталкивая их к новому труду»<sup>276</sup>.

О тех результатах, которых достигал Сазонов совместно с Савиной на материале пьес Крылова, можно судить по записи в дневнике А. А. Потехина от 12 октября 1884 года, посвященной премьере пьески «Надо разводиться»: «Переделка Крылова хотя и не сделала из пьесы Сарду русской пьесы, но сохранила веселость и дала богатый материал для Савиной и Сазонова. Вся пьеса держится на этих двух лицах, и оба они исполняют свои роли с такой живостью, блеском и искренностью, что публика, особенно со второго действия, не перестает смеяться, забывает о неестественности положения и отношений действующих лиц, увлекается ими и живет их жизнью»<sup>277</sup>. В ничтожной пьесе «Первая муха» актер столь блестяще разработал пустую роль молодого генерала Чембарского, сводившуюся к повторению через каждые три слова восклицания: «Это замечательно!», что «эта дивная по образности и четкая до последней мелочи артистическая его игра» «врезалась» в память молодого Н. Н. Ходотова и расценивалась им в одном ряду с Андреем Белугиным — лучшим артистическим достижением Сазонова<sup>278</sup>.

Роли героев-любовников в бытовых пьесах, в которых Сазонов имел успех в 70-е годы, теперь удаются ему все реже. О его попытке взяться за роль Жадова («Доходное место») сохранились отзывы ядовитые и недоброжелательные: «В его игре заключался ряд всхлипываний, ряд сморканий, ряд громоизвержений, ряд ударов кулаками и локтями в стол, ряд некрасивых и однообразных вскакиваний со стула, и хотя бы одна капля истинного, искреннего чувства, хотя бы одна капля задушевности»<sup>279</sup>. Когда в 1891 году при постановке «Нового дела» Немировича-Данченко возникло предположение назначить на роль Андрея Калгуева Сазонова, автор воспротивился: «Я не люблю Сазонова как актера. Он сух и однотонен. Я никогда не видел в нем способности передавать душевную гибкость. А нежная организация выражается в его голосе только под соусом паточной сентиментальности. Он обладает известным шаблоном и горячностью. Ни того, ни другого мне не нужно»<sup>280</sup>. Не принесло лавров Сазонову его участие во «Власти тьмы» (1895); он «притворяется Никитой, а не играет его»<sup>281</sup> — таков был приговор рецензента. Не стал его удачей и Лаврецкий в инсценировке «Дворянского гнезда»: «Артист был достаточно

приличен, и на том спасибо. Русского барина пачала 40-х годов, копечно, в нем не было... Артист старался особенно подчеркнуть указание Тургенева на то, что Лаврецкий казался «не то задумчивым, не то усталым» и что «голос его звучал как-то слишком ровно». От этого получилась монотонность исполнения»<sup>282</sup>. В чеховской «Чайке» в 1896 году Тригорин — Сазонов «похож был больше на купца, чем на писателя»<sup>283</sup>.

В 90-е годы Сазонов почти полностью переходит на роли «пожилых резонеров полукомического характера»<sup>284</sup>. В его репертуаре появляются Кочкарев, Репетиллов, Хлынов, Машилов, Первый мужик в «Плодах просвещения». К его бесспорной удаче в большой драматургии относится Тарелкин в «Деле», заслуживший косвенное одобрение автора. В 1897 году Сухово-Кобылин писал Давыдову: «Должен Вам признаться, чтобы умереть мне спокойно... необходимо видеть мою третью пьесу, «Смерть Тарелкина», сыгранную триадою истинных талантов Александринской труппы, то есть Вами в роли торжествующего Расплюева, Варламовым в роли Оха и Сазоновым в роли Тарелкина»<sup>285</sup>.

Амплуа героя-любownika в александринской труппе с 1875 по 1886 год занимал Мариус Мариусович Петипа (1850—1919). Островский выделял его из остальной труппы за то, что он «постоянно совершенствуется», «как и Давыдов, не грешит против художественной дисциплины, не позволяет себе играть на вызов и старается, по мере сил своих, держаться типа»<sup>286</sup>. Наиболее удавались ему светские молодые люди в современной салонной драматургии. Петипа находил для них безукоризненный внешний рисунок и точную внутреннюю характеристику. Эти качества артиста сказались в «Красавце-мужчине» Островского (1883), где актер «с большим тактом и умом сыграл крайне антипатичную роль Окоемова»<sup>287</sup>. «Лучшею в своем репертуаре»<sup>288</sup> Петипа считал роль Незнамова («Без вины виноватые», 1884), хотя, казалось бы, она лежала за пределами его возможностей. Он был в ней излишне озлоблен, лишен непосредственности, что делало не до конца убедительными перемены, происшедшие с ним в финале, и в этом смысле актер не вполне соответствовал замыслу Островского. Подлинно драматические и тем более трагические роли были, как правило, не в средствах актера. Так, критик утверждал, что в роли Миленио в трагедии Аверкиева «Трогирский воевода» актер «ни минуты не потерял на подыскивание трагического тона», а «просто явился нынешним салонным молодым человеком, достаточно развязным и для вящей пленительности перерядившимся из фрака в красивый костюм далматинца»<sup>289</sup>. Петипа, видимо, был прав, считая, что условия Александринского театра связывают его возможности, и поэтому в 1886 году перешел в провинцию, где неизменно пользовался значительным успехом у зрителя.

На протяжении 80—90-х годов возрастала популярность Варвары Васильевны Стрельской (1838—1915), пришедшая к актрисе после того, как в 70-е годы она перешла на амплуа комической

старухи. «Кругленькая, аккуратненькая старушка с розовым цветом лица. Говорят, что к старости она стала красивее. Ее гортанный голос с переливами, добродушие, мягкий юмор были очень привлекательны. Вся она, теплая и уютная, похожа на старинный фарфоровый чайник в наивных розапах»<sup>290</sup>, — вспоминала В. Л. Юренева. Стрельская играла графиню-бабушку в «Горе от ума», Феклу в «Женитьбе», Красавину в «За чем пойдешь, то и найдешь», Глафиру Фирсовну в «Последней жертве», Пошлепкину в «Ревизоре», Простакову в «Недоросле», Бобылиху в «Снегурочке», Улиту в «Лесе», Арину Петровну в «Не в свои сани не садись». В роли Кукушкиной («Доходное место») Стрельская уже в первых словах: «Как себя не хвалить! У меня чистота, у меня порядок, у меня все в струне» — «давала всю гамму интонаций самодовольного мещанства»<sup>291</sup>.

В 90-е годы — и позже — Стрельскую обычно сравнивали по методу исполнения с Варламовым. Их, несомненно, сближала та стихия заразительного комизма, который они вносили на сцену. Но Стрельская была актрисой более одноплановой. О сходстве и различии их индивидуальностей точно сказано в «Записках» Юрьева: «Стрельская — бесспорно большой и в высшей степени обаятельный талант, но нельзя сказать, чтоб она когда-нибудь отличалась разнообразием, так как почти всегда оставалась на сцене сама собой, неизменной «тетей Варей», тогда как Варламов давал самые разнообразные характеры, придавая каждому лицу типические черты. Но некоторое однообразие Стрельской не мешало ей покорять всех ярким пленительным талантом и увлекать искренностию исполнения — она всегда вносила с собой на сцену правду, оживление и солнечность»<sup>292</sup>. Что касается общей тональности творчества Стрельской, то, пожалуй, следует согласиться с мнением историка Александринского театра в том, что Стрельская представляла собой «олицетворение наивного и искреннего благодушия» и умела «с особой теплотой и бабушкиной лаской примирять зрителя с реальной, хотя бы и мало привлекательной действительностью»<sup>293</sup>.

Заметное положение в труппе продолжала занимать Екатерина Николаевна Жулева (1830—1905), еще в 60-е годы перешедшая на амплуа гранд-дам и в каждой из своих ролей, почти не изменяя внешности, находившая выразительный и разнообразный рисунок. Сохраняя свои прежние роли (Хлестова, Чебоксарова, Атуева, Анна Андреевна, Кармина), Жулева играет теперь также Толбухицу (1891), Столбцову («Новое дело», 1891), Мурзавецкую (1895), Гурмыжскую, ставшую ее высшим достижением в этот период. Но ее популярность в наибольшей степени была связана с написанными в расчете на ее данные ролями текущего репертуара, такими, как графиня Кумирцева («День в Петербурге»), принимавшая у себя в гостиной поздравления многочисленных гостей по поводу именин; княгиня Креженецкая («Под гнетом утраты»), баронесса фон Швейфельберг («Мыльные пузыри» Федотова) и т. п. Импо-

вантная, внешне красиво, Жулева не углублялась в психологию этих героинь, давала, так сказать, их внешние портреты, но неизменно была покоряюще органичной, будто находилась в собственной гостиной. «Чудная актриса для дам»<sup>294</sup>, — отзывался о ней Немирович-Данченко. «Это была барыня-аристократка в точном смысле этого слова, — отмечалось в посвященном Жулевой некрологе «Театра и искусства». — Такого благородства в тоне и манерах не было ни у одной исполнительницы ролей ее амплуа». Современники считали, что по стилю игры Жулева была бы на месте и на французской сцене, причем ее актерскую манеру связывали не только с влиянием французского театра, но и с тем, что, выйдя замуж за генерала Небольсина (который должен был подать в отставку ради того, чтобы Жулева имела возможность не покидать сцену), она «значительную часть своей жизни вращалась в том обществе, куда до того русская актриса, возросшая из крепостного права, не допускалась»<sup>295</sup>.

Антонию Ивановичу Абарипову (1842—1901), по мнению одного из рецензентов, «с наслаждением смотришь в любой утонченной французской комедии, где большинство русских артисток, за исключением, конечно, Е. Н. Жулевой, чувствует себя не у места»<sup>296</sup>. Эффектная, жизнерадостная красавица, «сохранявшая до конца дней своих какую-то милую институтскую наивность»<sup>297</sup>, она играла Наталью Дмитриевну в «Горе от ума», Эльмиру в «Тартюфе», Звездинцеву в «Шлодах просвещения». По сценической манере ее отнесли к числу тех бесспорно талантливых деятелей сцены, которые, хотя и прошли профессиональную школу, но по методу работы всегда оставались дилетантами. Подчинять свои великолепные данные и темперамент требовавшим пьесы Абарипова не умела и выглядела изящно-светской даже в роли Дашутки в «Ваньке-ключнике» Л. Н. Антропова. «У нее есть горячность, — писал в «Суфлере» А. А. Соколов, — но она употребляет ее в дело только тогда, когда в роли есть эффектные монологи»<sup>298</sup>.

«Богатый родник непосредственного комизма»<sup>299</sup> определял постоянный успех Елизаветы Ивановны Левкеевой (1851—1904). «Полная, круглолицая, неповоротливая, некрасивая брюнетка»<sup>300</sup>, тяжеловатая и грузная, она сохраняла на сцене простодушие и непосредственность, не боялась шаржа и фарсов, но обладала несомненной заразительностью, хотя особой популярностью пользовалась преимущественно у малоподготовленной гостинодворской публики (заполнившей александринский зал и в тот бенефис Левкеевой в 1896 году, когда была впервые поставлена чеховская «Чайка»).

Из прежних лет в ее репертуаре сохраняются Белотелова («За чем пойдешь, то и найдешь»), Анна Ивановна («Бедность не порок»); «из маленькой роли унтер-офицерши... она создавала яркое лицо, а ее невеста из «Женитьбы» Гоголя была целым откровением, с гениальными интонациями (например: «Пошли

вон, дураки!»)»<sup>301</sup>. Переходя в 90-е годы на роли комических старух, она в подчеркнуто комедийном тоне играет кухарку и Толбухину в «Плодах просвещения», Улиту в «Лесе», Барабошеву в «Правда — хорошо, а счастье лучше» и другие роли.

Пришедшая в театр в 1873 году (на год раньше Савиной) Антопина Михайловна Дюжикова (1853—1918) удерживает за собой репутацию «прекрасной исполнительницы па сильные драматические роли», но постепенно отходит в тень. В том, как она играла Софью («Горе от ума»), Катерину («Гроза»), Офелию, Юдифь («Уриэль Акоста»), Марию Андреевну («Бедная невеста»), Гертруду («Гамлет»), ощущались пенскоренимые следы приемов мелодрамы, тех ролей «с демоническим оттенком», в которых ей приходилось выступать в 70-е годы. Владевший ею мелодраматический шаблон сказывался даже в чисто бытовой роли Анны в комедии Боборыкина «У своих» (1893). «Та зловещая драматическая нотка, которая чувствуется в ее голосе, прикрытая какой-то нервной улыбкой, накладывала на все исполнение тот колорит, на который едва ли рассчитывал автор»<sup>302</sup>, — писал обозреватель «Артиста». С 80-х годов все чаще отмечаются удачи Дюжиковой в комедийных ролях. Ее Коринкина в «Без вины виноватых» произвела положительное впечатление на критика «Театрального мирка»: «Что за верный, типический тип! Самоуверенность, самокрасование, мелкое тщеславие, зависть сквозили в каждой фразе провинциальной премьерши»<sup>303</sup>. О том же сообщал Островскому после премьеры «Без вины виноватых» Д. В. Григорович: «Очень мила была Дюжикова, она с самого начала взяла верный, хороший тон и до конца его выдержала»<sup>304</sup>. Но эти возможности актрисы не получили развития, хотя в ее репертуаре мелькают такие острохарактерные роли, как госпожа Пернель в «Тартюфе». В 1896 году она «суховато и мелодраматично»<sup>305</sup> сыграла Аркадину в «Чайке».

Надежда Сергеевна Васильева (по мужу Танеева; 1852—1920), дочь известных актеров Малого театра С. В. и Е. Н. Васильевых, перешла из Малого театра в Александринский в 1878 году. На петербургской сцене (как вспоминал об этом «Артист» в связи с ее юбилеем), «несмотря на первенство г-жи Савиной, уже составившей себе репутацию первой драматической актрисы, г-жа Васильева тем не менее сумела себя сразу зарекомендовать превосходной исполнительницей ролей, и вот уже двадцать лет, наряду с г-жой Савиной, пользуется заслуженным успехом среди публики». Но появлялась на сцене Васильева чрезвычайно редко: в сезон 1889/90 года, к примеру, участвовала лишь в одной премьере, играя Пепу Рембо в «Мышонке», где «выказала весь блеск детальной обработки роли, на что она такая большая мастерица, и поэтому имела успех солидный и заслуженный»<sup>306</sup>. Васильева играла умно, тонко, но ей недоставало яркости, способности захватить зрителя. «У нее есть школа, но нет того порыва, того, что французы называют *verve*. Она не представляет интереса для мас-

сы»<sup>307</sup>, — писал в 1887 году М. В. Карнеев. Островский считал, что Васильева — «актриса с умом, хорошо образованная, с хорошими манерами, но у ней нет ни сил, ни тона для большой сцены; она — актриса комнатная, т. е. для домашних спектаклей»<sup>308</sup>. Утонченное мастерство Васильевой, которое в 90-е годы она обнаруживала в лирико-комедийных ролях (таких, как Васильчикова в «Горящих письмах» Гнедича), современники позже готовы были признать одним из предвестий «театра настроений»<sup>309</sup>. В начале 90-х годов Васильева продолжает иметь успех в самых разнохарактерных ролях, находя неожиданные краски для Купавиной в «Волках и овцах» и Василисы Мелентьевой, Сурмиловой в «Льве Гурыче Синичкине» и Кручининой в «Без вины виноватых» (1884), Дорины в «Тартюфе» и Тани в «Плодах просвещения». В ее бенефис шла на Александринской сцене «Власть тьмы», в которой она играла Анисью.

Не смогло сколько-нибудь значительно развернуться на Александринской сцене и дарование Марии Васильевны Ильинской (1856—1932), в 1882 году перешедшей в Петербург из Москвы и так же, как Васильева, первоначально претендовавшей на роли инженю. Островский, отзывавшийся о ней неприязненно («Очень маленькая женщина с очень большим апломбом; бойкости, развязности и смелости в ней несравненно больше, чем таланта»), находил, что ей не по силам серьезные роли (в частности, Дездемона), которые она пыталась играть в первые годы своего пребывания в Петербурге, и предсказывал, что она скоро надоеет северной столице, как в короткое время успела надоесть Москве «своей судорожной бойкостью, своим однообразным гримасничеством»<sup>310</sup>. Правда, несколькими годами раньше он называл Ильинскую наряду с Ермоловой в числе лучших молодых актрис московской труппы, а С. Васильев не раз отмечал ее успехи в ролях, требующих серьезной психологической разработки<sup>311</sup>. В 1893 году в связи с преждевременным уходом актрисы со сцены «Дневник Артиста» вспоминал: «В труппу Александринского театра она явилась не новичком, а вполне законченной, опытной, с хорошей московской школой артисткой, могущей с честью занять видное место в этой труппе, она вскоре в силу каких-то причин очутилась как-то на втором плане, редко стала появляться на сцене, исполняя притом по большей части роли незначительные». Ильинская дублировала Савину в «Сорванце», «Девичьем переполохе» и заставляла критику признавать, что «равным образом хороша была как в ролях бойких, кокетливых барышень и субреток, так и в тех, где на первом плане преобладали искренность, чувственно...»<sup>312</sup>. В последний сезон своей службы она имела успех в столь непохожих ролях, как Глафира в «Волках и овцах» и безропотная, обираемая родственниками полуприживалка Питоличка в «Новом деле» Немировича-Данченко, причем автор настойчиво хотел видеть в своей пьесе Ильинскую в главной женской роли, которую в результате играла Савина<sup>313</sup>.



В 80-е годы Мария Гавриловна Савина (1854—1915) по-прежнему работает с максимальной активностью. В ее письмах мелькают фразы: «Я играю на этой неделе десять раз, то есть почти два раза в день»; «Я на этой неделе играю девять раз, а бог дал семь дней только»<sup>314</sup>. Ее популярность была громадной. «Публика приходит в сени театра и спрашивает у сторожа: «Савина играет?» Если скажет сторож: «Играет», — публика идет к кассе и берет билеты, не спрашивая даже, что идет; если ответ сторожа: «Нет», — публика уходит и театр к вечеру наполовину пуст»<sup>315</sup>, — писала в 1886 году одна из газет. В репертуаре Савиной оставались лучшие из ролей, созданных ею в прошлый период (Варя в «Дикарке», Верочка в «Месяце в деревне»), но, оглядываясь много позже на начало 80-х годов, сама актриса скажет, что она играла тогда только «очаровательных вертушек»<sup>316</sup>. Эти «очаровательные вертушки» оказались значительным и противоречивым явлением в истории русского театра. Они пленяли подлинным обаянием юности, манящей властной женственностью, мажорностью. Ей зачастую приходилось играть в плоской, явно ремесленной драматургии, беззастенчиво эксплуатировавшей тот поэтический, привлекательный образ, которым сама актриса неосознанно пыталась ограничить свою индивидуальность. Эти незамысловатые пьески, светские пустячки, «оперетки без музыки» (как их шутили называли) кроились, как правило, в расчете на павыки Савиной, и лишь благодаря ее артистическому темпераменту и безошибочной наблюдательности становились увлекательно узнаваемыми для зрителя. У серьезной критики ее выступления в подобном репертуаре встречали неизменное осуждение. О Савиной в комедии Крылова «В осажденном положении» Островский писал: «Женская роль в этой пьесе не имеет никакого содержания: Савина должна была изображать плутоватую девушку, которая действующим лицам на сцене кажется простой и наивной, а зрителям из-под веера дает знать улыбками, что она себе на уме... Вот шаблон, по которому фабриковались для г-жи Савиной по нескольку пьес ежегодно»<sup>317</sup>. О том же неоднократно говорил А. С. Суворин: «Савина внесла на сцену свежесть молодости, живость, изящество, драматизм будничной, буржуазной жизни, понятный всем, вперемежку с очень симпатичным комизмом и, если так можно выразиться, избалованную женщину. Эта избалованная женщина явилась, впрочем, довольно постепенно, и, вероятно, не по желанию артистки, а по желанию драматургов, которые стали эксплуатировать яркие стороны ее таланта»<sup>318</sup>. Вернее было бы сказать, что сложилась ситуация замкнутого круга, при которой актриса следовала за обслуживающими ее драматургами, а они — за нею. Все эти героини, которых биограф актрисы, пользуясь названием комедии Крылова «Сорванец», называл «сорванцами», явно ограничивали ее возможности<sup>319</sup>. Очень прямо и веско высказался об

этом Савиной Суворин: «Вы играете самое себя нередко в худшем виде, чем Вы есть на самом деле. Извините за комплимент. Вы умница и, кажется, даже серьезной умеете быть, а на сцене я Вас такую ужасно редко видел». И в другом месте: «Слепой разве станет отрицать у Вас очень хороший талант; но если он является в одних и тех же ролях, то это все равно, что красивая женщина является вечно в одном и том же платье, воображая, что для нее ничего не нужно, что мода для других, а не для нее, что она сама мода. И Вы сама мода в Александринке. Вот этого Вы и берегитесь». Суворин убеждал Савину обратиться к ролям, которые помогли бы ей вызвать в себе оставшиеся пока в тени грани ее таланта: «Совсем другая актриса выйдет, если Вы насыдете на себя и поработаете головой так, чтобы приноровляться к ролям, в них пайти такие черты, которые выпукло бы бросались, которые Вы у других заметили, а не у себя самой»<sup>320</sup>.

Еще роль Марьи Антоновны в «Ревизоре» (впервые сыгранная Савиной в 1881 году и сохранявшаяся в ее репертуаре в течение двух десятилетий) доказывала, что актриса обладает великолепным даром характерности и перевоплощения, умением уйти от самой себя и дать закопченный, объемный, яркий характер. Утверждая, что Савина в этой роли «выше всяких похвал», А. Ф. Конн писал ей: «Все зависит от вложения в нее той неуловимой сети оттенков, которыми характеризовалась «уездная барышня» тридцатых годов, столь быстро переходившая из воздушного создания в существо, «пабитое», по выражению Гоголя, «всяким бабьем». И Вы вложили эти оттенки со всем великодушием Вашего душевного богатства. Вы огромный художник, глубокоуважаемая Мария Гавриловна. Вы умеете инстинктивным чутьем поэта угадывать и существо и форму чуждых Вам по времени типов»<sup>321</sup>. В найдепном актрисой рисунке этой роли Ю. Д. Беляев отмечал наипую провинциальность Марьи Антоновны, ее внутреннюю чистоту и незащитность, когда так жестоко выпадает ей на долю неожиданное крушение: «Все, пацная с внешности, с какой-нибудь розовой косыпки на шее и копчая мельчайшей иптопацей, едва приметным изменением лица, полно в ее изображении особого внутреннего смысла... Г-жа Савина сообщает этому образу какую-то необъясненно женственную обаятельность, возбуждает в зрителе к ней симпатии и в последнем действии достигает даже драматизма... Ведь ее жаль, жаль до глубины души, только что познавшую идеал своего эфемерного счастья и затем беспощадно низвергнутую в безотрадные сумерки действительности»<sup>322</sup>.

Смелость и точность разработки образа сказались в ее исполнении роли Акулины во «Власти тьмы». Пьеса должна была идти еще в 1887 году в бенефис Савиной, отмененный дирекцией в связи с запрещением пьесы. Готовя эту роль в 1895 году, она, по ее собственному признанию, лишь повторила то, что было задумано ранее<sup>323</sup>. Она играла Акулину «дурой замарахой». «У Сави-

ной было всего два штриха: у придурковатой Акулины, во-первых, полузакрытый глаз, придающий ей какой-то животный, идиотский вид; во-вторых, сидя на лавке во время лирического объяснения Акима с Никитой, она, видимо, плохо понимающая, в чем суть этой лирики, да и вообще далекая от нравственных вопросов, как от звезды Сириуса, покачивает все время правой ногой. Вот и все. Но характер, образ готов»<sup>324</sup>.

Именно эти черты своего дарования, умение увидеть образ в его живой полноте и конкретности Савина начинает настойчиво развивать в себе на рубеже 80—90-х годов. Во второй половине 90-х годов Эфрос полагал, что среди крупнейших русских актрис Савина выделяется ярко выраженной способностью «придавать воссоздаваемым образам характерность»<sup>325</sup>. Это умение воспроизводить образ в его индивидуальных особенностях и внутренней законченности стало ощутимым в искусстве Савиной, когда она перешла на драматические роли. К 90-м годам, по наблюдению Кугеля, из репертуара актрисы стали исчезать «беззаботные жаворонки юности», и ее искусство стало «глубже, зреее, драматичнее»<sup>326</sup>. Именно тогда Савина обращается, в частности, к пьесам, привлекавшим точностью и тонкостью психологического анализа. В драматическом этюде П. П. Гнедича «Женя» (1889) она полчаса вела диалог, не двинувшись с кушетки, и перед зрителем возникал «не то маленький Гамлет в юбке, не то Подколесин женского рода, и все это с примесью некоторой столичной избалованности, известной доли неврастности и общим оттенком какой-то горькой иронии, проникающим самые незначительные по содержанию фразы»<sup>327</sup>.

Но интерес к психологическим задачам не исчерпывал тех новых тенденций, которые зрели тогда в искусстве актрисы и заключались прежде всего в формировании нового ее отношения к своим героиням. Савину эпохи «сорванцов» В. О. Михневич называл адвокатом молодой светской женщины: «Особенно любят ее наши дамы, даже мало сказать любят — благоговеют перед ней, и это чувство понятно: она — яркое, неувыдаемое олицетворение всего пленительного и изящного, и всего типичного в современной культуре балованной женщине. В г-же Савиной наши дамы любят самих себя — она их гордость, их живой палладум и самый красноречивый адвокат их»<sup>328</sup>. В поделках Крылова и примыкавшей к ним «крыловщине» Савина создавала идеализированный портрет своей светской зрительницы, и каждая из них хотела видеть в ее героинях оправдание всех своих качеств, своего быта, своей психологии. В противовес этому на рубеже 80—90-х годов Савину начинают называть прокурором играемых ею ролей. Она обнаруживает теперь черты беспощадной, жесткой, суровой реалистки в подходе к играемым ролям. «В творчестве Савиной, которую я знал, была некоторая суровость. Ее глаза художницы были широко раскрыты на правду. Она не любила сентиментальности и идеализации»<sup>329</sup>, — вспоминал о ней Эфрос. На эти же черты твор-

ческого метода Савиной указывал А. А. Кизеветтер, утверждавший, что она в своих созданиях была так же неподкупна, как В. А. Серов-портретист в характеристике своих моделей, что она «играла зло в том же смысле, в каком Серов писал зло свои художественные портреты»<sup>330</sup>. Эта особенность подхода актрисы к своим героиням была тем более принципиальна, что она соответствовала ее сознательным намерениям. Савина отвергала лирическое восприятие образа, которое неизменно сохранялось, например, у Ермоловой. Подобному подходу к роли она противопоставляла стремление дать строго очерченный «характер, тип». О героине известной пьесы Суворина, которую Ермолова играла как трагическую жертву обстоятельств, Савина говорила: «Татьяна Репина, по-моему, опять-таки не трагическая фигура, а характер, тип. Это — в полном смысле слова дитя актерской богемы. Татьяна — одна из тех русских провинциальных актрис, про которых говорят: «Это — фейерверк, а не женщина!» Вся ее жизнь — показная, что и составляет главное основание этой роли... Она и умирает, так сказать, напоказ...»<sup>331</sup>. При этом сцена смерти Репиной достигала у нее острейшей реалистической выразительности. «Савина играет не совсем то, что надо, но умирает изумительно. Правда так и лезет из рампы со всей резкостью впечатления. Ужас наводит ее смерть. В конце ее труп на кресле перед публикой с застывшим блеском глаз — буквально реальный труп»<sup>332</sup>, — сообщал в 1889 году Немирович-Данченко в письме Южину. Критика любила сопоставлять «прокурорский» взгляд Савиной на своих героинь с «защитительным», «адвокатским», который торжествовал в игре Федотовой и Ермоловой. Выступление Савиной на гастролях в Москве в «Цепях» Сумбатова выявило полное расхождение петербургской и московской исполнительниц: «Ее Волынцева — совсем другая женщина, чем в игре Федотовой. Это не та пустая, правда, но уставшая и вконец разбитая жизнью кающаяся Магдалина, образ которой все-таки в игре Федотовой симпатичен зрителю за все вынесенные ею страдания. Нет, в исполнении М. Г. Савиной Волынцева — с ног до головы, с пачала до конца изолгавшийся не только перед другими, но перед самим собою человек, в котором не осталось ни капли правды, ни капли истинного чувства. Савинская Волынцева — воплощение лжи»<sup>333</sup>. Если Ермолова оправдывала героиню пьесы М. Чайковского «Симфония» в ее поздней любви к гибнущему по ее вине молодому человеку, то Савина, игравшая эту роль «в своих тысячных туалетах с тем блеском, яркостью, с теми безусловными поансами, на которые она такая мастерица»<sup>334</sup>, была в своей характеристике безоговорочно беспощадна и пренебрегала той поэзией, которую видела в пьесе Ермолова. «Московская Елена Протич, может быть, обманывала себя и зрителя, придавая своему увлечению «мальчиком» оттенок идеальности, но это был обман искренний. Петербургская Елена даже и такого обмана не хочет...»<sup>335</sup>. Смелость сценических красок, которыми пользовалась в подобных случаях

Савина, зафиксировал И. Щеглов в своем рассказе о том эпизоде в «Чаде жизни» Маркевича, когда Ольга Ращева ускользает от мужа на свидание к любовнику: «Уходя, в дверях она на секунду оборачивается, чтобы бросить лукаво-испытующий взгляд на простака мужа... и при этом чуть-чуть, по с отпелком какой-то грациозной паглости приподнимает подол своего платья. О, это предательское движение — в нем что-то такое подло-кошачье и блудливое, что выдает вам разом всю гнусную низменность женской природы! Шмыг — и ее след простыл, точно блудливая кошка благополучно прошмыгнула в подворотню от глаз хозяина»<sup>336</sup>.

Свою манеру исполнения ролей, составлявших привычный репертуар актрис на амплу драматических героинь, Савина выработывала в явной, осознанной полемике с тем, как играли не только Горева или Глебова, но и Стрепетова и даже Ермолова. «Мне часто говорят, что я склонна «недоиграть» и якобы это мой минус. Но плюс ли переигрывать?»<sup>337</sup> — писала она в конце 90-х годов. Манеру «переигрывать» Савина воспринимала как отжившую, старомодную. Особенность выработанного ею метода, определявшего ее бесспорные победы, сформулировал Эфрос: «Для меня несомненно, что эта артистка комедии умела подниматься и до больших высот драматизма. До этих высот, до потрясения зрителя она доходила каким-то особым путем; в комедии эффектная, блестящая, тут она брала зрителя в плен чрезвычайной сосредоточенностью. Ни пафоса, ни трогательности не было тогда в ее исполнении. Иными действовала она средствами. И она, резко правдивая, пробивалась сквозь казавшуюся иным искусственной манеру играть и говорить, побеждала душу зрителя. Ложилась впечатления глубокие, не скоро выветривающиеся»<sup>338</sup>. Этим качествам и предстояло развитие в творчестве Савиной в начале XX века.

Дебютировавший в Александринском театре в самом конце предшествующего периода Владимир Николаевич Давыдов (1849—1925) вскоре занял в его труппе одно из центральных мест. Исполняя многие из ролей, сыгранных им еще в провинции, участвуя почти во всех новинках, он раскрылся как актер, которому подвластно решение самых различных творческих задач. «По разнообразию сферы творчества на русской и европейской сценах Давыдов не имеет соперников», — утверждал в 1882 году П. Д. Боборыкин, уверенный в том, что «не только в России, но и в Европе нет артиста, по тонкости техники равного Давыдову»<sup>339</sup>. В первые же сезоны актер с полной силой обнаружил способность «увлекать зрителя самым глубоким драматизмом и в то же время самым неподдельным комизмом, бьющей через край веселостью»<sup>340</sup>. Среди его многочисленных удач в комедии в этот период выделялся Фигаро в «Севильском цирюльнике» (1882): «Давыдов был очень хорош: прелестная дикция его, живость и развязность очаровательны. Песенку первого действия он спел очень мило»<sup>341</sup>. В ряде исполнений актер «выказывал истинные задатки трагической

силы); так было в «Братьях Раицау» (1883), где Давыдов играл Ивана, «обезумевшего от своеправия, ненависти и гнева деспотического старика в такой поразительной художественной правде всех мимических движений и нюансов, интонаций голоса и течения речи, переходящей от kloкочущего страстью крика до ядовитого шепота, что большей иллюзии от актера и требовать нельзя»<sup>342</sup>. В роли Мошкина («Холостяк») актер развертывал столь «глубоко трогательную картину нечеловеческого страдания крошечного, незаметного и незатейливого по натуре человека»<sup>343</sup>, что заставлял критиков вспоминать о традициях Мартынова.

Порою в рядовых пьесах текущего репертуара Давыдов достигал поразительной достоверности и во внешнем и во внутреннем строе своего образа. Играя Кутузкина в «Вишовой» А. А. Потехина, актер «загримирован был превосходно: и лицо и фигура его производили какое-то отталкивающее впечатление, то впечатление, какое должно получиться и на самом деле при встрече не на сцене, а в жизни, с личностями, подобными Кутузкину». В центральных эпизодах этой роли он «весьма художественно и правдиво передал два противоположных, но в одно и то же время бушевающих Кутузкина чувства: прилив злобы и ревности против жены, лежащей на полу без чувств, и сильная, страстная, но остающаяся без ответа любовь к ней. Когда он заплакал, мучимый ревностью и отсутствием взаимности со стороны жены,— в сердце поневоле проник какой-то трепет. Мужские слезы — страшные, страшные вышли они и у Давыдова»<sup>344</sup>. Ту же бытовую и психологическую точность отмечал в 1884 году Кугель в исполнении Давыдовым роли Боярышников («Не в деньгах счастье»): «При одном взгляде на характерно обстриженную голову, гладко причесанные волосы старика Боярышников невольно чувствовался и запах деревянного масла, которым мажут купцы свои волосы, и тот облик, по которому как-то сразу определяется ханжество, грубость сердца, отсутствие интеллектуальной жизни. От сибирки до рубашки с волнующимся под нею крестом — все дышало фотографией типа»<sup>345</sup>.

Победы Давыдова, одержанные им на посредственном литературном материале, с полной очевидностью обнаружили его умение изучать не только роль, но и человеческий характер, проникать в психологический мир персонажа и во всю сложность его взаимоотношений со средой. На первую же репетицию он приходил с досконально подготовленным планом роли и, не ограничиваясь парадоксальным к премьере, умел годами совершенствовать свое исполнение. «Он интересовался всякой мелочью, — вспоминал в «Книге жизни» Гнедич, — хватался решительно за все, чтобы пополнить свою роль новыми художественными штрихами. Он не застыл в той форме, которую дал на первом представлении. С каждым дальнейшим спектаклем он все более и более проникался и сживался с теми положениями, в какие ставила его пьеса. Он все сильнее и сильнее чувствовал данное положение, данное

переживание, и долгий ряд представлений одной и той же пьесы не тяготил его, а, напротив, он сживался с нею. Старые, заигравшие роли находили зачастую в нем яркого исполнителя, и он нередко исполнял их с большим подъемом»<sup>346</sup>.

Обладая поразительной питуницей, Давыдов тем не менее больше доверял выверенному мастерству. И хотя некоторым критикам казалось, что порою Давыдову случается «перемудрить», он представлял собой одного из самых гармонических художников русского театра, владеющего всей полнотой внешних и внутренних ресурсов. Исполняя в один вечер три гоголевские роли (Замухрышкина в «Игроках», Пролетова в «Тяжбе» и Собачкина), он «покорил публику первоклассным мастерством глубокого сценического перевоплощения, идущим от полного обладания всеми, решительно всеми средствами сценического искусства, поразив не только тонкостью мастерства, гримировки, костюма, речи, но и замечательным проникновением гоголевским юмором»<sup>347</sup>.

В первые годы своего пребывания в Петербурге Давыдов играл Митрофана в «Недоросле» (придав ему «черты откормленности и жеребьячества»<sup>348</sup>), Муромского в «Деле» (он был загримирован под знаменитого героя 1812 года А. П. Ермолова и, по словам биографа, «изображал Муромского чистейшим идеалистом, полным веры в людей», благодаря чему «борьба его с черным миром неправды становилась трагичной»<sup>349</sup>), Шмагу в «Без вины виноватых» («Каждое движение его представляло верх комизма. Гримировка изумительная»<sup>350</sup>). Тогда же он создал и те роли, которые пройдут с ним через всю его жизнь,— Расплюева, Фамусова, городничего.

Одновременно ему приходилось участвовать в совершенно ничтожных пьесах чисто развлекательного свойства, в одной из которых он танцевал матчиш, в другой — галоп и пел цыганский романс, в третьей — куплеты Тореадора из «Кармен». С подобными сценическими заданиями он справлялся легко, так же как виртуозно пользовался элементами циркового и эстрадного мастерства, любил эксцентрики и сценические шутки. Но уже в 1883 году он был принужден восстать против эксплуатации его таланта драматургами-ремесленниками и просил дирекцию предоставить ему право «исполнять не все роли, которые будут назначаться авторами». Ему было присуще просветительское восприятие театра. «Актеры — это учителя, — говорил он в беседе с корреспондентом «Театрального мирка». — Они должны учить толпу, объяснять ей те типы, образы и характеры, которые автор желает вывести в своих произведениях»<sup>351</sup>. В 1886 году, когда дирекция не согласилась включить в репертуар ряд классических пьес и не предоставила ему права отказываться от неподходящих ролей, Давыдов покинул императорскую сцену и перешел в московскую антрепризу Ф. А. Корша. Обсуждая уход Давыдова, газета «Новости» сетовала: «Потеря эта колоссальна! Это был единственный артист, в котором заметно было серьезное направление искусства,

артист, в котором мы видели оправдание Александринского театра!»<sup>352</sup>.

О том, что уход с казенной сцены был связан для Давыдова со стремлением к серьезной самостоятельной работе, к проверке своих сил, свидетельствует следующее замечание С. Васильева, относящееся ко времени работы Давыдова у Корша: «...Давыдов беретса за слишком разнообразные роли. Это интересно для публики. Это прежде всего полезно для него самого, ибо, давая ему простор испытать свои силы в самых различных направлениях, неизбежно и естественно должно натолкнуть его на его действительное амплуа, свойственное его таланту, амплуа, на котором он должен сосредоточиться»<sup>353</sup>. Творческие условия коршевского театра в той же, если не большей, мере не могли удовлетворить Давыдова, и в 1888 году он вернулся на Александринскую сцену; в 1897 году он вновь предпринял попытку ее покинуть, и дирекция с большим трудом удалось его удержать.

Среди ролей, вошедших в репертуар Давыдова после его возвращения в Петербург,— Иванов в одноименной пьесе Чехова (1889), постановка первого варианта которой, состоявшаяся в 1887 году в театре Корша, также связана с именем актера. Давыдов не сразу принял новую редакцию чеховской пьесы, но затем имел в ней громадный успех. «Мне Давыдов нравится, по-моему, он и есть тот срединный человек *иванов*, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом»<sup>354</sup>,— делился своими впечатлениями Чехову М. Чайковский после премьеры. Критики выделяли в его исполнении непривычные — по другим ролям артиста — краски: «Творчество Давыдова в этой роли так обаятельно, так полно новых для русской сцены нюансов, полутонов, настроения, столько в ней творческого вдохновения и правды жизни, столько человечности...»<sup>355</sup>.

Тема, возникшая в чеховском *Иванове*, получила у Давыдова выразительное продолжение в Андрее Калгуеве («Новое дело»). Здесь актер «пошел в сторону сплошного развития тех черточек, зародыши которых Чехов наметил в своем *Иванове*», благодаря чему «вышел почти двойник князя Мышкина из романа Достоевского»<sup>356</sup>. «Привлекала внимание самая наружность, самая фигура Давыдова с усталым, бескровным лицом, покрытым редкой бородкой. Тревожно бегавшие глаза, нервные, порывистые, возбужденные движения придавали изображению полноту психологической характеристики»<sup>357</sup>,— вспоминал давыдовского Калгуева А. М. Брянский.

Две важные победы в первой половине 90-х годов Давыдов одержал в репертуаре Л. Толстого. В 1891 году в «Плодах просвещения» он играл роль Третьего мужика: «Взор Давыдова и вздох его, который он тихо издает, вскрывают трагедию русского мужика глубже, чем сто эконоимических трактатов. Тут столько страдания сквозит сквозь несколько комическую фигуру, что становится просто жутко»<sup>358</sup>. «Чистый духом мужик»<sup>359</sup>,— отзывался о давы-



довском Акиме во «Власти тьмы» Кугель. О своем восприятии этого образа актер рассказывал: «Аким — паивная, первобытная, плохо рассуждающая, мало думающая натура. Я вспомнил все советы, почерпнутые мною из незабвенной беседы с самим Л. Н. Толстым, и старался сделать из Акима живое лицо, местами и смешное, но только никак не папоминающее проповедника; от этого предостерегал меня и Лев Николаевич»<sup>360</sup>.

Центральными событиями творческой жизни Давыдова стали Фамусов, городничий и Расплюев, в исполнении которых актер со временем достиг виртуозного совершенства. Однако С. Васильев, обычно проницательно разгадывавший самую суть актерского таланта, готов был считать, что Фамусов и городничий не принадлежали к подлинному амплу Давыдова и что эти общепризнанные победы актера есть, скорее, «проявление таланта, поставленного не на свое место, нежели полное и свободное раскрытие его в роли, вполне соответствующей средствам». С. Васильев утверждал, что «специфическая окраска комического таланта г. Давыдова заключается в оттенке добродушия, размяклости, неспохватливости, наивности», и потому артист невольно транспортирует роль Фамусова, «заменяет простоватостью недостаток темперамента и барственности»<sup>361</sup>. Актер вел эту роль с точным ощущением эпохи и грибоедовского стиля, достигая замечательной полноты внутренней характеристики. Его Фамусов с благоговением вспоминал о Максиме Петровиче, открыто льстил завидному жениху Скалозубу. «Давыдов произносил текст легко, без всякого подчеркивания, без нажима, относясь серьезно к проповедям Фамусова, как будто бы это были его собственные убеждения, но под этим серьезным талантом очевидная ирония, ирония от лица уже самого художника, отношение его, Давыдова, к изображаемому им лицу. Поражало умение координировать эти две стороны, держать равновесие»<sup>362</sup>, — вспоминал Ю. М. Юрьев. Эту же способность исполнителя, восходящую к щепкинскому «толкующему комизму», отмечал и С. Васильев: «Вам внезапно начинает казаться, что под этим Фамусовым спрятан другой человек, который на мгновение показался вам и потом опять скрылся под обликом Фамусова»<sup>363</sup>.

Давыдов считал грубой ошибкой превращать городничего в Держиморду, и поэтому паделая его обходительностью, умением очаровывать и обезоруживать врагов пейсякающей любезностью. «Если вы видите перед собою бурбопа, то бурбопа довольно мягкого, благодушного»<sup>364</sup>, — констатировал одесский критик. Изощренная внутренняя техника, способность обнажить перед зрителем процесс мысли комического персонажа позволяла актеру достигать превосходных по выразительности результатов: «Почти все замечания «в сторону» он говорил, глядя Хлестакову в глаза, почти в упор. Но мимика, с какою артист произносил слова, была так полна немого размышления над личностью и словами Хлестакова, что у зрителя сохранялась полная иллюзия «à parte» замечаний городничего»<sup>365</sup>.

Все лучшие стороны давидовского таланта — свойственное ему знание русского быта и национальной психологии, восходящий к традициям Щепкина и Мартынова гуманизм и прощительная беспощадность, покоряющая зрителя правда сценического переживания и заразная комедийность, — с исчерпывающей полнотой выразились в том, как в свои зрелые годы Давыдов играл Расплюева. «Глубина психологии, жизненная правда и тонкая театральность сливались у него в единую убедительную художественную правду. Он с удивительным искусством смешивал веселый юмор с горчайшим страданием», — сказано о давидовском Расплюеве в «Записках» Юрьева, содержащих замечательный анализ-фиксацию этого создания великого артиста. Давыдов находил в Расплюеве живую смесь беззаботной аморальности, извортливости и подлости с привлекательным простодушием и наивностью. В сцене, где Расплюев боится того, что ему придется самому расплачиваться за преступление Кречинского, Давыдов трогал зрителей до слез — «с такой искренностью и с таким драматизмом он передавал муки нравственно опустошенного, но не знающего, что творит, забитого, а как-никак все же добродушного, большого, бездомного и бесприютного старого ребенка». Заставляя зрителя чувствовать таящуюся в Расплюеве внутреннюю драму и испытываемую им физическую боль, Давыдов, по словам Юрьева, одновременно «не переставал и бичевать своего Расплюева тонким и беспощадным юмором, не покидавшим его на протяжении исполнения всей роли, и это служило ярким показателем отношения самого художника к изображаемому им Расплюеву»<sup>366</sup>.

В конце XIX века одним из высших, безусловных достижений русской театральной культуры была «прекрасная, высокохудожественная игра Давыдова, всегда осуществляющая сценический характер, глубоко и интересно задуманный, цельно воспроизводимый, четкий, строго определенный в планировке тонких и умных деталей»<sup>367</sup>.

В 80—90-е годы Константин Александрович Варламов (1848—1915) раскрылся как актер неисчерпаемых творческих возможностей. Если почти все первое десятилетие своей службы на Александринской сцене, куда он пришел в 1875 году из провинции, он оставался, по словам Островского, «комиком без серьезного комизма»<sup>368</sup> и ограничивался зачастую шаржированной буффонадой, то в изучаемый период, как свидетельствует автор монографии об актере, становится все более явственнее, что «не было предела, где, остановившись, Варламов мог бы сказать: «Здесь я пасую»<sup>369</sup>. В 1891 году Немирович-Данченко констатировал: «Варламов — громадный талант. По качествам, дарованным ему природою, едва ли найдется ему равный во всей России»<sup>370</sup>.

По-прежнему в течение каждого сезона он играл чрезвычайно много. В сезон 1891/92 года в его репертуаре значилась тридцать одна роль и он участвовал в ста сорока четырех спектаклях. Преобладающее число его выступлений приходилось на роли чисто

комические, в которых его могучий, стихийный, солнечный талант обеспечивал ему непрерываемую власть над зрительным залом и постоянно возрастающую популярность. Во множестве пезамысловатых комедий типа «Первой мухи» Варламов «играл именно тем пошибом, какой необходим в подобных пьесах: бегал по сцене, подобрав полы своего халата, наклеив себе густые черные брови, делал «смешные» жесты и заслужил за все это большое одобрение публики»<sup>371</sup>. Лишь его неиссякавшая заразительность, заставлявшая вспоминать театральные легенды о прекрасном комике Малого театра В. И. Живокини, позволяла Варламову выходить победителем из подобных ситуаций. Порою в низкопробной драматургии Варламов достигал первоклассных результатов. Так было в «Девичьем переполохе» (1890): когда на репетиции он вышел на сцену в роли глуповатого подвыпившего боярина, присутствовавшим стало казаться, что среди хорошо делающих свое дело актеров явился из опочивальни XVII века настоящий боярин, и теперь он зевает, гневается, пьет квас. «Костька не актер, а какая-то райская птица»<sup>372</sup>, — сказала участвовавшая в репетиции Савица.

В эти годы Варламов вырабатывает свой подход к старинному водевилю; в его репертуаре важное место занимают «Лев Гурыч Синичкин» и «Аз и Ферт». Он играет их с мягкой непринужденностью, «с наивной и чисто ребяческой серьезностью», не пытаясь насыщать их драматизмом, «не насилуя души сильными и сложными переживаниями», хотя и никогда не забывая, что «водевильный герой — человек»<sup>373</sup>.

Но самым значительным фактором в творческой эволюции Варламова в 80—90-е годы было проявление присущего ему могучего дара характерности и раскрытие в его индивидуальности сильной драматической струи. Это происходило прежде всего при встречах актера с образами большой драматургии.

В 1882 году Варламов играет роль Варравина в «Деле» («Отжитом времени») Сухово-Кобылина, ставшую одной из выдающихся побед в его богатой актерской биографии. Его Варравин ничем не напоминал комических персонажей артиста. Он импонировал своей внешностью: большой, широкий, толстый, с черными, коротко стриженными волосами, важный, в черепаховых очках, с гетеропливыми движениями, с медленной речью». Как всегда внешне легко узнаваемый, внутренне Варламов приобретал совершенно неожиданные, жесткие, пугающие черты. «Весь Варравин у Варламова был какой-то каменный, чувствовалось: нет у него ни совести, ни стыда, ни жалости, ни почем ему стоны и слезы разоренных им жертв; он сущее олицетворение стяжательства, какой-то Плюшкин взятки. Просто поразительно, откуда Варламов брал эти суровые, жесткие тона, которыми он расцвечивал все речи Варравина, и до такой степени полно сливался с изображаемым героем, до такой степени сразу при первом же появлении на сцене вносил с собою атмосферу чего-то зловещего, что зритель,

привыкший всегда радостно настраиваться перед выходом Варламова, здесь как-то сейчас же настораживался, подбирался, и улыбка гасла на его губах»<sup>374</sup>. Другому персонажу трилогии Сухово-Кобылина — Муромскому из «Свадьбы Кречинского», актер, напротив, придавал «необыкновенную мягкость, доброту, деликатность — не наносную, а органическую, и это проявлялось во всем, в частности, в необычайной мягкости речи его бархатного голоса, даже и тогда, когда он нервничал или даже кричал»<sup>375</sup>. И становился понятным, почему простак Муромский, попав в чуждый ему столичный мир, даже Расплюева принимал всерьез, что наполняло поразительной комедийной убедительностью его дуэт с Расплюевым — Давыдовым в последнем акте пьесы.

В 1886 году Варламов сыграл Яичницу в «Женитьбе», найдя выразительный сценический рисунок, передававший и особую гиперболичность гоголевского стиля и деловитую обстоятельность, свойственную этому звероподобному сквалыге. Его «удивительнейший экзекутор, это чудище дореформенных присутственных мест... приобретал такую грандиозную форму, через край полную пелепостью, дикостью и грубостью, что, глядя на него, становилось жутко: человек ли это, созданный по образу и подобию божьему, или некий хищный зверь... Лохматый и насупленный, с черной шевелюрой и такими же густо свисающими бровями, неповоротливый и грузный, этот Яичница был точь-в-точь русский медведь, и чудилось, где разойдется он, где пойдет ломить, там только поспевай давать тягу»<sup>376</sup>.

Совершенно шпые краски открылись в актере, когда он в 1889 году с точным ощущением авторского стиля и тех жизненных явлений, которых касался Чехов, сыграл в «Иванове» Лебедева погружившимся в уездную тишу интеллигентом-помещиком; эпизоды, в которых он со слезами на глазах вспоминал университет и тайком от жены предлагал Иванову деньги, были «неподражаемо, интеллигентно-тонко изображены Варламовым»<sup>377</sup>.

Захватывающую драматическую силу Варламов мог проявлять в самых незначительных ролях. На гастролях в Москве в маленькой роли антрепренера он торопливо выходил на сцену, видел отравившуюся Репину — Ермолову, всплескивал руками и произнес лишь одну фразу: «Матушка Татьяна Ивановна, что вы над собою сделали!», вызывая рыдания в зрительном зале. В 90-е годы в роли Ручкина в драме «Одним грехом более» он потряс зрительный зал, разрыдавшись над трупом застрелившейся дочери. По мнению рецензента, именно «в таких характерных ролях и заключается настоящее амплуа г. Варламова, и в этом роде он соперников не имеет»<sup>378</sup>.

С особой внутренней насыщенностью и богатством юмора играл он в комедиях Островского. Обратившись в 1896 году к роли Большова («Свои люди — сочтемся!»), Варламов пачкал ее как ярко комическую, передавая смесь наивного мошенничества и родительской щедрости, а заканчивал как драматическую, показы-

вая развенчанного семейного деспота, жалкого и беспомощного после потери состояния. «Оставалось только удивляться,— писал Э. Старк,— какой неисчерпаемый запас мягких красок брал артист со своей сценической палитры, для того чтобы этот перелом в построениях вышел возможно более художественно убедительным»<sup>379</sup>.

К концу 90-х годов Варламов представлял собой интереснейшую, уникальную фигуру русского театрального мира. Анализируя творческую манеру артиста, его биограф писал: «Когда пужно было буффонить, Варламов буффонил вовсю, навлекая на себя даже подозрение в шарже, и это было удивительно несправедливо, потому что буффонада Варламова принимала широкие размеры просто в силу богатырского размаха всей его натуры; когда надо было давать истинно комедийный тон, Варламов поднимался до последней степени мастерства в этом направлении; когда требовалось быть задушевым, теплым, мягко лиричным, Варламов давал все тончайшие оттенки самой очаровательной, милой, трогательной задушевности; нужно было плакать — Варламов плакал, да так, что в зале все притихало... когда же пужно было стать суровым и зловещим, Варламов... откуда-то брал суровые и жесткие ноты, создавая жуткие фигуры»<sup>380</sup>.

Вместе с тем на творчестве Варламова отразились губительные противоречия, присущие Александрийскому театру и воспитанной им публике. Приходя на спектакли с участием Варламова, зритель, как правило, ждал встречи со своим любимцем комиком-буфф «дядей Костей» и отказывался серьезно смотреть на Варламова в драматических и характерных ролях. Порою это приводило к явному взаимонепониманию. Так случилось, в частности, в 1893 году, когда Варламов выбрал для бенефиса пьесу Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» и играл в ней Фурначева. В рецензии на этот спектакль говорилось: «Мы не раз высказывали взгляд на крупный талант этого артиста: по нашему мнению, он гораздо более исполнитель чисто драматических ролей, чем комик. Если же он является иногда превосходным исполнителем комических ролей, то именно ролей с тонкими, художественными оттенками. Для исполнения Фурначева у г. Варламова есть все данные, и если роль не произвела должного впечатления, то причиною этого надо искать более всего во взгляде публики на бенефицианта как на комика-буфф. Фурначев идет грабить покойника; г. Варламов ведет эту сцену сдержанно, хотя тут очень легко впасть в шарж, а публика смеется, особенно в верхних ярусах, она привыкла, что Варламов всегда шутит, и «всерьез» его игры принимать не желает»<sup>381</sup>. Подобное отношение публики во многом отрицательно сказывалось на Варламове, тем более что атмосфера Александрийки невольно культивировала в нем те черты обломовщины, на которые будет указывать критика в начале XX века. «Успех и такая безоговорочная любовь публики к нему давали повод к его успокоенности и, несомненно, служили причиною его досадной инертности

по отношению к самому себе, к своему таланту,— вспоминал о Варлаамове Юрьев.— Эта уснокоепность являлась тормозом в его артистической деятельности и мешала в полной мере расцвести пышным цветом всем возможностям такого громадного, из ряда вон выходящего национального дарования»<sup>382</sup>. Но эти опасности не помешали Варламову в следующий период театральной истории удержать за собой славу легендарного «царя русского смеха».

9

На протяжении 80-х годов в Александринском театре появилось немало крупных актеров из провинции — Стрепетова, Писарев, Чарский, Далматов, Свободин,— но почти никому из них не удавалось войти в его жизнь безболезненно и прочно.

Приглашение в 1882 году известного провинциального актера В. В. Чарского (1834—1910) на трагические роли в петербургский театр было явной ошибкой: серьезный, интеллигентный артист, резонер по характеру дарования, он не мог соответствовать предъявляемым ему требованиям. Он не имел успеха в *Отелло*, по в спектакле, которым отмечалось столетие «Недоросля», играл Стародума «таким, каким он и должен быть: спокойным, благоразумным и смотрящим несколько снисходительно на окружающую его популярную жизнь»<sup>383</sup>. Чарский пробыл в труппе лишь до весны 1883 года. Недоброжелательно встретил Петербург и жену Чарского О. Д. Лолу (Гвоздикову), занявшую амплуа гранд-кокет, но не сумевшую завоевать симпатий публики.

Полина (Пелагея) Антипьевна Стрепетова (1850—1903) служила в Александринском театре с декабря 1881 по 1890 год. Она пришла на его сцену в ту пору, когда находилась «в апогее своей славы»<sup>384</sup>, однако органически влиться в его труппу она не смогла. Этому мешало не столько сразу возродившееся соперничество с Савиной, впервые обнаружившееся еще в самом начале их совместной театральной работы в провинции, сколько несовпадение ее творческого пафоса с общим тоном искусства Александринского театра.

Первые же слухи о ее приглашении вызвали в печати бурную полемику, в которой отрицательные высказывания едва ли не преобладали. «Поговаривают об ангажементе на каких-то баснословных условиях провинциальной актрисы г-жи Стрепетовой, по крайней ограниченности репертуара этой, бесспорно, весьма талантливой актрисы, внешность которой не допускает сколько-нибудь представительных ролей, такой ангажемент, по нашему мнению, едва ли может быть одобрен»<sup>385</sup>,— высказался журнал «Всемирная иллюстрация». Много энергичнее доказывал пепужность Стрепетовой для казенной сцены «Петербургский листок», из номера в номер пытавшийся внушить читателю мысль о якобы начавшемся закате актрисы, исчерпанности ее возможностей, бедности и старомодности ее техники. «Стрепетова уже далеко не та

Стрепетова. Правда, в своем небольшом репертуаре она многое усовершенствовала, но нового репертуара она на себе не понесет, и в новых ролях вряд ли мы ее увидим» (13 декабря). «Она вполне ходульно передает Катерину, а четвертый акт по трагизму равен только школе трагиков 30-х годов» (17 декабря). «Как нервная и как умная актриса, она может не испортить роль и дать несколько моментов игры нервами, но не в состоянии дать даже подобия той закругленности, какую дают г-жи Стрельская и Громова, гг. Варламов, Горев, Сазонов и Новиков, имеющие более сценических данных, чем г-жа Стрепетова... Две пьесы в ее репертуаре замечательны: это «Горькая судьбина» и «Семейные пороги» \*; все остальное умно, толково, местами жизненно правдиво, но не цельно, не типично и, главное, не красиво и не сценично, а отсюда уже и не художественно» (27 декабря) <sup>386</sup>.

Об атмосфере, сложившейся вокруг первых выступлений актрисы, газета А. С. Суворина, при всей пеприглядности своей общественной позиции сохранявшая в оценке явлений искусства известную объективность и, вслед за своим хозяином, открыто подерживавшая Стрепетову, констатировала: «Некоторые журналисты просто рты свои раздирают, чтобы унижить ее талант, чтобы представить ее успехи фальшивыми... Маленькая печать вышучивает, выругивает и лжет». Вместе с тем Стрепетова, выходя в своих старых ролях и прежде всего в Лизавете из «Горькой судьбины», добивалась такой могучей силы воздействия и такой глубокой психологической правды, что в январе 1882 года Д. В. Аверкиев писал: «Нимало не колеблясь, я признаю г-жу Стрепетову гениальной актрисой» <sup>387</sup>.

Как и всегда, с огромным успехом Стрепетова играла Катерину, в исполнении которой теперь с самого начала чувствовался налет усталости, угнетенности, жестокой подавленности жизнью. О мере внутренней наполненности роли, которой она достигала, говорит замечание одного из критиков, утверждавшего, что никто из современных знаменитостей театрального мира не умеет держать паузы так, как Стрепетова <sup>388</sup>. Когда же Катерина Стрепетовой в отчаянии падала на колени со словами: «Не могу я больше терпеть», в этом ее крике звучал мощный протест, вызов «темному царству». «Какая нравственная сила, вылившаяся в мистический порыв! — восклицал Дорошевич. — Какие огромные, возвышенные стремления, полные могущества и красоты, дремлют в душе маленькой незаметной «мещаночки!» <sup>389</sup>.

Но Стрепетова явно не могла занять в Петербурге то место, которое в эти годы ей по праву принадлежало в русском искусстве. В одной из своих Записок Островский с суровой прямоотой высказался о тех особенностях дарования актрисы и тех чертах в жизни Александринского театра, которые делали положение Стре-

---

\* Описка в газете; имеется в виду пьеса «Семейные расчеты» Н. И. и Н. Н. Куликовых.

петовой в нем ненадежным и шатким: «Для драмы в Петербурге в настоящее время примиряющая актриса — П. А. Стрепетова. Как природный талант, это явление редкое, феноменальное, но сфера, в которой ее талант может проявляться с особым блеском, чрезвычайно узка, и потому она, как говорится, держать драмы не может... Стрепетова не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого; она как будто лишняя, посторонняя, точно гостья, приехавшая на 5—6 спектаклей. Попытки ввести ее в текущий репертуар так и останутся попытками. Особенности ее таланта слишком исключительны в артистическом мире; пьесы, в которых она может показать лучшие стороны своего дарования, должны быть очень сильны и правдивы, и, кроме того, приурочены к ее средствам; такие пьесы часто появляться не могут. Старым же ее репертуаром начальство пользоваться не умеет или не желает. Пьесы, ставшие классическими в русском репертуаре, которых исполнение главным образом и сделало славу Стрепетовой, ставятся для нее с возмутительной небрежностью в декоративном и во всех отношениях, — назначаются или экспромтом, в перемену другой пьесы, или под большие праздники, например, под Покров, в последние дни перед рождественским сочельником, и обставляются теми бездарностями, которых так много на петербургской сцене и которые давно надоели публике»<sup>390</sup>.

Большинство ролей Стрепетовой вызывали резкие разногласия в критике. На ее появление в 1882 году в роли королевы в «Сумасшествии от любви» один из рецензентов откликнулся уничтожающе: «Как бы мы высоко ни ставили г-жу Стрепетову как актрису бытовую, но здесь не можем не воскликнуть, как Гамлет о своем дяде: «Шут в короне!»<sup>391</sup>. Другая газета была более объективна: «Там, где г-жа Стрепетова явилась королевой, ей недоставало пластической представительной внешней величавости в тоне и манерах... Там, где в лице донны Хуаны г-жа Стрепетова являлась просто женщиной, в смысле общечеловеческом, она играла превосходно, была естественна и художественно-реальна в выражении глубокой сердечной страсти»<sup>392</sup>. После премьеры пьесы Шпагинского «Дело житейское» критик «С.-Петербургских ведомостей» не останавливался перед самыми пессимистическими выводами: «Роль Чавриной — самая неудачная во всем репертуаре г-жи Стрепетовой, с прошлого года точно преднамеренно взявшейся «проваливать» все новые исполняемые ею роли. Игра ее... от начала до конца... носила на себе отпечаток неестественности, фальшиво взятого тона»<sup>393</sup>. Лишь в статье «Нового времени», продолжавшего поддерживать актрису, содержалась попытка раскрыть ее замысел в этой поверхностной пьесе: «Свой большой артистический такт г-жа Стрепетова показала и тут: старую деву она изобразила не смешной охотницей за женихами, а именно жалкой по своей доверчивости, простоте и какой-то невменяемости»<sup>394</sup>.

Подобная драматургия, безусловно, не давала достаточного материала для таланта актрисы, заставляла ее расходовать силы впу-



стую, обедняла ее творческий облик в восприятии зрителей. Преследовавший Стрепетову «Суфлер» А. А. Соколова после ее выступления в «Медее» А. С. Суворина и В. П. Бурешина утверждал, что в лице Стрепетовой публика видела на сцене лишь «болезненную женщину с истеричными припадками»<sup>395</sup>. Безоглядно растрачивая свои силы на недостойный ее текущий репертуар, Стрепетова тем не менее редко завоевывала возможность разубедить своих недоброжелателей, хотя среди пренебрежительных откликов встречаются и констатирующие ее несомненные достижения: в рецензии «Театрального мирка», посвященной пьесе М. Чайковского «Лизавета Николаевна», говорилось, что Стрепетова «в капитальных сценах выказала много силы, энергии, нервности. Выдавались у нее также места, исполненные глубокого чувства и задушевности»<sup>396</sup>.

Считанные роли — Степанида в «Около денег», Кручинина в «Без вины виноватых», Анна Петровна в «Иванове» — ответили в эти годы сущности трагедийного дарования Стрепетовой и обозначили новые грани в его развитии. В роли Степаниды актриса добивалась той безусловной внешней и внутренней точности, которую отмечала в ее лучших работах критика в 70-е годы. «Это не Стрепетова, не Катерина «Грозы», не Лизавета, не Медea — это типическое лицо, которое проходит перед вами в обаянии ее борьбы с самой собой, в ее злобе, в ее силе и в ее преступлении и в ее раскаянии. Лицо это производит вследствие великолепной игры артистки глубоко нравственное и вместе с тем вполне художественное впечатление. Она берет зрителя всецело, она сообщает и ему эту нервность и его держит в каком-то обаянии и угаре»<sup>397</sup>, — резюмировал Суворин. О том, какую власть над зрителем получала Степанида Стрепетовой «с первого акта, где она появляется в своем чернышке, монашеском платице, такая маленькая, худенькая, бледная, обреченная, с голосом, который «беду несет»... до последнего, такого страшного, безумного момента», вспоминал художник М. В. Нестеров, особо останавливаясь на сцене покаяния ее Степаниды перед народом: «Звук ее голоса, простота, естественность — тот великий реализм, что бывает так редко, и даже у великих художников знали мы не так часто — вот этот реализм был у Стрепетовой в минуты ее высочайшего вдохновения»<sup>398</sup>.

Не меньшим триумфом сопровождалось участие Стрепетовой в «Без вины виноватых» (1884), созданных Островским в явном расчете на ее индивидуальность. «Делать Вам какие-нибудь указания я считаю лишним. В Вашем таланте есть в изобилии все то, что нужно для этой новой роли»<sup>399</sup>, — отвечал он актрисе на ее просьбу об «указаниях и наставлениях». Как отметил критик, Стрепетова «провела свою роль просто, с большим благородством и достоинством, а местами, как это у нее всегда бывает, с неподдельным глубоким чувством и искренним увлечением»<sup>400</sup>. Сразу после премьеры Д. В. Григорович делился своими впечатлениями с драматургом: «Замечательно была хороша Стрепетова; в силь-

ных местах она была глубоко трогательна и вызывала слезы, которых давно не видал Александринский театр. Вся психологическая сторона роли была ведена с замечательным умом и тактом». Если у Г. Н. Федотовой, первой московской исполнительницы роли Отрадиной-Кручининой, наиболее сильным оказывалось звучание первого акта, то Стрепетова сосредоточивала внимание и темперамент на развязке пьесы, на том моменте, когда Кручинина находит сына. «Что она делает после того, как срывает медальон и говорит: «Он, он!» Это вдохновенное у нее место, нечто такое, что вообразить себе трудно. Такая радость, ангельская какая-то, блаженная, какой я никогда не видел ни в жизни, ни на сцене. По моему, этому моменту в ее игре даже подражать нельзя»<sup>401</sup>, — писал Суворин Островскому. Актриса играла Кручинину с устойчивым постоянным успехом, с настоящей профессиональной точностью и выдержанностью, что зафиксировал Потехин в дневнике репетиций и спектаклей: «Во втором и последнем действии сцены Стрепетовой вызывали слезы, в конце пьесы в зале слышались рыдания. Роль, которую исполняла в этой пьесе Стрепетова, требовала выдержанности, безыскусственного, но хорошего тона, скромных, приличных манер и сильного пафоса, даже экстаза; в некоторые моменты все это было в исполнении Стрепетовой, и в этой роли она доказывала, что может с равным успехом играть и в высокой комедии»<sup>402</sup>. Для Стрепетовой создавалась Островским и центральная роль Ксении в его последней пьесе «Не от мира сего», которую актриса сыграла «прекрасно, правдиво, художественно», «рельефно выдвинув все мельчайшие детали»<sup>403</sup>.

Замечательной победой Стрепетовой стала роль Анны Петровны (Сарры) в «Иванове» Чехова (1889), проведенная ею внешне очень сдержанно при максимальном внутреннем накале. Ее «было смертельно уже жаль даже тогда, когда она сидела на ступеньке около дому и слушала «чижика» в кучерской», — вспоминала позже А. И. Суворина. «Сколько невыразимой грусти, проникнутой поэзией, в сцене разговора Сарры с доктором! «Чижик, чижик!» — глубоко потрясающим тоном произносит Стрепетова под аккомпанемент «чижика» на гармонии. До сих пор в моих ушах звучит этот «чижик!»<sup>404</sup> — писал Чехову после премьеры К. С. Баранцевич. Особо сильное впечатление производило в исполнении Стрепетовой и Давыдова финальное объяснение третьего акта. «У г. Давыдова была одна изумительная сцена по вдохновенному драматизму, когда Иванов называет свою жену «жидовкой» и говорит, что она скоро умрет... Театр был потрясен так, будто какой-нибудь Сальвини сказал свой лучший монолог... Стрепетова в этой сцене тоже была превосходна»<sup>405</sup>, — вспоминал о спектакле 1889 года Суворин в рецензии, посвященной новому обращению Александринского театра к «Иванову» в 1897 году. М. Чайковский в 1889 году сообщал Чехову, сравнивая второе представление «Иванова» с премьерой: «Третий акт безусловно прошел еще лучше, чем на первом представлении, как-то цельнее, спокойнее...

Давыдов в сцене с доктором и с женой был превосходен, Стрепетова еще лучше; фразу: «Когда, когда он сказал?» она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет»<sup>406</sup>.

Но уже к началу 90-х годов в игре Стрепетовой все заметнее ощущается первоздность, переходящая в истеричность, а порой и в откровенный натурализм. В наибольшей мере это сказалось в возобновленной для Стрепетовой пьесе Чаева «Свекровь» (1890). «Г-жа Стрепетова сыграла главную роль с обычной нервною и даже излишней выпуклостью. Были сцены, где реализм выходил за пределы возможного: такова была сцена задушения. Г-жа Стрепетова — талант большой, но натурализм заглушил в ней все реальные стороны ее таланта»<sup>407</sup>, — говорилось в рецензии журнала «Артист».

Ее жизнь в казенном театре год от года складывалась все труднее. В его стенах она, по мнению Кугеля, «похожа была на раскольницу, на обитательницу заволжского скита. Что-то от изуверской хованщины, старой молельной протопопа Аввакума, от брянских лесов, сказывалось в этой некрупной, кривобокой, столь необыкновенной женщине»<sup>408</sup>. Труппа относилась к ней недоброжелательно; конечно, здесь сказывалось и влияние Савиной. «Меня гонят, насколько в состоянии у нас гнать на «Руси» своего собственного брата»<sup>409</sup>, — жаловалась Стрепетова Островскому еще в 1884 году. Тогда же Островский в одной из своих Записок отметил: «Потехин позволяет себе учить на репетициях — кого же? — Стрепетову! да еще покрикивает на нее»<sup>410</sup>. Отношение дирекции к актрисе заметно ухудшалось: ее приняли на 8 тысяч рублей в год, при возобновлении контракта в 1885 году предложили 6 тысяч, а в ноябре 1890 года Стрепетова была уволена из александринской труппы, прослужив в ней неполных девять лет.

Совершенно особое место и по своему нравственному складу и по направленности своего общественного темперамента занял в труппе пришедший в Александринский театр в 1885 году Модест Иванович Писарев (1844—1905). «Этот могучий старик с львиной седой головой и чистой душой ребенка, — вспоминал впоследствии Ходотов, — был другом всех актеров. Он стоял на страже авторской чести Островского, его любила студенческая молодежь... Это был мудрый и красивый человек, талантливый, щедро одаренный природой артист — лев театра, как называли его многие»<sup>411</sup>.

Великолепный исполнитель ролей так называемых «рубашечных героев», Писарев ярко раскрылся на рубеже 70—80-х годов в провинции и на сценах частных московских театров как трагический актер нового типа: играя Краснова («Грех да беда на кого не живет») или Анания Яковлева («Горькая судьбина»), он сосредоточивался не на бытовой окраске образа, не на отвлеченном изображении страстей, а на развертывании характеров. Всей устремленностью своего искусства он не отвечал ни репертуару, ни общей атмосфере петербургского театра, и его незаурядный та-

лант не получил здесь органического развития. Не было случайностью то, что в его бенефис 1890 года, для которого он выбрал «Горькую судьбину», бельэтаж и кресла партера пустовали, хотя у верхних ярусов Писарев и игравшая Лизавету Стрепетова имели огромный успех. «При гоньбе за угождением низменным вкусом большинства современной публики нужны не серьезные деятели на поприще драматического искусства, а нечто другое, на что Модест Иванович не способен»<sup>412</sup>, — приходил к выводу П. И. Кичеев в статье о Писареве в 1892 году. Писарев сохранял за собой, по существу, небольшой круг ролей преимущественно в драматургии Островского — Грозный в «Василисе Мелентьевой», Дикой, Бессудный, Прибытков, Кнуров, Большов, Тит Титыч Брусков, Несчастливцев. В эти годы Писарев начал редактирование Полного собрания сочинений Островского, и тогда же критика отмечала, что в пьесах великого драматурга актер играет, иногда «как бы договаривая то, что не совсем ясно было выражено драматургом». Так, с замечательной наглядной отчетливостью он раскрывал нравственное пробуждение самодура Брускова: «Только увидя Писарева в комедии Островского «В чужом пиру похмелье», когда он, играя в ней Кит Китыча, в последней сцене второго действия в раздумье разглядывая разорванную расписку, разрывал ее еще раз на клочки и затем, с изумлением посмотрев на бедняка учителя Иванова, бросившего ему прямо в лицо «будь проклят», задумывался, пораженный совершенно новой стороной этого мира, нравственной силой, которую ранее он не признавал, — становилось зрителю ясно, с чего вздумалось такому самодuru посылать сына и жену кланяться в ноги бедному учителю и его дочери». Точно улавливая художественные побуждения автора, Писарев никогда не ограничивался прямолинейным обличительством. В его Большове («Свои люди — сочтемся!») чувствовалась «та скрытая сила... которая ушла на недоброе дело, на самообман и обман других»<sup>413</sup>. Его Кнуров в «Бесприданнице», «выдержанный, важный, скрипучий и до одури противный», «с отвислым, скучным лицом», был «спокойнее и циничнее» остальных конкурентов, боровшихся за Ларису<sup>414</sup>. Писарев постоянно возвращался к роли Несчастливцева, в которой дебютировал на Александринской сцене. Современники свидетельствуют, что эта роль у Писарева «была обдуманна до мелочей и отделана до совершенства»<sup>415</sup>. И тем интереснее, что, судя по рассказу Н. Н. Ходотова, она никогда не застывала у артиста, и он вел ее, свободно и гибко варьируя краски на каждом очередном представлении: «В последнем акте «Леса» Островского Гурмыжская после выпадов Несчастливцева с уничтожающим презрением говорит ему: «Комедианты». И на эту реплику Писарев — Несчастливцев откликнулся в ряде спектаклей различными интонациями, жестами и мимикой, ни на йоту не отступая ни от текста, ни от образа, созданного Островским. Один раз он принимал фразу, спокойно сидя в кресле, и после большой паузы тихо начинал: «Комедианты?..» Потом вскакивал и, горячо про-

тестуя, восклицал: «Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы!..» Другой раз, как лев, срывался он с места, покрывая ревом слово «комедианты», а потом после громадной паузы, тяжело дыша, спокойно и с благородством произносил: «Нет, мы артисты, благородные артисты...» Или еще вариант: «Комедианты?.. Ха-ха-ха!» — развалившись в кресле, весело грохотал Геннадий Несчастливцев и, торжествующе глядя на окружающих, подмигивал своему бродячему другу Аркашке. Кругом недоумеющие. «Нет, — с глубоким достоинством продолжал он, — мы артисты, благородные артисты» и т. д.»<sup>416</sup>.

Вспоминная о приходе в 1884 году в Александринский театр Павла Матвеевича Свободина (1850—1892), Гледич рассказывал: «Свободин сразу стал на твердую почву. Как бывший питомец Петербургского училища, он знал, что нужно публике и начальству. Он не выступал в тех ролях, на которые были претенденты из прежнего состава труппы. Поэтому он играл то, что менее удавалось его предшественникам, или играл те пьесы, которых уже давно не было в репертуаре». Первыми ролями Свободина, игравшего до этого в провинции и у Корша, были Любим Торцов в «Бедности не порок» и Муромский в «Деле». После монолога Любима Торцова «Брат, человек ты или зверь!» актер был вызван пятнадцать раз, «театр весь плакал»<sup>417</sup>. В Муромском он последовательно и убедительно строил психологическую линию роли, был «необыкновенно правдив и, после страшного потрясения, вполне естественно и постепенно впадал в обморок»<sup>418</sup>. Успех петербургских дебютов Свободина был чрезвычайен. Подводя их итог, один из критиков заметил: «По характеру своего исполнения он напоминает игру славных ветеранов русской драматической сцены. Та же школа, та же естественность, реальность воспроизведения, умная, художественно тонкая отделка, отсутствие малейшего шаржа»<sup>419</sup>.

Свободин с одинаковым успехом играл и роли чисто комические и требовавшие насыщенного внутреннего драматизма. Так, получив в комедии «Мужья одолели» роль Шмерца, в которой завсегдатаи Александринского театра могли еще видеть В. В. Самойлова, Свободин «превосходно представил добродушного, ограниченного, наивного, доброго немца, глубоко комического в положении обманутого, ничего не подозревающего мужа, привязавшегося к своему сопернику», и «с замечательной выдержанностью провел свою роль до конца». В «Горе-злосчастии» Крылова «перед зрителем наглядно проходила борьба человеческих чувств с прищипленностью злосчастливого подчиненного», центральный монолог Рожнова Свободин проводил «горячо и прочувствованно», а создавшая пьесе известность сцена предсмертной агонии в его исполнении «была доведена до совершенства»<sup>420</sup>. Отличительными свойствами даровавша Свободина современники считали «строгое объективное отношение к изображаемым ролям», умение каждую из них «тщательно отделывать до мельчайших деталей» и «край-

нее разнообразие», благодаря которому «юноша и старик... мелкий чиновник и сановный бюрократ — всегда в его исполнении были типичны»<sup>421</sup>. В чеховском «Иванове», с автором которого Свободин был связан личной дружбой, он с подлинной проникновенностью играл Шабельского, имея огромный успех в сцене со Стретовой — Саррой в конце первого действия. «Как прелестна, например, сцена разговора Сарры с графом, как глубоко жаль обоих несчастных»<sup>422</sup>, — писал после премьеры Чехову один из его корреспондентов.

В свой бенефис 1890 года Свободин выступил в чеховском «Калхасе», которого воспринимал в чисто комедийном плане и потому «придал монологам приподнято-напыщенный тон провинциальных трагиков, как бы показывая этим, что его Светловидов — талант больше для самого себя, чем для публики»<sup>423</sup>. Деятельность Свободина в Петербурге оказалась недолгой — она была оборвана его скоростижной смертью во время представления «Шутников» Островского, в которых актер играл Оброшенова. «Третий акт, когда он возвращается с найденными деньгами к дочерям, передав был артистом с необычайным подъемом. Его вызывали, в театре стоял гром аплодисментов. Счастливый, довольный, он пошел к себе в уборную, спросил чая — и тут же, сидя в кресле перед зеркалом, заgrimированный, умер... Пьесу доиграли без него. Кто-то читал во фраке роль Оброшенова. Артистки от слез едва могли говорить»<sup>424</sup>. «Я потерял в нем друга»<sup>425</sup>, — отозвался на смерть Свободина Чехов.

Творчество Василия Паптелеймоновича Далматова (1852—1912)<sup>426</sup>, принятого, как и Свободин, в Александринский театр в 1884 году после недолгой работы в провинции и ряде частных театров Москвы (Общедоступном Танеева и Урусова, Пушкинском театре Бренко и театре Корша), было отмечено своеобразным противоречием. Он был непревзойденным исполнителем ролей фатов, но при этом неизменно тяготел к героическому и трагическому репертуару. Это стойкое увлечение актера большинство современников считали печальным его заблуждением, тем более что успеха в трагедии он не имел, ему изменяло его филигранное мастерство, и даже речь его, обычно безукоризненно точная и выразительная, становилась неузнаваемой — «тяжелой, спотыкающейся, с разрывом отдельных слов, с делением по слогам и притом с такой невнятной дикцией, что часто нельзя было разобрать, что он говорит». Вместе с тем было очевидным, что и в Чацком, и в Гамлете, и в Фердинанде «рисунок роли, сам образ, внутренняя подкладка его всегда отличались богатством содержания, глубиной, яркостью, сочностью, монументальностью и даже дерзivenessом», в его замыслах не было «ничего избитого, шаблонного, а тем паче никогда ничего пошло актерского»<sup>427</sup>. Настоячиво и долго он работал над Гамлетом, отказавшись от традиции представлять его романтически пылким или же меланхолическим. Далматов пытался спустить Гамлета с ходуль, делал его нервным, прощично-желчным с

врагами и товарищески задушевно в беседе с бродячими актерами. Он нашел для своего Гамлета непривычный грим и смелые, неожиданные мизансцены (монолог «Быть или не быть» он начинал лежа на дворцовой лестнице).

Столь же углубленно он подошел к роли Грозного («Смерть Иоанна Грозного»), добившись в ней в более поздние годы несомненных успехов. Е. П. Карпов был убежден, что увлечение актера трагическим репертуаром отвечало важным сторонам его творческой природы, в силу сложившихся обстоятельств не получившим подлинного осуществления: «Его романтически настроенная душа рвалась к трагедии... И мне думается, В. П. Далматов не ошибался в своем призвании. В его душе несомненно жили не только высоко драматические, но и трагические чувства и настроения. Отсутствие правильной школы, недостатки, которыми он заразился в молодых годах в провинции — ложный пафос, приподнятость тона, громогласность и отсюда неясность произношения, — мешали В. П. Далматову завоевать славу актера трагедии. Но иногда, в моменты высокого подъема творчества, ему удавалось и в трагических ролях достигать высокого совершенства»<sup>428</sup>.

Лучшей ролью Далматова на протяжении всей его жизни оставался Кречинский. Своеобразие и новизна его восприятия этой популярнейшей, заигранной роли заключались в том, что его Кречинский, неотразимо красивый и элегантный, «страшный игрок, кутила, Дон Жуан... вовсе не был мошенником по природе». Азартный, решительный, увлекающийся, не боящийся все поставить на карту, он должен был импонировать как партнер за карточным столом в аристократических клубах, в него не могли не влюбляться женщины. Н. В. Дризен свидетельствует, что, в отличие от других исполнителей, Далматов в интриге с Лидочкой «очень тонко оттенял борьбу человека с совестью» и что знаменитая последняя реплика Кречинского: «Сорвался!» — звучала у Далматова едва ли не трагически: «Сорвалась не только возможность поправить запутанные дела, но, кто знает, — быть может, выйти на путь честной жизни. По крайней мере, такое впечатление оставлял Далматов своей игрой»<sup>429</sup>.

Не менее убедительным в бытовом, психологическом и стилистическом отношении получился у него Хлестаков, который в его исполнении «принадлежал к категории столичной золотой молодежи, всюду он был баловень и маменькин сынок, способный совершить грубую шалость, но больше вдруг, по легкомыслию, чем из привычки к преступлению». В сцене взятки он «на самом деле верил, что может быть полезен каждому из них в Петербурге», а в объяснениях с дамами «больше шалил, чем поступал всерьез»<sup>430</sup>.

В числе выдающихся достижений артиста был и его Ноздрев в инсценировках сначала первого, а затем второго томов «Мертвых душ». С исчерпывающей законченностью он играл многочисленные роли в пьесах Островского. Его Миловидов («На бойком

месте», 1885) был хорошо узнаваемым «кутилой-помещиком из отставных кавалеристов, с необыкновенною серьезностию занимавшимся битнем сорок и ворон», «самоуверенным и самообольщенным донельзя»<sup>431</sup>. Когда его Телятев («Бешеные деньги», 1891) говорил Лидии Чебоксаровой: «Ваш раб, негр, абиссинец — «глаза его металлы искры золотого смеха, а в обыкновеннейших звуках голоса было столько неверия, скептицизма и снисходительного презрения к женщине, к людям, к себе самому и к той *commedia dell'arte*, которую играет шаловливый Эрос, с тех пор как существует мир!»<sup>432</sup>.

В ролях фатов в современном репертуаре Далматов, по общему признанию современников, не имел соперников. Суть его успехов в этом амплуа очень точно определил Кугель: «Он проявлял неотразимое мужское кокетство, его сексуализм прикрывался блестящей иронией ума, горячее чувство преподносилось в обжигающей холодом морозной оболочке. Он очаровывал на сцене не только тем, как он говорил с женщиной, но и тем, как он ее слушал, как заставлял ее проговариваться, обнажаться, раскрываться. У него было какое-то особое искусство слушать, поощряя, подзадоривая тонким намеком, и рассчитанной тонкой насмешкой сводить лирический порыв, сентиментальную восторженность — к простоте ясных отношений»<sup>433</sup>.

Но, серьезный и требовательный к себе артист, Далматов не мог удовлетвориться бесконечными вариациями ничтожных, в сущности, типов, на сценическое воплощение которых бессмысленно растрачивалось его блестящее мастерство и обаяние. Не находя иной возможности вырваться из создавшегося положения, Далматов после столкновения с управляющим труппой Крыловым в 1894 году покинул Александринский театр.

## 10

Из молодых актеров и актрис, пополнивших труппу в 80—90-е годы, в первую очередь следует назвать Веру Аркадьевну Мичурину-Самойлову (1866—1948), готовившуюся на сцену под руководством матери, прославленной В. В. Самойловой. Ее дебют в 1886 году был одобрительно встречен прессой: «Жесты ее благородны, ничего вульгарного и пошлого и следа нет; она никому не подражает... у нее своя школа, немножко отзывающаяся старинной французской школой, в которой воспитана ее мать, но без угловатостей этой школы, со стремлением к простоте и выразительности... Голос передает оттенки чувства, в нем слышится не декламация только, а сердечность, трогающая вас»<sup>434</sup>. Ее репертуар наряду с прочим включал роли Софьи в «Горе от ума», Бетси в «Плодах просвещения», Анны в «Василисе Мелентьевой», Дианы в «Чем ушибся, тем и лечись», которые актриса играла «с прекрасной филигранной отделкой, изящно и тонко»<sup>435</sup>.



Мария Александровна Потоцкая (1861—1940) была принята в театр на амплу шажешю и субреток в 1892 году после окончания Московского филармонического училища и трех лет службы у Корша. Она сразу же завоевала популярность, выступая в легких комедиях и драмах. «Прелестную Шю играла прелестная г-жа Потоцкая и была мила, как всегда»<sup>436</sup>, — писал критик о ее участии в драме «Цыганка Запада». «Резкий поворот в ее деятельности» произошел после роли Параша в «Горячем сердце» (1895), в которой Потоцкая заменила Савицу: «Перед нами явилась не кокетливая ingenue, а простая купеческая дочка с резкими, несколько угловатыми манерами, безвкусно одетая, не к лицу причесанная, но с пылкой, горячей душой». Это достижение актрисы, по словам рецензента, доказывало, что «от нее многого можно ждать в будущем при серьезной постоянной работе, без уклонения в сторону ради дешевого успеха в полуводевильных комедиях»<sup>437</sup>. С точным ощущением бытовой характерности Потоцкая играла Лизу в «Горе от ума», Липочку в «Свои люди — сочтемся!».

Роман Борисович Аполлонский (1865—1938) служил в Александринском театре с 1881 года, попав в драматическую труппу после окончания балетного отделения Театрального училища. «Таких данных, как у него, для амплу молодых любовников после Марцуса Петипа я никогда ни на одной сцене не встречал»<sup>438</sup>, — вспоминал Юрьев. Не имея настоящей профессиональной подготовки, Аполлонский долго оставался в плену своих актерских данных, но в ролях своего амплу, несмотря на отсутствие мастерства, пользовался немалым успехом. Он был хорош как партнер Савиной в современных пьесах, герои которых отличались, скорее, внешней эффектностью, чем глубиной чувств. Когда же Аполлонскому пришлось играть прища в «Эмилии Галотти» Лессинга (1896), он «был очень красив и изящен», но роль провел «без всякого колорита, так бледно и так бесцветно, что, кроме расхолаживающего впечатления, другого он не оставил»<sup>439</sup>. Ни Чацкий, ни Хлестаков ему также не удалось. Лишь много позже, перейдя на характерные роли, Аполлонский выработался в большого интересного актера.

В 1886 году ролью Жоржа в «Злобе дня» Н. А. Потехина дебютировал Юрий Васильевич Корвин-Круковский (1862—1935), до этого участвовавший в спектаклях частных петербургских театров и провинции. Его холодноватая, с точно найденными деталями игра импонировала своей корректной сдержанностью, светскостью. Но как серьезный и значительный актер, подобно Аполлонскому, он раскрылся после перехода на характерные роли.

Долгое время оставался в тени Николай Петрович Шаповаленко (Болотников; 1860—1923), вступивший в труппу в 1880 году. Лишь в начале 90-х годов, когда в связи с болезнью Арди ему стали поручать ответственные роли, он заметно выдвинулся, играя Паисия в «Чародейке», Счастливецва в «Лесе», Робинзона в «Бесприданнице» и т. д. «Артист-простак, артист старого клас-

сического водевиля, артист искреннего веселья, — характеризовал его Ходотов, — создатель таких ролей, как повар в «Плодах просвещения», Коршунов в «Бедность не порок», не говоря уже об Аркашке Счастливецеве, где ему равного по исполнению я никогда не слышал и не видал и, вероятно, не увижу. Я только хочу сказать, что Н. П. ...был по духу творчества родным племянником тети Вари Стрельской и дяди Кости Варламова»<sup>440</sup>.

Из сложившихся актеров, влившихся в Александринский театр в 90-е годы, надо отметить Александра Филипповича Федотова (1841—1895). За полтора сезона своего пребывания в труппе он выделился в ролях Звездинцева («Плоды просвещения»), Загорецкого, Рисположенского («Свои люди — сочтемся!»), Гарнагона в «Скупом». В 1890 году на амплу компка-резопера был принят служивший до этого в провинции и у Корша Павел Дмитриевич Лепский (Телепнев-Овчина-Оболенский; 1851—1910). Он играл Скалозуба («Горе от ума»), Кругосветлова («Плоды просвещения»), Беркутова («Волки и овцы»). Ходотов говорил о нем как об актере-дилетанте с прекрасными данными, который во многих ролях был «оригинален и красочен»<sup>441</sup>. Юрьев считал, что Лепскому мешала «некоторая холодность и сдержанность», но что он неизменно бывал на месте в ролях благородных отцов и резонеров<sup>442</sup>. Николай Федорович Арбенин, переведенный в петербургскую труппу в 1885 году из Малого театра, долго «являлся в различных второстепенных ролях, но успехом не пользовался». Сообщая об этом, театральный обозреватель заключал: «Кто знает, может быть, комическое амплу — его настоящая артистическая дорога»<sup>443</sup>. Но актер тяготел к трагическому репертуару, который ему не удавался: «Все у него, казалось, было, чтобы стать трагическим актером, но дара воплощения, артистического уха, то есть проверки пад собой, не было, а без них оставалось одно только мучительное кривляшье»<sup>444</sup>. В конце века, уже отойдя от театра, Арбенин посвятил свои силы деятельности возникшего Театрального общества.

В 1893 году в труппу был зачислен после окончания Московского театрального училища Юрий Михайлович Юрьев (1872—1948)<sup>445</sup>. Племянник известного зпатока западного театра и переводчика С. А. Юрьева, он был воспитан в уважении к классическим и романтическим традициям Малого театра. Еще учешком училища он играл в Малом театре Торольфа в «Северных богатырях» Ибсена (1892), и рецензент поставил его исполнение на первое место в спектакле: «Сцена на пиру весьма много выиграла от искренности и неподдельной страстности, с какими г. Юрьев держал речь своего юного героя в защиту отца»<sup>446</sup>. В Александринском театре актер в первые сезоны несколько потерялся: для него не было подходящего репертуара. В современных комедиях и драмах он казался холодным, папыщенным, даже ходульным. В одной из газет так и сказано: «Это актер очень искусственный, манерный и по жестам, и по дикции, и по всему складу игры»<sup>447</sup>.

В «Записках» Юрьев жалуется, что в первые годы службы, когда острая на язык Савина назвала его «наш классический мальчик», его воспринимали лишь как актера на ампула светских молодых людей и ему приходилось удовлетворяться теми ролями, от которых отказывались М. Дальский и Аполлонский<sup>448</sup>. Лишь в нечастых случаях он заслуживал одобрение рецензентов и зрителей, как, например, при выступлении в 1896 году в роли графа Апиани («Эмилия Галотти»), где «его осмысленное чтение роли, выразительная фразировка и умение носить костюм производили вполне приятное впечатление»<sup>449</sup>. В последующий период Юрьев станет одним из лидеров Александринского театра.

Наиболее значительным и симптоматичным явлением для конца XIX века был приход в Александринский театр в 1890 году М. В. Дальского и — уже на исходе исследуемого периода — В. Ф. Комиссаржевской.

Мамонт Викторovich Дальский (Мамонт Неелов; 1865—1918) был приглашен в театр без полагающихся дебютов. Уйдя в 1885 году со второго курса Харьковского университета, он недолго скитался по провинции, в 1889 году работал в московском театре Горевой, с триумфом исполнив роль шиллеровского Дон Карлоса.

Дальский появился на петербургской сцене, когда, по словам современника, «в нем было очаровательно все — и гордо горящие глаза, и стройная фигура, и голос, мелодично-нежный и гибкий. Все это было тем прелестней, что находилось в гармонии с другой стороной его таланта — мощным темпераментом»<sup>450</sup>.

Он сразу же получил восторженное признание зрителей, особенно студенчества, занял в труппе ответственное положение. «Чистокровный драматический герой» — определил его ампула Кугель, со всей категоричностью утверждавший, что «среди русских драматических актеров» он «не знал ни одного с таким мощным драматическим темпераментом»<sup>451</sup>. О сценической манере Дальского, стиле его игры дают представление воспоминания его младшего сослуживца по Александринской сцене Н. Н. Ходотова: «В нем был захватывающий, убийственный темперамент и бездонная гамма трагических переживаний. Его ритмика и сила могли быть сравнимы с гибкостью и эластичностью хищного тигра... Приподнятый тон и некоторый пафос исполнения еще ярче подчеркивался в иных местах художественной простотой. В модуляциях голоса, музыкальных нюансах, в переходах от пафоса к простоте — и был главный эффект впечатления»<sup>452</sup>.

В первые же годы службы он играет Жадова, Незнамова, Чацкого, Глумова, Хлестакова, Фердинанда («Коварство и любовь»), Теодоро в «Собаке садовника». Комедийные роли, видимо, не отвечали его индивидуальности. Газеты были единодушны в неприятии его Хлестакова, который был превращен им в наглого, сознательного авантюриста. В Глумове он запомнился Е. П. Карпову неуклюжим увальнем со странной некрасивой походкой, пользовавшимся нарочитыми актерскими приемами; в Теодоро был, «как

это вообще ему удивительно свойственно, грубоват и изображал, скорее, лакея»<sup>453</sup>. Для шпллеровского Фердинанда у Дальского «не было ни сентиментальности, ни утонченной внутренней культуры, ни гармонии сердца и ума», но в этой роли «у него безумной страстью горели глаза, и рот кривился то детской улыбкой, то грозным гневом, и весь он трепетал волною жизни»<sup>454</sup>.

Но особенно знаменательны были его успехи в Незнамове, Чацком, Гамлете. Актер отказывался от однозначного и прямолинейного восприятия Незнамова и не боялся играть его озлобленным и дерзким. «Он именно вваливался к Кручинной, и в его первых репликах, когда он еще не расстроган, вы чувствовали затравленного зверя, настолько излюбившегося, что его вид может отпугивать. И тем сильнее был потрясен зритель, когда срывался голос и начинала дрожать губа у него, который, быть может, и вправду не знал до сих пор, что такое слезы умиления. Порыв поцеловать руку у Кручинной, стыд за этот порыв, недоумение при виде ее слез, быстрый уход — все это, сказал бы я, было так мучительно прекрасно», — вспоминал Н. Н. Долгов. В последнем действии Незнамов Дальского сам пачинал неотвратимый, оскорбительный для Кручинной скандал, но нервы его не выдерживали и в заключительном монологе «мечта о незримой, но вечно любимой и прекрасной матери прорывалась в тоскливом стоне, звучащем всей мукой долгих лет»<sup>455</sup>.

Внутренняя сила с неизбежностью наполняла почти все создаваемые им образы, порою противореча заданиям драматурга. В «Доходном месте» Дальский «превосходно проводил драматические сцены», но его Жадов «не был тем первым слётком из гнезда мечтателей-идеалистов, какого имел в виду драматург»<sup>456</sup>. В «Горе от ума» актер явно утяжелял грибоедовский стих в первом акте, но в остальных неизменно побеждал зрителя. «Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий», — считал Кугель, делая, правда, оговорку: «Конечно, было странно, что при таком Чацком дышит и пользуется благосклонностью Софьи какой-то Молчалин, которого он может пальцем придавить»<sup>457</sup>. Не только в Чацком или Жадове, но и в ряде незначительных ролей текущего репертуара он мог вызывать энтузиазм молодежи нотами бушарского протеста, как, например, в пьесе Карпова «Рай земной», где он играл «инженера, увлекающегося работой для народа. Молодой человек сталкивался с опытным дельцом — и сколько подкупающего трепета звучало в его пылких словах! Это было живое воплощение тех юношей, которые шли и шли, как жертвы на заклание, когда все было порабощено кругом и каждое честное слово являлось подвигом». В ролях другого типа (как Кастул в «Закате» Сумбатова) он, наоборот, представлял как «чудовищный наглец, сильный, властный, зверски хищный»<sup>458</sup>.

В «боярских» пьесах (в них Дальский играл Василия из «Каширской старины», Истому Окладного в «Боярине Нечай-Ногаеве»), к ролям этой категории можно отнести и Колычева из «Васи-

лисы Мелентьевой») артист «давал много удали и лихости», причем, «несколько грузный в старинном русском костюме, он заставлял забыть об этом недостатке в драматических сценах» — «его движения приобретали стремительность и грацию отваги, и он пролился на картину как повгородский ушкуйник». Напротив, в «Жизни Илимова» В. Лихачева, говорившей о гнете обыденности, он находил еще не известную современной ему сцене простоту, «свдруг опускал тон, произнося сквозь зубы целые фразы, или совершенно произвольно подчеркивал какое-нибудь слово»<sup>459</sup>.

Огромным успехом пользовался Дальский в Гамлете (1891). Пластический и речевой рисунок роли актер строил с недоступной другим смелостью. Его мастерское разнообразие в чтении стиха и эффектная игра с плащом восхищали одних и казались неоправданными другим. Он считал, что Гамлет с холодным расчетом притворяется безумным, чтобы спасти свою жизнь и осуществить месть. Центром роли становилась сцена с Гертрудой — Дальский начинал этот эпизод с бесконечной нежностью, а заканчивал, после убийства Полония, холодным презрением<sup>460</sup>.

До трагических высот он поднимался и в роли Шейлока, в которой сменил Давыдова. Как вспоминал Е. П. Карпов, «мимическую сцену, когда он, узнав о бегстве Джессики, бежит к своему дому и, обессиленный, убитый горем, скорбя о потере дочери и украденных драгоценностях, опускается с воем на крыльцо, Дальский проводил с большим трагическим подъемом и производил на публику потрясающее впечатление. Лучшей сценой была сцена в суде, в ней он выказал всю гибкость и силу своего трагического дарования»<sup>461</sup>.

В апреле 1896 года в Александринском театре после недолгой службы в Новочеркасске и Вильне появилась Вера Федоровна Комиссаржевская (1864—1910)<sup>462</sup>. Ее дебютный спектакль в роли Розы («Бой бабочек») врезался в память современников: «Первые две картины припели не только не обольщение, но самое глубокое разочарование. Какие права на ампула инженеру-драматик у дебютантки, которая не понимает даже того, что грация инженеру должна неуловимо переходить в кокетство? Мы почти что негодовали: что могло создать успех этой артистке? Но прошел еще акт, и какое-то сомнение стало закрадываться в нашу душу... На сцене билось нервное, трепетное существо, и мы неотступно угадывали в его порывах муку наших исканий. После почтенных имен, которых достижения лежали в далеком прошлом, после чаровниц, усвоивших прелесть внешней формы искусства, мы нашли свою артистку, кумира нашего поколения»<sup>463</sup>. В первый сезон 1896/97 года она сыграла четырнадцать ролей, и среди них Ларису в «Бесприданнице» и Нину Заречную в «Чайке». Хрупкая, нежная, внешне совсем не эффектная, Комиссаржевская привлекала внимание одухотворенностью, живыми, неподдельными чувствами. Ее героини не соглашались с той застойной жизнью, которая их окружала, а жизнь постоянно напоминала им о себе. Так рож-

дались драмы героинь Комиссаржевской. Бытовые приметы не так уж интересовали артистку. Особенно отчетливо это сказалось в «Бесприданнице». С первого акта актриса раскрывала нарастающие тех скорбных настроений, во власти которых находилась Лариса. Потрясенная неожиданным возвращением Паратова, пошмающая невозможность счастья с Карадышевым, Лариса Комиссаржевской не могла совладать со своим смятением, которое с наибольшей силой вырывалось в исполнении ею романа «Нет, не любил он» (заменившего указанный Островским дуэт «Не искушай»). В последнем акте ее Лариса «металась в предсмертной тоске». Когда же Карадышев стрелял в нее, она, инстинктивно схватившись за грудь, в то же время светлела лицом и с жалящей трогательностью говорила: «Благодарю вас». Смерть становилась для нее освобождением. Ее Ларису Ю. Беляев называл «какой-то белой чайкой, которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы». Сама актриса признавалась: «Я видела в Ларисе обобщенную женскую душу»<sup>464</sup>.

Нину Заречную в чеховской «Чайке», потерпевшей печально знаменитую неудачу на Александринской сцене, Комиссаржевская играла с точным проникновением в замысел автора. Она появлялась в первых актах пьесы обычной деревенской барышней, рвущейся на волю, в театр, в жизнь. Смущенно, как дебютантка, но с огромной верой она вела монолог из пьесы Треплева. Последний акт она наполняла тоской и острой болью: «Тихими, глубокими тонами, с подавленными, чуть слышными рыданиями передавала Комиссаржевская сцену последнего свидания с Треплевым, паходя в голосе, в мимике, в выражении глаз изумительные штрихи для передачи тончайших оттенков чувства несчастной, оскорбленной женской души»<sup>465</sup>.

Появление на казенной сцене актрисы столь неожиданной индивидуальности было свидетельством предстоящих перемен в русском актерском искусстве. «Комиссаржевская пришла к нам на грани новых форм жизни, прилетела ласточкой предбудущих поколений... С первыми звуками этого скорбного в радости и жгучего в печали голоса Комиссаржевской многими предчувствовалось появление новой тревоги, нового страха, нового страдания, которые зарождались в искусстве, опередив жизнь»<sup>466</sup>, — писал Кугель.

В конце XIX века в актерское искусство все резче начинают врываться новые веяния. Вместе с тем все острее становится проблема ансамбля, которую нельзя было решить без радикального преобразования театрального дела, без выдвижения на первый план фигуры режиссера. В сценическом искусстве назревала художественная революция, совершить которую в условиях казенной сцены было невозможно. Возникла потребность в театре иного типа, построенном на иных организационных, этических и эстетических началах.

ЧАСТНЫЕ И ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ СТОЛИЦ.  
НАРОДНЫЙ ТЕАТР

## 1

В сезон 1881/82 года — последний перед отменой монополии — в Москве фактически существовало два частных театра — Театр близ памятника Пушкину (антреприза А. А. Бренко) и театр Артистического кружка. Поэтому, может быть, не кажутся столь разительными первые перемены, происшедшие в театральной жизни Москвы. Прекратилась деятельность театра Артистического кружка и Пушкинского театра, но на смену им открылся Русский драматический театр Ф. А. Корша. Затем одна за другой возникают антрепризы М. В. Лентовского. Театральные начинания вспыхивают, угасают, возрождаются; переходят из рук в руки театральные здания; антрепренеры меняют направления и формы деятельности. В Солодовниковском пассаже ( позднее в Каретном ряду) Г. Парадиз устраивает немецкие спектакли, а впоследствии возводит специальный театр для гастролеров (театр Парадиза, иначе — Никитский, или Интернациональный), где выступали и зарубежные артисты и русские провинциальные или украинские труппы.

Московские театры были сосредоточены в центральной части города. Летом же, с окончанием зимнего сезона, театральная жизнь в центре города затихала и перемещалась к периферии, в парки и за пределы города. На многочисленных летних сценах пригородов играли сборные труппы, обычно составлявшиеся из столичных и провинциальных актеров, а также актеров-любителей.

Для массового зрителя создавал свои театры и спектакли М. В. Лентовский — антрепренер, режиссер, актер, «человек большого таланта, интуиции, опыта»<sup>1</sup>, обладавший искрометной энергией, буйной фантазией и неукротимой предприимчивостью. Деятельность его в эти годы достигла широкого размаха, захватив разные области театрального искусства. В 1883 году в «Эрмитаже» Лентовский сооружает причудливое здание открытого Фантастического театра, а в 1886-м — строит новый театр под названием «Антей». Эти театры специально предназначались для показа феерий и обстановочных мелодрам. Лентовский, тяготевавший

к крупным, ярким зрелищным формам, в полную меру проявил свое режиссерское дарование в постановке эффектных красочных представлений с многолюдными массовыми сценами, в которых участвовали большой хор, балет, десятки статистов. Оформляли его спектакли, как правило, художники Ф. О. Шехтель, Н. П. Чехов и маг театральной машинерии, мастер театральных чудес К. Ф. Вальц.

Обычно в основе сюжета феерии — путешествие, невероятное, даже фантастическое событие. Но сюжет — только канва, по которой буйная фантазия режиссера и художника вышивала узоры: живые картины, невиданные театральные эффекты и трюки. На сцене взрывались крепости, изливались потоки лавы по склонам огнедышащего вулкана, низвергались водопады, сражались целые армии. (Наиболее популярными среди такого рода зрелищ были «Необычайное путешествие на луну», «В лесах Индии, по берегам Ганга, в стране белых слонов», «Степи в Африке».) Каждая картина — новое место действия, которым могла быть любая точка земного шара и даже вселенной. Необыкновенная притягательность этих спектаклей для широкого зрителя безусловна; эстетическая же и познавательная ценность их нередко бывала сомнительной. Для привлечения публики Лентовский использовал броскую рекламу в виде афиш (сам текст которых носил зазывной характер), ярких, красочных плакатов. В результате спектакли всегда шли с аншлагами.

Менее удачно складывалась судьба организуемых Лентовским драматических театров. Неполный сезон (1883/84) проработал Новый драматический театр, предприятие без ясных целей и задач. В труппу входили покинувшие театр Корша актеры В. Н. Андреев-Бурлак, А. Я. Глама-Мещерская, М. И. Писарев, П. М. Свободин. Они пришли со своим репертуаром — пьесами Островского, Аверкиева, Шпагинского, которые и составили первоначальную афишу театра. Но спектакли шли при полупустом зале, и Лентовский обратился к своим излюбленным жанрам, проверенным на публике. Афишу заполнили «Лесной бродяга», «Необычайное путешествие на луну» и т. п. Постановочные эффекты использовались и в мелодрамах.

Наиболее интересно во всей деятельности Лентовского было другое его начинание — театр общедоступных и народных представлений «Скоморох». Сама идея театра для народа, «театра для массы, для всех»<sup>2</sup>, давно вынашивалась Лентовским: еще до отмены монополии он добивался разрешения на открытие частного общедоступного театра. «Скоморох» давал спектакли в помещении цирка Гинне и продержался один сезон (1882/83). В 1885 году «Скоморох» вновь открывается в уже специально для него отстроенном здании. Несмотря на известный разрыв в ценах на билеты в партере и ложах, верхнем ярусе и галерке, дешевых мест в «Скоморохе» было больше, чем в других театрах, и потому городские низы составляли значительную часть публики.



Создавая «Скоморох», Лентовский искал нравственной поддержки у людей, понимавших важность и необходимость такого театра. С этой целью он обращается с письмом к Л. Н. Толстому, откликаясь на которое Толстой пишет свою драму «Власть тьмы», предпозначая ее для постановки в «Скоморохе». Однако пьеса была запрещена цензурой и пошла только в 1895 году, когда самого Лентовского в театре уже не было. Лентовский считал, что главное — это выстроить вместительный театр, собрать хорошую труппу, «что же касается репертуара, то он выяснится сам собою, если, понятно, не будет преследовать цель паживы»<sup>3</sup>. Первоначально предполагалось, что основное место в репертуаре займут пьесы из народной жизни и мелодрамы, к которым так влекло Лентовского и главного режиссера театра М. В. Аграмова. Репертуар «Скомороха» на протяжении пяти сезонов (1886—1891) довольно-таки пестрый: в нем отсутствуют четкие критерии отбора. В поябре 1886 года афишу театра составили пьесы «Фрол Скабеев», «Ванька-ключник» Д. В. Аверкьева, «Свекровь» П. А. Чаева, «Бедность не порок» Островского. В декабре на первое место по числу представлений (восемь) выходит «Заветный клад» П. И. Голубина. Две пьесы Островского — «Не так живи, как хочется» и «Гроза» — прошли по одному разу. Постепенно все большее место начинают занимать пьесы, требующие изобретательных чисто внешних постановочных решений, привлечения многолюдных массовок, включения вставных музыкальных номеров. Появление такого типа спектаклей можно было предвидеть, зная творческие пристрастия Лентовского. «Он любит блеск, эффект, помню; здесь начинаются мои опасения, — писал С. Васильев (Флеров). — Нет ничего легче, как «пабаловать» публику «народную», и г. Лентовский более кого-либо другого способен это сделать. У него уже готова какая-то пьеса с «паводнением, разливом реки и затоплением подвала с сокровищами»<sup>4</sup>.

Критик оказался прав. Успех драмы «Заветный клад» с поражающей зрительское воображение фантальной сценой повлек за собой целую серию спектаклей, насыщенных чудесами театральной магии: «Григорий Григорьевич Носов» — фантастический водевиль; «Белый генерал» — историческое представление с сражениями и торжественным смотром войск; «Путешествие вокруг света в восемь дней купца Ильи Ермолаевича Пустозвонова»; «Суворов в деревне, в Милане и в обществе хорошеньких женщин». Как отрадное явление, как намечающийся сдвиг в сторону серьезной драматургии была воспринята постановка пьес Островского и Фонвизина в начале сезона 1890/91 года. Но через два месяца пресса вынуждена была констатировать, что театр остался на прежних позициях, предпочитая «пьесы-зрелища, исключительно ради зрелища состряпанные»<sup>5</sup>.

Критика постоянно освещала деятельность театра, пужда в котором была столь ощутима в Москве, но с самого начала высказывала сомнение, сможет ли он выполнить назначение общедо-

ступного театра при единоличном руководстве, без поддержки и субсидии властей, не превратится ли он в балаган. Опасения были не безосновательны: театр для народа в те годы был обречен на компромиссное существование.

Попытка Лентовского создать театр для широких народных масс не удалась. Задуманное как просветительское художественное учреждение, оно со временем выродилось в довольно-таки низкопробное развлечение, эксплуатирующее и поощряющее невзыскательный вкус массового зрителя.

Разнообразная и широкая по размаху деятельность Лентовского, организация многочисленных драматических, музыкальных театров, увеселительных садов в Москве и Петербурге требовала огромных финансовых затрат, которые ни в коей мере не могли окупаться сборами. Полная зависимость от кредиторов, «жизнь взаимы» не раз ставили Лентовского на грань разорения. Долги росли, и в 1891 году Лентовский вынужден был отказаться от «Скомороха», а затем, в 1892 году, и от «Эрмитажа». К 1894 году он был полностью разорен.

## 2

Единственным театром, который сумел собрать вокруг себя постоянную публику и стал на многие десятилетия «принадлежностью Москвы»<sup>6</sup>, был Русский драматический, или, как его называли по имени владельца, театр Корша. Он открылся в 1882 году с отменой монополии. Присяжный поверенный Ф. А. Корш «держал вешалку» в Пушкинском театре, и когда антреприза Бренко потерпела крах, предложил труппе организовать на паях новый театр. Хотя формально во главе театра стояла дирекция из трех человек, Корш постепенно сумел забрать дело в свои руки, закрепив за собой не только административные и хозяйственные функции, но и единолично решая вопросы, связанные с репертуаром и комплектованием труппы.

Первые три сезона, когда театр играл в Газетном переулке, оказались для Корша самыми трудными: в театре не было художественного руководителя, ставили спектакли, как правило, сами актеры и авторы, что не могло не сказаться на качестве постановок. Корш был повичком в нелегком деле театрального предпринимательства: он не имел ни организационного, ни творческого опыта, а следовательно, и отчетливого понимания того, каким должен быть репертуар, какой театр нужен москвичам. Положение во многом облегчалось тем, что Корш получил готовую труппу, спаянную двумя годами совместной работы у Бренко, хорошо обкатанный, апробированный репертуар. Это дало ему возможность в первый сезон заниматься в основном решением организационных и финансовых проблем. Не имея ни государственной дотации (как императорские театры), ни субсидий от Городской думы, ни финансовой поддержки богатых меценатов, театр всецело зависел от вло-

женного в дело личного капитала владельца, который рано или поздно иссяк бы. Другими словами, театр неизбежно должен был вступить на путь коммерции. Противоречия, определяющие сильные и слабые стороны коршевского дела, заключены в самой природе частнопредприимательского театра.

Частные театры, свободные от казенной опеки и бюрократической рутины придворного ведомства, скрывавшего творческую инициативу императорских театров, оказывались в прямой и жесткой зависимости от кассового успеха. Эта зависимость театра от публики, с одной стороны, благотворна, ибо она побуждает его заботиться о расширении круга зрителей, с другой стороны, однако, абсолютная подчиненность кассе неизбежно толкает театр к искусству развлекательному, к потаканию невзыскательным вкусам публики.

Эта двойственность положения частного коммерческого театра сказывалась решительно на всем — на идейно-эстетических позициях, на репертуаре, на подборе труппы, на стиле актерского исполнения, на организационных принципах ведения дела. В разные времена, в зависимости от изменений в общественной и собственно театральной ситуации, попеременно брала верх одна из этих тенденций.

Проблема выживания главенствовала над другими. Для Корша логичным было начать дело не с утверждения тех или иных художественных принципов, а с организационно-экономических шагов, необходимых для укрепления жизненных позиций театра. А так как дееспособность театра находилась в прямой связи с кассовым успехом, то все усилия Корш прежде всего направил на формирование широкой и постоянной аудитории.

Корш действовал в двух направлениях. Первое — завоевание молодежи. Следуя традиции Пушкинского театра, он ввел утренние спектакли, которые проводились по воскресным и праздничным дням — от 32 до 48 спектаклей в сезон, в зависимости от его длительности. Главная особенность утренников — сниженные цены (тем самым — общедоступность) и строго выдержанная линия репертуара: 90% пьес — классика и Островский. Корш строил свою работу с расчетом на будущее: формируя аудиторию утренников, он создавал зрительский резерв для вечерних спектаклей. Второе — привлечение на вечерние спектакли «свежей публики» (выражение Островского), для которой недоступны были высокие цены Малого театра, публики, не искушенной в театральном искусстве, у которой надо было выработать к театру устойчивый интерес.

Сезоны с 1882 по 1897 год обеспечили театру определенный запас прочности зрительского доверия и укрепили его финансовую основу. К моменту создания Московского Художественного театра Корш уже имел свою постоянную публику.

После трех лет работы в помещении, арендованном в Газетном переулке, Корш в 1885 году выстроил новое театральное здание

в Богословском переулке (улица Москвитина), оборудовав сцену новейшими техническими приспособлениями. В целях популяризации своего театра Корш устраивал музыкальные и драматические вечера, широко использовал для рекламы прессу и т. д. С сезона 1885/86 года, как писал впоследствии сам Корш, он «днем новизны установил пятницу, и вот уже в течение больше четверти века «коршевские пятницы» вошли в обиход московской театральной публики»<sup>7</sup>. Среднее число премьер за сезон — 22—24. Разумеется, такое количество премьер предполагало интенсивные поиски новых пьес, и не просто новых, а тех, которые отражали бы вкусы и специфику данного театра.

При сопоставлении репертуарных афиш всех шестнадцати сезонов рассматриваемого периода можно вычлениить ведущую линию репертуара — комедийно-фарсовую. Складывалась она не стихийно, а создавалась и поддерживалась сознательно, что подтверждает заявление самого Корша, сделанное после трех лет работы театра: «Залог успеха предприятия лежит исключительно в тщательном исполнении чистой комедии...»<sup>8</sup>. И почти через тридцать лет Корш повторит: «Моя неизменная основная задача — театр комедии, безразлично с драматическим или комическим оттенком»<sup>9</sup>.

К такому выводу Корш пришел на основании своеобразного эксперимента, в процессе которого на зрителе испытывался самый разный в жанровом отношении репертуар — от трагедий и фарсов до зрелищно ярких, «обстановочных» пьес.

В первый сезон Корш, как уже упоминалось, использовал в основном репертуар бывшей антрепризы А. А. Бренко. Но если выделить из общего массива только новые постановки, то обращает на себя внимание преобладающее число пьес комедийного жанра и значительный успех (26 повторений за сезон) комедии Э. Пальерона «В царстве скуки», которая была интерпретирована театром в своеобразном духе — с превалированием любовной интриги, сведением на нет публицистически-злободневных мотивов, насыщением фарсовыми элементами. Постановка эта была симптоматична, ибо в ней уже видны основные контуры будущих специфически «коршевских» спектаклей. И в последующие сезоны ряд постановок («Денежные тузы», «На маневрах», «Опасное поручение», «Теплые ребята» и другие) подтвердили зрительский успех именно такого типа спектакля. Станиславский вспоминал, что в конце века в театрах преобладали «все пьесы в жанре коршевских»<sup>10</sup>. Корш привлек в театр драматургов, чьи пьесы отвечали вкусу его публики и создавались в расчете на нее. А. Ф. Крюковский, Д. А. Мансфельд, И. И. Мясницкий, С. Ф. Рассохин стали поставщиками «жанра забавного и смешного».

Благодаря такого рода спектаклям театр Корша приобретал постепенно финансовую прочность, а это в свою очередь позволяло ему строить репертуар в расчете не только на обывателя, постоянно включая и классику и современную отечественную и зарубеж-

ную драму. Первое место всегда занимали пьесы Островского — они выдерживали в среднем 30—35 представлений в сезон.

В 1882—1885 годы только еще начинает прорисовываться специфическая ориентация театра. Нацелены организационные принципы. Труппа комплектуется самим Коршем по принципу амплуа. После первого сезона часть актеров покинула театр (В. Н. Андреев-Бурлак, А. Я. Глама-Мещерская, М. И. Писарев, П. М. Свободин и другие). И хотя текучесть актерского состава — неизменный признак коршевского театра на всем протяжении его истории, немало актеров на долгие годы свяжут свою судьбу с театром: З. П. Бороздина, В. И. Валентинов, Ф. П. Вязовский, И. П. Киселевский, П. Н. Кудрина, Е. Ф. Красовская, Г. И. Мартышова, А. Я. Романовская, В. А. Саши, П. В. Светлов, А. М. Яковлев.

Период 1885—1891 годов в истории театра знаменателен тем, что в эти годы, работая под руководством режиссеров М. В. Аграмова (с 1885 по 1887 год и с 1889 по 1891-й) и Н. П. Соловцова (с 1887 по 1889-й), труппа более или менее стабилизируется.

С 1883 по 1889 год амплуа первого комика, столь существенное при складывавшемся в театре репертуаре, занимал Л. И. Градов-Соколов (1845—1890). Критика постоянно предостерегала актера от излишнего комикования, сожалела о том, что он губит свой громадный талант. Стремление во что бы то ни стало вызывать смех в зрительном зале приводило к явному наигрышу, к использованию грубых внешних приемов, трюков, «выкидыванию коленца». Поэтому там, где требовался внутренний темперамент, драматические краски, актера постигали неудачи. И только в роли Шмаги («Без вины виноватые») в игре Градова не было «ни тени пересола, юродства или шаржа»<sup>11</sup>. Та же тенденция игры на публику отличала творчество Г. И. Мартыновой (1860—1928). Актриса со временем создаст для себя театральную маску комической инженю, правда, персонаж этот, по словам Ю. М. Юрьева, «был всегда в исполнении Мартыновой необычайно ярок, сочен, звонок, жизнерадостен и заражал своим весельем»<sup>12</sup>.

Добросовестной актрисой на амплуа драматической инженю была Н. Д. Рыбчинская, чья «холодная», по умная игра всегда была выше средней»<sup>13</sup>. В 1885 году возвращается в театр А. Я. Глама-Мещерская. Талантливо, со свойственной ей точностью создавала актриса разнообразные типы светских женщин — изящной и капризной Нелли («На жизненном пиру»), мстительной красавицы Евгении («Соколы и вороны»), гордой и властной Жанны («Теща»). Из нового пополнения надо отметить Ю. И. Журавлеву, М. А. Потоцкую, Н. В. Светлова, И. М. Шувалова. Ведущие актеры в эти годы — В. Н. Давыдов, И. П. Киселевский, Н. П. Рощин-Писарев, П. Ф. Солонин.

С 1884 года начал службу у Корша и пробыл у него с небольшим перерывом до 1893 года И. П. Киселевский (1839—1898). Характерный актер на роли резонеров и благородных отцов, Киселев-

ский был «талантом большого масштаба»<sup>14</sup>. Игру актера критика определяла как тонкую, изящную, умную, деликатную. Образы, созданные Киселевским, всегда отличались полнокровностью, живучестью характеристик. Точные детали дополняли и обогащали внутренний образ и придавали реальность даже схематичным персонажам ремесленной драматургии. Надолго остались в памяти современников образы молодящегося самоуверенного старичка Бородавкина («Денежные тузы»), щегольского, по-женски говорливого генерала («На маневрах»), галерею социально точных и сценически выразительных типов создал актер в пьесах Островского. Коронными его ролями были Скалозуб и Кречинский.

Огромный успех у публики, особенно у молодежи, имел П. Ф. Соловьев (1857—1894; в труппе с 1884 по 1888 год и с 1889 по 1891-й). Он принадлежал к разряду актеров, основным свойством которых была, по определению А. Р. Кугеля, «субъективная страстность вместо объективной рассудочности»<sup>15</sup>. Внешность актера как нельзя лучше подходила к ролям так называемых «рубашечных» героев. Отсутствие всякой школы, некоторое однообразие тона, угловатость движений компенсировались способностью Соловьева «овладеть зрителем не только силою одного темперамента, но силою накопленных тех или иных переживаний, которые он умел сосредоточить в себе и насыщать ими весь зрительный зал»<sup>16</sup>. Лучшие роли Соловьева — Рабачев («Светит, да не греет»), Зеленов («Соколы и вороны»), Жадов («Доходное место»), Белугин («Женитьба Белугина»). Слабее актер был в ролях, где нужно было передать страстный протест, гнев, сарказм. Герои Соловьева — выразители общественных настроений 80-х годов, поэтому в их призывах слышалось отчаяние, горечь, а не бунт, не борьба. Так играл актер Чацкого, Жадова.

Одновременно с Соловьевым дебютировал у Корша Н. П. Рошин-Инсаров (1861—1899; в труппе с 1884 по 1889 год). Актер на роли молодых героев, он был полной противоположностью Соловьеву. Так как часто они выступали в одних и тех же спектаклях (роли их никогда не совпадали, за исключением Чацкого в «Горе от ума»), то критика не раз подчеркивала качественные отличия двух актерских индивидуальностей: «Г. Рошин-Инсаров — артист очень сдержанный, холодный, почти безжизненный в самые пылкие, полные жизни и движения моменты исполняемых ролей, в игре г. Соловьева, напротив, масса жизни, страсти, движения...»; «Но зато г. Соловьев лишен всяких манер, движения его были угловаты, он неумело держит себя в так называемых «фрачных ролях», тогда как г. Рошин-Инсаров с редким умением и приличием держится на сцене именно в этих ролях»<sup>17</sup>. Данная актеру в эти годы характеристика как будто противоречит тому, что о нем писали позже, считая его, например, одним из лучших Чацких как раз за его пылкость и эмоциональность. Но у Корша Рошин-Инсаров был еще начинающим актером, не всегда уверенно чувствующим себя на сцене. Боязнь «переиграть» приводила к тому, что актер

памерно сдерживал себя. Это и отмечалось критикой как холодность, рассудочность, невозмутимость. У Корша Родин часто выступал в ролях фатов, фразеров, негодяев разного калибра.

Шестилетие — с 1885 по 1891 год — в истории коршевского театра явственно распадается на два этапа. Если в первое трехлетие возобладала общественно-просветительская тенденция, то затем все откровеннее проявляется ориентация на вкусы буржуазной публики.

Особое влияние на творческую жизнь театра оказал В. Н. Давыдов, проработавший у Корша два сезона, 1886/87 и 1887/88 годы. Их по праву можно назвать «давыдовскими». Последователь щепкинских воззрений на высокую общественную миссию театра, Давыдов явился выразителем настроений либеральной интеллигенции 80-х годов. Собственная актерская работа не заслоняла для него интересов театра в целом; само его присутствие создавало творческую атмосферу, рядом с ним нельзя было играть кое-как. Неоценимую помощь оказал Давыдов, уже тогда обнаруживший незаурядный педагогический талант, режиссеру М. В. Аграмову.

М. В. Аграмов (ум. в 1893 году), в прошлом актер Александринского театра, был к этому времени уже опытным режиссером, не ограничивавшимся, как большинство его тогдашних коллег, функциями «разводящего». Он много работал с актерами, требуя от них глубокого проникновения в образ и добиваясь психологического оправдания сценического действия. Для него было характерно внимание к точным бытовым деталям, он пытался вызвать у зрителей ощущение, что на сцене все, «как в жизни». Некоторые мизансцены в его спектаклях напоминали жанровые картины художников-передвижников; сходство это подчеркивалось и в оформлении.

Единые творческие устремления Аграмова и Давыдова не прошли бесследно. В театре укрепилась дисциплина, повысилась общая культура спектаклей. Большую роль сыграли они и в выпрямлении репертуарной линии театра, обогатив его афишу произведениями русской классической и современной прогрессивной драматургии, в том числе первой пьесой А. П. Чехова «Иванов».

С одобрением писали газеты той поры, что театр Корша ставит «корифеев нашей драматургии, причем как дирекция, так и исполнители заботливо относятся к возможно лучшему исполнению этих пьес»<sup>18</sup>.

Настоящим событием в московской театральной жизни стало «Горе от ума» в постановке Аграмова (1886). Режиссер попытался воссоздать атмосферу грибоедовской Москвы. Вместе с художником Яновым, пришедшим из Мамонтовской оперы, он добивался достоверности оформления, используя подлинную мебель и реквизит, делая костюмы по рисункам модных журналов 20-х годов. Впервые в сценической истории комедии традиционный балетный дивертисмент в конце третьего акта был заменен танцами под фортепьяно. Спектакль вместе с тем выявил и ограниченность режис-

серского мышления Аграмова. Соблюдение внешнего исторического правдоподобия оттенило отсутствие подлинного историзма в раскрытии драматической коллизии грибоедовской комедии. Критика с похвалой отмечала «концертность» исполнения, но указывала, что режиссер не нашел общего решения спектакля, которое способствовало бы созданию актерского ансамбля. Исполняя роль Фамусова в обычной для него мягкой манере, Давыдов приглушил сатирическое звучание образа. Солонин играл Чацкого незащищенным, легко ранимым юношей, не борцом, не протестантом, а, скорее, «страдальцем за правду». «Солонин больше смахивал на радикального земского врача»<sup>19</sup>, — вспоминал впоследствии Б. В. Варнеке. Хотя в целом коршевское «Горе от ума» получило признание критики, во многих отзывах чувствуется известная неудовлетворенность спектаклем.

Еще более остро встал вопрос о необходимости целостного режиссерского решения, когда театр столкнулся с поваторской драматургией А. П. Чехова. Коршу принадлежит заслуга открытия А. П. Чехова как драматурга. «Пьесу я написал нечаянно, после одного разговора с Коршем... — писал Чехов о своем «Иванове» брату, Ал. П. Чехову. — Корш не нашел в ней ни одной ошибки и греха против сцены...»<sup>20</sup>.

Премьера чеховского «Иванова» в постановке Н. Н. Соловцова и В. Н. Давыдова состоялась 19 ноября 1887 года, вызвав бурную реакцию зрительного зала и ожесточенную полемику в прессе. Поразила всех новизна самого замысла и изображения центрального персонажа — Иванова. С привычкой, выработанной приемами старой драмы, — всегда находить законченное разъяснение характера героя — было трудно расстаться. «Я думал сначала, — писал С. Васильев, — что автор намеренно держит его в первых актах в полутени, чтобы потом одним эффектным поворотом бросить на него полный свет». Для Чехова важна была постановка вопроса, а не решение его. Решать должен был зритель. Васильев правильно подметил: «...только просмотрев всю пьесу, зритель, черта за чертой, должен был сам сложить для себя этот характер, сделав складную картину; не у каждого достанет на это умения и терпенья»<sup>21</sup>.

Принимая все то, что в «Иванове» было от старой традиционной драмы, критика не поняла новаторской природы чеховской драматургии; не сумела, в свою очередь, раскрыть ее и режиссура спектакля.

Н. Н. Соловцов только начал пробовать себя в режиссуре (до Корша он два сезона ставил спектакли в Немецком клубе). Известный провинциальный актер, превосходный исполнитель ролей бытового плана, он и в Москве быстро завоевал расположение зрителей. Режиссерские обязанности тяготили его, так как не позволяли полностью отдаваться актерскому творчеству. Естественно, что чеховская пьеса и для Соловцова и для Давыдова (скорее, педагога, чем режиссера) таила в себе непреодолимые трудности; неуди-



вительно, что в спектакле были, по словам самого Чехова, «режиссерские промахи»<sup>22</sup>.

Определенную роль сыграл и тот факт, что жанр первой редакции «Иванова» — комедия и что в ней было немало чисто комедийных элементов, что толкало актеров к использованию привычных приемов игры на публику, грубому шаржу, например, в сцене с шаферами. «Выходят шафера; они пьяны, а потому, видишь ли, надо клоунничать и выкидывать коленцы»<sup>23</sup> — так описывает эту сцену сам автор.

Спектакль держался в основном на исполнителе главной роли В. Н. Давыдове, который показывал Иванова прежде всего совестливым интеллигентом 80-х годов, упорной просветительской деятельности которого актер глубоко сочувствовал. Если Чехов в этой пьесе, по его собственному признанию, «никого не обвинил, никого не оправдал»<sup>24</sup>, то Давыдов последовательно оправдывал своего героя, который надорвался в неравной борьбе, «заеденный неудачами жизни и средой» (в коршевской редакции пьесы Иванов умирал от разрыва сердца). Не случайно артист так категорично протестовал против самоубийства Иванова во второй редакции пьесы, пошедшей два года спустя в Александринском театре. То, что чеховский герой пустил себе пулю в лоб, дискредитировало в глазах зрителя изжившие себя идеалы либерального пародничества, которые все еще были дороги артисту.

Общественный резонанс «Горя от ума», «Иванова» и некоторых других спектаклей типа «На земской шве», «Чары любви» Е. П. Карпова, «Соколы и воропы» А. И. Сумбатова-Южша и Вл. И. Немировича-Данченко свидетельствовал о том, что театр в эти годы начал приобретать свое творческое лицо. Выбор пьес, общая тональность спектаклей, стремление «приземлить» героев, выдвинуть на первый план обыкновенного человека, «не героя», делающего свое маленькое, но полезное дело, сближали театр с либерально настроенной интеллигенцией.

Во второе трехлетие — 1889—1891 годы — театр резко меняет репертуарный курс, уклоняясь от занятой им творческой позиции. Объясняется это не только уходом Давыдова, но и переменами в московской театральной жизни. В сезон 1889/90 года в Москве открылись сразу два новых драматических театра — М. М. Абрамовой и Е. Н. Горевой. Большой интерес вызвали у москвичей и спектакли любительского кружка при Обществе искусства и литературы, основанного в 1888 году. Одновременное существование трех драматических театров (не считая Малого) не могло не вызвать конкуренции между ними. Совпадение репертуара, переход актеров из одного театра в другой — все это крайне осложняло положение каждого из них.

У Корша сокращается число спектаклей русской классики. Редко идет современная отечественная драма. Примечательен для данного трехлетия поворот к переводной драматургии. Если в сезоны 1885—1888 годов было поставлено 8 новых пьес и сыграно

26 спектаклей, то в сезоны 1888—1891 годов — 17 пьес и 109 спектаклей. Современная западная драма представлена именами А. Бека («Парижанка»), А. Доде («Борьба за существование», «Лилия»), Ж. Оне («Теща»). Именно в эти годы закладываются предпосылки той тенденции в репертуаре, которая станет ведущей в последние сезоны XIX и первые десятилетия XX века. Афишу театра все больше определяют легковесные пьески развлекательного характера, чаще всего — ремесленные переделки французских и немецких пьестычков. Подобный репертуар приучал актеров к поверхностной комедийности, что затем пагубно сказывалось и на уровне исполнения классики. Так, например, в «Двенадцатой ночи» актеры, по отзыву рецензента, «старались играть как можно ярче, смеяться как можно громче и усленно размахивать руками»<sup>23</sup>.

Репертуар и художественный уровень спектаклей все меньше удовлетворяли публику. Не спасает положения и столь любимая зрителем фарсовая комедия. «Теперь чаще и чаще веселый смех актеров г. Корша раздается в почти совсем пустой зале»<sup>26</sup>, — констатировал сотрудник «Артиста». Необходимо было искать иных путей для сохранения театра.

В 90-е годы аудитория коршевского театра, как в зеркале, отражала сдвиги, происходившие в социальной структуре русского общества. При общей демократизации зрительского зала, включении в него различных социальных прослоек, возрастала вместе с тем зависимость сцены от наиболее состоятельной буржуазной публики. Еще в 1885 году Корш писал: «Сила театра кроется в отношении к нему публики, в том художественном кредите, который он имеет у последней, и в том, насколько он удовлетворяет ее вкусам»<sup>27</sup>. Чутко улавливающий колебания и изменения в настроениях и симпатиях публики, Корш начинает включать в репертуар «боевики» парижских и берлинских сезонов. Уже в сезон 1894/95 года лидировали комедия В. Сарду «Мадам Сан-Жен» и фарс Б. Томаса «Тетка Чарлея». Постановки подобных пьес были копией с парижского оригинала. Так был скалькирован спектакль «Мадам Сан-Жен», в котором Л. Б. Яворская во всех деталях повторила игру Режан. Афиши театра пестрят именами хорошо известных западных мастеров легкого жанра: Биссона, Блюменталья, Кадельбурга, Мельяка, Сарду, Шентана, Эрве и других. Преимущественная ориентация на переводной репертуар требовала интенсивных поисков пьес и создания постоянной группы переводчиков, работающих только на коршевский театр и способных оперативно откликаться на появление каждой зарубежной новинки. К 90-м годам коршевский театр напоминал хорошо налаженное поточное производство спектаклей, с опытным техническим персоналом, со своими драматургами и переводчиками и со своей «сферой сбыта», а сам Корш выглядел своего рода «театральным фабрикантом».

Если в прежние годы коршевская труппа в основном формировалась из провинциальных актеров, то в 90-е годы ее пополнение

пдет во многом за счет выпускников театральных училищ (М. П. Домашева, А. М. Добровольский, П. М. Москвин, К. Н. Яковлев, А. П. Петровский, Л. В. Селиванова, Л. Б. Яворская).

В сезон 1893/94 года в одноактной картинке Е. Бабецкого «Школьная пара» успешно дебютировали юные П. Н. Орленев и М. П. Домашева. В продолжение двух сезонов на коршевской сцене прошла целая серия пьесок, успеху которых театр и авторы были обязаны этим молодым актерам. Выступления Орленева в комедийном репертуаре дали основателю критикам признать его актером бесспорно талантливым, с задатками настоящего комика. Наиболее значительные роли его в эти сезоны: Вово («Плоды просвещения»), Курчаев («На всякого мудреца довольно простоты»), Гольцов («Шутники»), Эрнст («Борьба за счастье»).

Два сезона (1893/95) проработала у Корша Л. Б. Яворская (1871—1921). Несмотря на краткость ее пребывания в театре, ее деятельность оставила здесь значительный след. Москва заинтересовалась новой актрисой. Мнения же рецензентов относительно характера ее дарования резко разделились. Одни склонны были признать в ней драматический талант, другие утверждали, что актрисе более всего подходят роли женщин кокетливых, легкомысленных, третьи считали ее лирической актрисой. И большинство воспринимало ее как явление безусловно пезаурядное. В ее сценическом облике, в ее игре было нечто непривычное, в ней, как считал Н. Е. Эфрос, «проступал некий новый актерский тип»<sup>28</sup>. В ее натуре, в ее актерской индивидуальности ощущалась какая-то дисгармоничность. Рисунок ее ролей никогда не был плавным, законченным. Нервность и страстность исполнения, переходящие в надрыв, какая-то изломанность линий сменялись картинностью поз, напыщенной декламацией. Самобытность, своеобразие вдруг скрывались под маской подражательности. Удавались актрисе роли мягких, женственных героинь с тонкой душевной организацией, со сложными психологическими переливами (Алиса в «Борьбе за счастье», Ольга Ранцева в «Чаде жизни»). В сильных же драматических ролях ей подчас не хватало органического темперамента, она впадала в ложный пафос, наигранную приподнятость чувств. Так, вместо поэтической, страстной Юдифи («Уриэль Акоста») зрители видели «какое-то крикливое, суетливое, нервничающее, изломанное существо»<sup>29</sup>. Но над всем постепенно стала превалировать склонность к подражанию французским образцам, что накладывало отпечаток и на исполнение ролей даже в отечественном репертуаре. Во многом был виноват и Корш: видя шумный успех Яворской, он специально подбирал для нее роли, в которых эксплуатировались так полюбившиеся публике индивидуальные особенности (и даже недостатки) дарования актрисы.

Из актеров нового пополнения нужно назвать в первую очередь В. А. Сашина и Н. Н. Трубецкого. В. А. Сашин (1856—1918) начал профессиональную деятельность в провинции, затем играл

в театре Горевой, у Корша служил с 1891 по 1904 год. Врожденный комический талант дал Сашину возможность быстро завоевать успех у публики. Актер прибегал к испытанным комическим приемам, склонен был к буффонаде. Рецензенты, говоря о его исполнении, в таких случаях ограничивались определениями «забавен», «смешон». Но с годами повышалась требовательность Сашина к себе, он обнаружил тонкую наблюдательность, способность находить точно выверенную форму, выразительный грим. Высоко оценивались критикой образы, созданные им в пьесах Островского, Гоголя, Толстого (Градобоев в «Горячем сердце», Шмага в «Без вины виноватые», Счастливец в «Лесе», Хлопов в «Ревизоре», Третий мужик в «Плодах просвещения»).

В 1892 году в труппу на роли первых любовников был принят Н. Н. Трубецкой. К его достоинствам критика относила «стремление к разнообразию и характерности, отличное и твердое знание ролей, сценический такт, искренность тона, способность увлекаться ролью, жить ею и в ней»<sup>30</sup>. Он был актером лирического плана, захватывающим непосредственностью переживаний, открытостью и душевностью в передаче нежных и теплых чувств. Ему ближе были образы людей настроения, склонных к меланхолии, тихой грусти. Лучшие его роли в переводном репертуаре — художник Вилли («Гибель Содома» Зудермана) и Карл («Борьба за счастье» Ковалевской и Леффлер). Интересны и значительны выступления актера в русском репертуаре, в ролях характерно-бытового плана: Петр во «Власти тьмы», Хорьков в «Бедной невесте».

Из прежнего актерского состава в эти годы выдвинулись Н. В. Светлов и А. М. Яковлев. Диапазон творчества и круг ролей Н. В. Светлова (1851 ? — 1909; в труппе с 1885 по 1907 год) значительно расширяется. Если в фарсах актер по-прежнему был склонен к шаржу, излишней карикатурности образа, то в серьезном репертуаре характер его творчества начинает меняться, приобретает драматический оттенок. Критика стала обращать внимание на простоту и естественность его игры, на тщательный отбор деталей, строгий внешний рисунок роли, тонкий и точный грим. Лучшие его роли этого периода: Петер Штокман («Враг человечества» Ибсена), доктор Ранк («Нора» Ибсена), Пастор («Родина» Зудермана).

А. М. Яковлев (в труппе с 1882 по 1883-й и с 1887 по 1905 год) относился к редкому еще в те годы типу интеллигентного актера («Если бы коршевский Яковлев согласился на наши скромные условия... я бы взял и его, он, кажется, серьезный актер, желающий работать»<sup>31</sup>, — писал Станиславский Немпровичу-Данченко в 1897 году). Вдумчивая предварительная работа, склонность к анализу, умение выделить характерные черты персонажа, придать ему жизненность, типичность — отличительные свойства актера, позволявшие ему выступать в различных жапрах. Отрицательно отпосилась пресса к появлению Яковлева в ролях, требующих большого накала чувств, бурного темперамента. Его дарование в пол-

ную меру раскрылось в бытовых ролях. Особенно удавались ему типы мягких, добросердечных людей, склонных к глубоким внутренним переживаниям. Хорош был его Гаврило («Горячее сердце»). «Легко, естественно, просто передал он эту паппую, чистую, чуткую натуру загнутого бедняги приказчика»<sup>32</sup>, — отмечал один из рецензентов. Одобрительную оцешку получили выступления Яковлева в ролях Никиты («Власть тьмы»), Кростада («Нора»).

Не нашли себе достойного применения у Корша два молодых талантливых актера — П. В. Самойлов и К. Н. Яковлев, чьи яркие, крупные дарования раскроются впоследствии уже на других сценах. Своеобразная индивидуальность П. В. Самойлова (1866—1931; в труппе с 1890 по 1893 год) не могла выявиться в тех незначительных ролях, которые давал ему Корш, хотя критики уже тогда приглядывались к нему, подчеркивая отсутствие в его исполнении привычной театральной рутины и наигрыша. Не обошла своим вниманием пресса и К. Н. Яковлева (1864—1928; в труппе с 1890 по 1895 год), призывая руководство театра лучше использовать этого актера, «несомненно даровитого, которому почему-то дают очень маленькие роли, да и то редко»<sup>33</sup>.

Лучшей актрисой на амплуа комической инженеру после ухода Г. И. Мартыновой становится Б. Э. Кошева (в труппе с 1887 по 1905 год), «красное солнышко коршевской сцены»<sup>34</sup>. Высокой исполнительской культурой, элегантностью отличалась игра А. Я. Романовской (1843—1916; в труппе с 1886 по 1910 год), занимавшей амплуа гранд-дам. «Превосходная мимика, обдуманый красивый жест и полное умение владеть голосом» — таковы, по мнению критики, «неоценимые достоинства этой артистки»<sup>35</sup>.

Внутри труппы постепенно нарастало сопротивление специфическому репертуару, насаждаемому владельцем театра. «Избавьте эту труппу, — писал сотрудник журнала «Артист», — от этой *легкости* излюбленных пьес, дайте ей поработать над воплощением действительных характеров, живых людей, и, нет сомнений, она дойдет до вполне почтенной высоты»<sup>36</sup>.

И действительно, когда театр обращался к значительным драматическим произведениям, артисты делали все от них зависящее для успеха спектакля. Так, например, в связи с постановкой «Смерти Пазухина» (1893; бенефис В. Е. Илькова) критика единодушно отмечала исключительно серьезное отношение труппы к своей задаче, прекрасную «срешетовку», точное знание ролей всеми артистами (что было в то время редкостью). О щедрном спектакле коршевцев говорили как о выдающемся событии в художественной жизни Москвы.

Поиски серьезного репертуара закономерно привели театр к драматургии Л. Н. Толстого, которая в 90-е годы начинает завоевывать русскую сцену. Первая встреча труппы Корша с Толстым — постановка «Плодов просвещения» (1894) — оказалась неудачной. Обычная спешка (от премьеры до премьеры — неделя), репетиции без режиссера, привычка к поверхностной комедийно-

сти не позволяли артистам подняться до толстовской обличительной критики паразитического образа жизни дворянского общества.

В 1895 году была разрешена драма Толстого «Власть тьмы». 19 октября того же года в бенефис А. М. Яковлева ее увидели москвичи. Интерес, вызванный пьесой и спектаклем, был огромен. В театре — аншлаги (за сезон пьеса прошла 17 раз), пресса публикует статью за статьей.

При всей увлеченности драмой Толстого театр не смог вскрыть ее философской глубины, прочитал ее как бытовую драму, стремясь прежде всего к тому, чтобы достоверно передать особенности крестьянского быта (работники костюмерного цеха были даже специально командированы в Тульскую губернию для изучения и приобретения деревенской одежды). Большинство актеров, не проникнув в суть жизненной драмы толстовских героев, сосредоточило внимание на их внешней характерности.

Начиная с сезона 1891/92 года актерские бенефисы обогатили афишу театра новыми постановками значительных переводных пьес, классических и современных — Бомарше, Мольера, Шекспира, Б. Бьерсона, Ибсена, Г. Зудермана. Актеры «как будто искали в иностранном репертуаре спасения от недостатка *подходящих* для них пьес у отечественных авторов»<sup>37</sup>.

К началу 90-х годов русская сцена еще не знала Ибсена (за исключением «Норы», поставленной в 1884 году в Александринке), но интерес читающей публики к его творчеству был уже очень велик. Поэтому поставленная впервые в Москве одна из самых популярных его пьес — «Нора» (1891, бенефис М. А. Потоцкой) — естественно привлекла внимание зрителей. Общая оценка спектакля была положительной, одобрительный отзыв критики получили исполнение М. А. Потоцкой главной роли. Хотя молодой актрисе не удалось передать всей сложности и глубины характера Норы, но в ее героине привлекали душевная незамутненность, полудетская восторженность.

Через год в бенефис И. П. Киселевского театр выпустил еще один ибсеновский спектакль — «Враг человечества» («Доктор Стокман»), который был сыгран небрежно и прошел всего три раза. Выделялся только сам Киселевский, сумевший передать благородство и честность Стокмана, его нравственную стойкость.

Оба ибсеновских спектакля не смогли раскрыть художественные особенности ибсеновской драмы, ее социально-критическую направленность.

Ближе и доступнее театру была драматургия Г. Зудермана, оказавшаяся на стыке старой и новой драмы. Традиционное построение пьес, в основе которых лежал определенный нравственный тезис, изобретательная интрига, мелодраматизм, благополучные развязки сближали с практикой старого театра. В двойственности, в компромиссности решений таилась своеобразная привлекательность драматургии Зудермана для коршевского театра: она не шокировала консервативного зрителя и принималась

людьми передовых взглядов. С 1891 по 1897 год в театре было поставлено шесть пьес Зудермана (все — впервые в Москве): «Честь» (1891), «Гибель Содома» (1892), «Отчий дом» («Родина», 1893), «Бой бабочек» (1896), «Фритцхен» (1896), «Тихое счастье» («Счастье в уголке», 1897). Наибольший успех выпал на долю комедии «Честь», она была признана лучшей пьесой сезона и «одним из самых ярких явлений современной драматургии»<sup>38</sup>. В спектакле отчетливо прозвучал протест против мещанского благополучия, купленного ценой потери человеческого достоинства.

Несколько необычна судьба драмы «Борьба за счастье» (бенефис Л. Б. Яворской), написанной в 1887 году Софьей Ковалевской совместно со шведской писательницей А. Леффлер. Ковалевская была убеждена, что пьеса может быть понята только русским зрителем, но перевести ее на русский язык сама так и не успела. Это сделала в 1892 году М. Лучицкая. В пьесе дана реальная картина нравов шведского общества и даже сделана попытка обрисовать, правда, довольно схематично, рабочую среду. В образе героини драмы Алисы, роль которой исполняла Л. Б. Яворская, нашли отражение мысли и чувства самой Ковалевской, выдающегося математика и передовой общественной деятельницы. Спектакль отличался остро современным звучанием. Недаром, вспоминала Т. Л. Щепкина-Куперник, многие из фраз, произносимых в пьесе, «возбуждали волнение и отклики молодежи, наводнившей галерею»<sup>39</sup>.

Включение в репертуар театра современной проблемной драматургии, верность русской классике и Островскому уберегли, при всех издержках и потерях, театр Корша от опасности превратиться в московскую копию парижского бульварного театра. Не случайно известный австрийский актер Йозеф Левинский, побывав на спектаклях театра в 1899 году, писал о нем как о крайне интересном, оригинальном, специфически русском явлении<sup>40</sup>.

### 3

Деятельность частных московских театров, за исключением коршевского, отличалась своей нестабильностью, неустойчивостью. Появление новых антреприз встречалось, однако, всегда благожелательно и с надеждой. В сезон 1889/90 года к театрам Корша и «Скоморох» прибавились два новых — на Театральной площади и в Газетном переулке. Первый возглавила М. М. Абрамова, второй — Е. Н. Горева, известная актриса-гастролерша. История этих двух театров повторяет историю многих частных антреприз: она коротка и драматична.

Молодую провинциальную актрису М. М. Абрамову (1865—1892), мало кому известную в Москве, настолько увлекла мысль о создании здесь собственного театра, что она рискнула вложить в это пападежное предприятие только что полученное наследство. В собранную ею труппу вошли М. М. Глебова, В. В. Чарский, зна-

комые уже московской публике по театру Корпа П. П. Киселевский, Н. П. Рошин-Исаров, Н. Д. Рыбчинская, П. П. Синельников и другие. Возглавил театр Н. Н. Соловцов, несколько лет проработавший в московских театрах актером и режиссером.

Заявленная Абрамовой программа — обещание включить в репертуар лучшие произведения русских современных авторов и классику, ставить каждую неделю какую-либо пьесу Островского — вызвала одобрение и поддержку прессы и заинтересовала москвичей. Но театр не оправдал возлагаемых на него надежд. На практике в репертуаре отсутствовала четко выраженная тенденция: из 163 спектаклей (55 пазваний, не считая одноактных пьес), сыгранных за сезон, только 19 (7 пазваний) было отдано Островскому и 13 (4 пазвания) — пьесам русских классиков. Преобладала современная отечественная драматургия, но уже в основном знакомая москвичам по постановкам Малого, Пушкинского, коршевского театров, — «Мертвая петля» и «Нищие духом» Н. А. Потехина, «Кручина» и «Майорша» И. В. Шпажинского, «Старый барин» и «Грешница» А. И. Пальма, «Ошибки молодости» П. П. Штеллера, «Вторая молодость» П. М. Неvejeина и другие. Из новых произведений с успехом прошла типично натуралистическая драма И. Н. Лодыженского «Ларский», с душераздирающим сюжетом и намеками на обличительность. Зарубежный репертуар был представлен испытанными мелодрамами и популярными тогда комедиями «В царстве скуки» Э. Пальерона и «Денежными тузами» М. Балудкого. В газетах отмечались небрежность исполнения, случайность в распределении ролей, «отсутствие общего тона» и «ремесленное отношение к делу»<sup>41</sup>. Критика сурово и справедливо судила театр: «Погоня за... дешевыми, но все-таки лестными лаврами, с помощью трудно стираемой провинциальной рутины, в самом начале омертвила предприятие г-жи Абрамовой, быстро обратившееся в самый обыденный частный театр»<sup>42</sup>.

Один неудачный спектакль следовал за другим, постановки выдерживали не более двух-четырех представлений. И уже через три месяца, в разгар сезона, театр стоял перед угрозой закрытия. Средства, вложенные Абрамовой в дело, иссякли, и в конце декабря она вынуждена была передать театр Товариществу актеров во главе с Соловцовым. Выход из критической ситуации Соловцов видел в постановке новой пьесы Чехова «Леший», только что отклоненной Театрально-литературным комитетом для представления на императорской сцене. 20 декабря Соловцов оформил договор на передачу пьесы Товариществу, а 27-го состоялась премьера.

«Леший» был своего рода экспериментом для Чехова, отражением его поисков на пути создания нового типа драмы, а никак не той пьесой, которая могла спасти театр. Критика категорически не приняла ее, отметив ее драматургическую рыхлость, обвинив автора в незнании законов сцены и отсутствии авторского отношения к героям, то есть в той «странности», на которую указывал сам Чехов. На «странность» пьесы и на «странное впечатление»,



ею производимое, обращали внимание и театральные обозреватели. «Зритель не может разобраться в своих впечатлениях. Он сердится на пьесу. Она скучна. И в то же время она интересна»<sup>43</sup>, — писал С. Васильев. И хотя поставлен был «Леший», по словам Немировича-Дапченко, «старательно», оставалось основное «ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сцепоческой передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры... Все было *от знакомой сцены*, а хотелось бы, чтобы было *от знакомой жизни*»<sup>44</sup>. Актеры растерялись, получив пьесу, в которой не было увлекательной фабулы и ролей, входящих в круг обычных амюла. Сам Чехов так суммировал общее впечатление от премьеры «Лешего»: «...публике московской он не понравился, актеры словно сконфузились, газетчики обругали...»<sup>45</sup>.

Театр Абрамовой заканчивал свой первый и последний сезон, еле сводя концы с концами. Актеры и Соловцов, человек энергичный, способный организатор, с самого начала не верили в дело, затеянное Абрамовой, поэтому конец театра был заранее предрешен. После закрытия сезона труппа распалась, часть актеров уехала в провинцию, другие перешли в театр Горевой.

Е. Н. Горева (1859—1917), решаясь на организацию своего театра, чувствовала себя более уверенно, чем ее «соперница». В-первых, в ее распоряжении был довольно внушительный капитал, а во-вторых, что особенно важно, заведование режиссерской и художественной частью театра принял на себя П. Д. Боборыкин, популярный писатель и драматург, влиятельный театральный критик. Боборыкин мечтал о театре с серьезным литературным репертуаром, в котором преобладала бы западноевропейская драма; такая программа устраивала и Гореву — актрису, тяготеющую к героико-драматическим ролям. И хотя через месяц после открытия сезона Боборыкин покинул театр, заданное им направление основной линии репертуара Горева старалась поддерживать на протяжении двух сезонов. Ставились пьесы Бомарше («Свадьба Фигаро»), Гюго («Марион Делорм»), Доде («Нума Руместан», «Борьба за существование»), Мольера («Дон Жуан», «Мизантроп»), Тирсо де Молина («Благочестивая Марта»), Шиллера («Дон Карлос», «Коварство и любовь», «Мария Стюарт»). В первый сезон пьесы зарубежных авторов заняли около трети афиши (9 из 31) и составили половину всех спектаклей. Ориентация горевского театра на зарубежную классику отличала его от обычных частных антреприз и в то же время сближала в какой-то мере с Малым театром. И новый театр, хотел он этого или нет, вынужден был конкурировать с императорской сценой. Силы же были неравны. Собранная Горевой труппа, хотя и состояла из актеров даровитых (Н. П. Анненкова-Бернар, М. И. Велизарий, М. В. Дальский, М. М. Петипа, В. А. Сашин, М. И. Свободина-Барышева, Н. А. Самойлов-Мичурин), но воспитанных в основном на бытовых

пьесах, мелодрамах и легких комедиях, песочных по стилю и манере игры, и потому не могло быть и речи о той сыгранности, которая отличала лучшие классические спектакли Малого театра.

Московский зритель все же отнесся к коллективу с симпатией. На премьере «Дон Карлоса» в зрительском зале присутствовали актеры московских театров, галерка была заполнена учащейся молодежью. С первого появления игра молодого Дальского — Дон Карлоса потрясла и захватила зрителей. «Пламенно преступленный, стихийно-восторженный, мощный инфант испанский, весь расцвеченный гармоническими лучами шиллеровской романтики в колорите величаво жуткого средневековья, нашел в Дальском самое благодарное выражение»<sup>46</sup>, — вспоминал впоследствии Н. П. Россов. Остальные исполнители решали свои роли в приемах бытового театра, не чувствуя стиля и своеобразного исторического колорита шиллеровской трагедии. Тем не менее спектакль держался в репертуаре весь сезон и благодаря игре Дальского прошел 13 раз.

О «неточном понимании ролей», «бессилии личных данных артистов» писала критика, анализируя постановку романтической драмы Гюго «Марлон Делорм», в целом наиболее удачную по цельности впечатления и стройности исполнения<sup>47</sup>.

Если в первое время критика пыталась выделить позитивные моменты в работе театра, то чем больше нарастала неудовлетворенность спектаклями, тем резче становились суждения рецензентов. Вызывала недовольство труппа, «крайне бедная силами», отмечались недостаточная «добросовестность и серьезность» актеров, «необычайная небрежность и неряшливость исполнения», плохое знание ролей<sup>48</sup>. Зритель также охладевал к спектаклям, и «даже сочувствовавшие делу г-жи Горева перестали посещать ее театр»<sup>49</sup>.

Убыточность первого сезона не остановила Горева, и на следующий год она снимает еще одно помещение, имея теперь два театра — «дорогой» и «дешевый». Пресса тут же объявила «дешевый» общедоступным театром и поддержала Горева, планирующую для него особый репертуар, преимущественно пьесы Островского и русскую классику. Но пьесы Островского заполнили только сентябрьскую афишу (6 пьес — 12 спектаклей), а к ноябрю художественный уровень репертуара падает, появляется резкий крен в сторону избитых мелодрам. Обозреватели приходят к выводу о дискредитации идеи общедоступности этим театром: «Он дешев, поэтому его посещают, следовательно, нечего заботиться о репертуаре и исполнении»<sup>50</sup>. Содержанье двух театров и огромной труппы не могло компенсироваться сборами. В начале января 1891 года Горева вынуждена была объявить о закрытии театров.

Анализ деятельности обоих коллективов позволяет выделить главную причину кратковременности их существования. Однотипные по организации (антреприза), они вместе с тем не имели опытных руководителей, знающих дело, способных выработать и проводить в жизнь четкую художественную программу.

Неудачи ряда антреприз вызвали разочарование у москвичей в частных театрах вообще. Как писал в 1894 году А. Н. Веселовский, «дело, разумеется, не в том, чтоб к числу существующих театров, разрабатывающих известный репертуар, присоединился еще один, на котором выступали бы новые лица, но со старыми словами, приглядевшимися сценическими приемами и истомившей всех пресной рутинной. Это было бы лишь внешним оживлением театрального дела, усложнением денежных оборотов рынка, своего рода спекуляцией, хотя и в благовидном наряде»<sup>51</sup>.

«Новые лица» с «новыми словами» выступают тем не менее не на подмостках частных театров Москвы. Истинное обновление театрального дела придет оттуда, откуда его менее всего ждут, — из сферы любительства.

#### 4

Москву трудно было удивить любительскими спектаклями, которые регулярно устраивались в «Немчиновке», «Секретаревке», Немецком клубе, в домах Мошнина в Каретном ряду, Шумова и Косичкина на Таганке, Кузина в Замоскворечье. Однако после успеха, какой имели в 70-е годы спектакли Артистического кружка, москвичи относились к другим любителям привычно снисходительно. Но с сезона 1888/89 года все чаще появляются рецензии, серьезно и подробно анализирующие постановки нового любительского коллектива — Общества искусства и литературы.

В ноябре 1888 года по инициативе нескольких человек — певца и профессора Московской консерватории Ф. П. Комиссаржевского, художника, драматурга и поэта Ф. Л. Соллогуба, молодого директора Русского музыкального общества и консерватории, известного в Москве актера-любителя К. С. Алексева, игравшего под псевдонимом «Станиславский», режиссера и драматурга А. Ф. Федотова — было организовано Общество искусства и литературы, объединившее артистов, литераторов, музыкантов, художников и актеров-любителей. При Обществе, кроме «клуба без карт», были сформированы драматический и музыкальный отделы и открыто оперно-драматическое училище. Главную свою задачу Общество видело в том, чтобы «способствовать распространению познаний среди своих членов в области искусства и литературы, содействовать развитию изящных вкусов, а также давать возможность проявлению и способствовать развитию сценических, музыкальных, литературных и художественных талантов»<sup>52</sup>.

Состав Общества, его программа и формы деятельности напоминают Артистический кружок: как будто похожи и их судьбы — здесь тоже сначала закрывается клуб, а затем оперно-драматическое училище. Собственно Общество искусства и литературы включает только драматический кружок, который, как и Артистический, тесно связан с Малым театром. Среди его режиссеров — А. Ф. Федотов, актеры И. Н. Греков и П. Я. Рябов, деятельная

наставница, педагог молодых любителей — Г. Н. Федотова. Но судьбы двух театров резко отличны, как неравноценны и результаты их деятельности: театр Артистического кружка превратился в антрепризу провинциального типа, театр Общества искусства и литературы стал одним из слагаемых Московского Художественного театра.

Творческий взлет Общества обусловлен и самим временем, когда ожидание перемен в театральном искусстве опиралось уже на реальную основу, и наличием талантливого художественного руководителя — К. С. Станиславского. За десять лет Общество создает особую, замкнутую аудиторию, с которой находится в тесном контакте и которая сыграет немалую роль в его творческом самоопределении. По мнению Немировича-Данченко, высказанному им в письме Станиславскому, «публику Общества любителей искусства и литературы составляли следующие группы: а) истинные любители театра, всегда интересующиеся каждой Вашей новой режиссерской работой... б) друзья и знакомые членов Общества; в) члены Охотничьего клуба; г) жертвователи на ту благотворительную цель, с какою ставятся почти все «повторения» Ваших спектаклей... д) паслышавшиеся о красоте Ваших спектаклей и изменяющие с большим трудом своей привычке ходить в большие театры, а не в небольшие клубы»<sup>53</sup>.

Первые три сезона спектакли любителей привлекали прежде всего свежестью исполнения, актерским талантом Станиславского и той «общей, дружной, совместной работой»<sup>54</sup>, которая и победила равнодушие публики. Но настоящей, творческой режиссуры здесь еще не было. После ухода Федотова (апрель 1889 года) полтора сезона режиссировали Рябов и Греков, которые, по выражению Станиславского, «учили играть спектакль»<sup>55</sup> с помощью ремесленных, трафаретных приемов, тем самым приближая любителей к уровню (и штампам) профессионалов, нивелируя индивидуальности, что в итоге вряд ли выделило бы Общество из ряда любительских клубов.

Осенью 1891 года руководство репертуарной и режиссерско-постановочной частью полностью переходит к Станиславскому, что и определило решающий перелом в работе Общества — преобразование его в эстетически ценное театральное начинание. Из небольшой группы любителей Станиславский создает коллектив, объединенный едиными целями и интересами, любовью к искусству, устремленностью в будущее. Многие из них войдут потом в состав труппы МХТ — М. Ф. Андреева, А. Р. Артем, М. П. Лилина, В. В. Лужский, А. А. Санин и другие. Такой коллектив был необходим для решения тех эстетических задач, которые стояли перед Станиславским, ибо «общий тон сцены» мог быть достигнут только усилиями коллектива в целом.

Уже первая работа Станиславского-режиссера — «Горящие письма» П. П. Гнедича (1889) — привлекла внимание отсутствием привычных любительских штампов, стремлением воссоздать жиз-

ненно убедительную атмосферу действия. Крупным событием художественной жизни Москвы стала постановка «Плодов просвещения» Толстого (1891), в которой «не было ни одного премьерствующего артиста, но не было и ни одной роли, сыгранной небрежно»<sup>56</sup>. Немирович-Данченко отметил ансамблевость и интеллигентность исполнения<sup>57</sup>. Здесь уже можно обнаружить черты, вообще свойственные творческому методу Станиславского, — стремление облажить социальный конфликт, найти целостное образное решение спектакля. Именно это подчинение всех компонентов спектакля единому режиссерскому замыслу даст повод критике противопоставить первые спешеческие опыты Общества постановкам Малого театра.

Каждая следующая премьера Общества подтверждала возникшее мнение, что здесь рождался режиссер-поватор, режиссер-художник. «Изгнать из искусства устарелые традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству»<sup>58</sup> — такова была задача театра тех лет, таков был принцип и самого Станиславского.

В 1891 году он с успехом ставит «Фому» (так называлась пьесенировка повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»), затем «Последнюю жертву» Островского (1894), где психологически точная пюансировка каждого образа подкреплялась достоверностью быта, тщательной подлинностью обстановки, разработанной звуковой и световой партитурой. В «Последней жертве» Станиславский особое внимание уделяет третьему акту, действие которого разворачивается в саду клуба. «...Стоит посмотреть хотя бы третий акт этой комедии... — писал рецензент «Артиста», — требующий сложной постановки, чтобы оценить по достоинству и настоящую любовь к делу исполнителей, их труд и превосходно поставленную у них режиссерскую часть»<sup>59</sup>. В 1895 году Станиславский самостоятельно осуществляет постановку «Самоуправцев» Писемского, добиваясь иллюзии исторической достоверности через воссоздание общего колорита эпохи, ее стиля.

В «Уриэле Акосте» (1895) и «Отелло» (1896) современников поражала жизненная убедительность и выразительность массовых сцен, их пластичность и динамизм, что вызывало неизбежное сравнение со спектаклями гастролировавшего в Москве Мейншпгенского театра. Однако Станиславский, в отличие от немецкого режиссера Л. Кронекса, не ограничивал своей задачи скрупулезной реставрацией реалий прошлого; новые приемы мизансценирования, индивидуализация участников массовых сцен были у него направлены на углубление конфликта, на создание единой атмосферы и психологически разработанных образов. В «Уриэле Акосте» он выдвигает свою концепцию героя, «сводит Акосту с того пьедестала, на котором мы его привыкли видеть»<sup>60</sup>, можно сказать, дегеронизирует знакомый образ романтического героя; переосмысляет конфликт драмы, придает ему эпический характер. Тот же принцип подхода к трагическому герою лег и в основу трактовки Станислав-

ским роли Отелло. Его Отелло, по мнению рецензента, — «почти сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий, безумно любящий и безгранично страдающий»<sup>61</sup>. В самой же постановке он стремился придать трагическому действию реально бытовые обоснования, психологически детализировать его, хотя уже сам ощущал ограниченность такого подхода при воплощении шекспировских произведений.

В критических статьях, анализирующих деятельность Общества, оно рассматривалось не изолированно, а вводилось в контекст современной театральной культуры. Если в первый сезон Общество отметили как «явление в высшей степени симпатичное, как один из культурных моментов нашей жизни»<sup>62</sup>, то после серьезного успеха «Плодов просвещения» ему пророчат в будущем «преобразоваться в такой театр, который будет стоять вне всякой конкуренции с другими частными коллективами и действительно способствовать делу умственного и нравственного развития русского общества»<sup>63</sup>. «Спектакли этого, кажется, единственного в России благоустроенного Общества любителей драматического театра, — писал в 1896 году сотрудник «Театрала», — стремящегося к осуществлению художественных целей, а не пробавающегося копировкой больших столичных театров, уже давно и недаром интересуют московскую публику... Постановки почти... всегда отличались оригинальным изяществом, доходившим иногда в своем молодом отрицании всякой рутины до еретической смелости»<sup>64</sup>.

В целом вся деятельность Общества убеждала в том, что созданный любителями кружок отличается по своим художественным и этическим принципам от действующих профессиональных театров и может служить примером «даже таким учреждениям, как Малый театр»<sup>65</sup>. После «Уриэля Акосты», как бы подводящего итог почти семилетней работе Общества, современники не сомневались, что в нем «есть все необходимое для организации театра на художественных и прочных началах: есть средства, руководители и исполнители»<sup>66</sup>. Возможно, в Обществе видели тот самый русский Свободный театр, о котором в ту пору не раз поднимался вопрос.

Одновременно и внутри самого коллектива крепло решение о выходе из узко любительских рамок, о проверке сил на широкой публике, о создании профессиональной театральной организации. Станиславский не был одинок в своих исканиях. В те же годы Немирович-Данченко, работающий в еще более камерных условиях, ограниченных пределами учебного спектакля драматических курсов при Филармоническом обществе, пришел к твердому выводу, что время для решительных перемен наступило. Давно зревшая идея о театре — антиподе казенной сцены требовала конкретного воплощения.

В петербургской театральной среде, так же как и в Москве, отмену государственной монополии на театры ожидали с нетерпением. Однако создание в Петербурге серьезного частного театра оказалось делом счель трудным — поначалу даже более трудным, чем в Москве. Многие годы, несмотря на большое число попыток в этой области, драматический частный театр, способный выдержать конкуренцию с казенной сценой, оставался в Петербурге несбыточной мечтой.

Между тем к началу 80-х годов недостаточность в столице одного русского театра — Александринского — ощущалась все острее. «...Русский театр у нас один не может удовлетворить общей потребности, — писал в 1883 году «Музыкальный и театральный вестник», — ...трудно вести репертуар, соответствующий требованиям всех слоев общества, доступный всем одинаково... Пора тоже подумать о том, что во всех странах мира театры существуют для всех слоев общества, а не для избранных кружков, а у нас все делается для того, чтобы театры были доступны только весьма немногим»<sup>67</sup>.

Необходимость создания частного театра прежде всего выростала из потребности демократизации всего театрального дела, тесно сплетаясь с проблемой зрителя. В Петербурге особенно давала себя знать кастовость, отчужденность друг от друга отдельных социальных слоев населения. Пропась между людьми, принадлежащими к разной общественной среде, определялась уровнем их образования, вкусов, представлений о жизни и искусстве, накопец (и это был немаловажный фактор), их материальными возможностями. Но вместе с тем у представителей отдельных слоев общества еще не было четко выработанных эстетических критериев и вкусов. И это понятно. Условия многолетнего господства казенной сцены, доступной лишь очень немногим, не могли не оказать пагубного воздействия на широкие массы населения, которым только предстояло превратиться в зрителей.

Таким образом, инициаторы первых антреприз натолкнулись на целый клубок эстетических и материальных проблем, которые в той или иной мере встанут перед каждым начинанием такого рода.

В октябре 1882 года в Петербурге наконец открылся частный Русский театр Д. Д. Коровякова, за год до этого организовавшего первую частную театральную школу. Дмитрий Дмитриевич Коровяков (1849—1895), театральный критик, председатель Русского литературно-театрального общества, в качестве преподавателей привлек П. Д. Боборыкина, П. И. Вейнберга, В. П. Острогорского, П. О. Морозова и других литераторов, однако серьезный руководитель практическими занятиями здесь появляется только в 1883 году. Это известная актриса Александринского театра Н. С. Васильева. Сам же Коровяков впоследствии займется теорией

и практикой выразительного чтения. Ко времени создания театра срок пребывания учеников на драматических курсах был еще слишком коротким, для того чтобы они смогли стать основой его труппы, поэтому Коровякову пришлось приглашать артистов из московских и провинциальных театров. Несмотря на наличие двух-трех неплохих актрис, труппа оказалась посредственной. К тому же сразу обнаружилась неопытность Коровякова как организатора. Спящий им Зал Кононова был неудобным для целей общедоступного театра — в нем не было дешевых мест. Труппа не делала полных сборов, арендная же плата за помещение была высокой.

Театр Коровякова просуществовал всего два месяца. Но за столь короткий срок он успел показать двадцать шесть пьес (включая одноактные водевили) — премьеру приходилось давать чуть не ежедневно. Основу репертуара составляла современная русская драма, отечественная и переводная комедия и водевиль. Наряду с этим было поставлено пять пьес Островского: «Волки и овцы» (ими открылся театр 15 ноября 1882 года), «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Поздняя любовь», «Не в свои сани не садись», «Светит, да не греет» (написана совместно с Н. Я. Соловьевым). Из мировой классики шли только мольеровские «Проделки Скапена».

Отсутствие крепкой профессиональной труппы, определенной творческой программы и хотя бы просто дельного организатора и руководителя предопределило равнодушие зрителя и недолговечность существования Русского театра Коровякова.

Вторую, еще более неудачную попытку организации частного театра предпринял антрепренер А. С. Шустов, арендовавший для этой цели зал «Фантазия». По сути, дело свелось к гастролям в трех спектаклях видного петербургского актера А. А. Нильского. На открытии театра (2 октября 1883 года) был показан «Ревизор» Гоголя в исполнении клубных артистов с Нильским — городничим. Через три дня был дан второй спектакль — «Горе от ума», в котором гастролер играл Фамусова в том же полулюбительском окружении, уже при полупустом зале. Постановкой «Свадьбы Кречинского» с Нильским в главной роли театр Шустова бесславно закончил свое существование. Критика справедливо считала, что бедой этого начинания было отсутствие профессиональной труппы, художественной программы и материальных средств. И возможно, об этом кратковременном начинании не стоило бы упоминать, если бы не одно обстоятельство: тип театра, делающего ставку на знаменитых гастролеров, станет впоследствии довольно распространенным видом коммерческого театрального предприятия.

1884 год принес новые надежды петербургским театрам. На арене борьбы за русский драматический частный театр появился провинциальный актер и антрепренер П. И. Казанцев (1840—1893). Он снял театр «Ренессанс», в котором раньше, по выражению театрального рецензента, «преобладал кабацкий элемент», и



за лето переделал и преобразил его «в пастоящий театр, удобный, красивый, с отличными декорациями... в который всякому приятно заглянуть»<sup>68</sup>. В зале были устроены дешевые места, чтобы театр смог стать действительно общедоступным. Казанцев открыл собственную мастерскую, которая заранее изготовила до 15 «перемен» к разным спектаклям. Была сформирована сравнительно крепкая труппа, в состав которой входили провинциальные актеры, начинающая молодежь или те петербургские актеры, кто по разным причинам не попал на казенную сцену или не сумел ужиться с руководством Александринского театра.

В труппу Казанцева, который сам был одаренным драматическим актером, вошли Е. Н. Горева, игравшая в последнее время в Иркутске; А. А. Нильский; талантливая лирическая актриса М. И. Летар, бывшая к тому же великолепной исполнительницей цыганских песен; энергичная В. А. Липская-Неметти, которая вскоре станет одним из ведущих антрепренеров Петербурга; опытный, умный, хотя и несколько холодноватый «первый любовник» И. Н. Варшавский-Долин; талантливый комик А. Д. Камецкий; замечательный исполнитель характерных ролей (главным образом «слуг») П. Н. Николаев; водевильный простак Д. В. Вольф; молодые подающие надежды актеры В. И. Немрович, А. А. Агарев, В. Ф. Эльский. Позднее к ним присоединится обаятельная актриса А. В. Анненская, имевшая до этого успех на клубных сценах. Казанцев предполагал показывать в своем театре лучшие пьесы отечественного репертуара и еще нигде не игравшие повинки. В театральной прессе сообщалось также, что он «заказал целый ряд новых пьес многим писателям»<sup>69</sup>. Однако вскоре оказалось, что дирекция императорских театров запрещает ставить новые пьесы впервые на частных сценах.

С самого начала работы театра Казанцев еще пытался в какой-то мере проводить в жизнь намеченную репертуарную линию. Театр открылся 1 сентября 1884 года «Свадьбой Кречинского» с Нильским в новой для него роли Расплюева, вслед за тем прошли еще две отечественные пьесы: «Перемелется — мука будет» и «Громоотвод», но без большого успеха.

Ни «Ревизор», ни «Гамлет», ни пьесы Мольера и Островского также не вызвали энтузиазма зрительного зала. Опытности и талантливости ведущих актеров оказалось недостаточно, чтобы создать ансамбль, которого требует сценическое воплощение классики. Зритель, желавший смотреть классику, шел в Александринский театр, где отсутствие ансамбля часто компенсировалось блестящим исполнением отдельных ролей. А у Казанцева собиралась публика менее взыскательная, которую можно было привлечь пьесами занимательными, чаще всего с мелодраматическим сюжетом, такими, как «Мраморные красавицы», «Дама с камелиями», «Две сиротки», «Слепой и горбатый». Две первые из названных пьес стали «гвоздем» сезона благодаря участию Е. Н. Горовой, которая затем выступила и в заглавной роли в «Медее». Игра Горовой, привлекая

массу публики, в то же время вызывала горячие споры в среде театралов. Отмечая в исполнении актрисы много силы, экспрессии и чувства, критики упрекали ее за излишнее форсирование голоса; писали о том, что ей не хватает лиризма для Маргариты Готье, глубины и психологической гибкости, чтобы передать внутреннюю борьбу, происходящую в душе Медеи.

В конце сентября театр постиг первый удар: ушла его премьерша Е. Н. Горева, а с ней молодой интересный артист А. А. Агарев. Гореву «переманил» к себе оборотистый предприниматель-антрепренер А. Ф. Картавов, по-видимому, пообещав ставить специально для нее классическую трагедию. Лишившись такой популярной актрисы, как Горева, Казанцев потерпел немалый урон.

Временно выручили театр гастроли В. Н. Андреева-Бурлака в октябре 1884 года. Впервые он показывал петербуржцам уже известные в Москве и в провинции моноспектакли — «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Рассказ Мармеладова» из «Преступления и наказания» Достоевского и читал свои собственные «Волжские сцены». Специально для него Казанцев ставит две комедии Островского — «Лес» и «Свои люди — сочтемся!». На репетициях отводился небывало большой срок: более двух-трех недель. Выступления такого мастера, как Бурлак, не могли не оказать благотворного влияния на труппу. Актеры подтянулись. Талантливый гастролер сумел создать вокруг себя подлинно художественную атмосферу.

К этому времени труппа театра стала более сыгранной, и если не хватало силы и глубины для исполнения шедевров мировой драматургии, то в комедии или мелодраме актеры демонстрировали высокое мастерство. Так, например, в декабре 1884 года в театре с успехом прошла пьеса Н. А. Потехина «Нищие духом», в которой прекрасно выступили М. И. Летар, А. Д. Каменский и П. И. Казанцев.

В борьбе за сборы, в постоянной конкуренции с театром Картавова Казанцев все более уступал вкусам невзыскательной публики, ориентируясь на постановку зрелищных «обстановочных» пьес, в которых главное — не ансамбль и даже не достоинства отдельных исполнителей, а красивые декорации, массовые сцены, битвы, сопровождающиеся световыми и звуковыми эффектами. Классические произведения считались «перепертуарными», предназначались лишь для юбилеев, бенефисов, дебютов, выступлений знаменитых гастролеров. «...Следовало бы поставить... обстановочную пьесу хотя бы из русской истории... — советовал Казанцеву один из театральных обозревателей. — Наша публика любит пьесы из русской истории... Даже «Ревизора» она не особенно устремится созерцать, ибо, посмотрев афишу, она не найдет для себя особенного интереса». По мнению критика, «частое трепание «Ревизора» или «Горя от ума» без какого-либо исключительного случая можно считать злоупотреблением. Не давая зрелищ, г. Казанцев рискует не поправить сборов»<sup>70</sup>.

Отвечая ожиданиям публики, Казанцев ставит исторические пьесы «Ришелье» и «Самозванец Луба», такие заграничные мелодрамы, как «Кин, или Гений и беспутство», «Гридцать лет, или Жизнь игрока», «Велизарий», «Железная маска», сентиментальную комедию «Ищут жену!», модную переводную повинку «Судьба гения» и, наконец, долгожданые «зрелищные» спектакли-феерии — «Дети капитана Гранта» и «Гибель фрегата «Медуза», всегда собирающие многочисленную публику.

К концу 1884 года театр Казанцева завоевал большую популярность среди определенной части публики. Однако средства, затрачиваемые на «обстановочные» спектакли, содержащие труппы, аренду помещения, приглашения знаменитых гастролеров, немало превышали доходы антрепренера. Несмотря на все ухищрения, Казанцев едва дотянул сезон.

2 и 3 февраля 1885 года в его театре прошли последние, заключительные спектакли. 2-го в бенефис Летар шли избитая, устаревшая пьеса В. А. Дьяченко «Блестящая партия» и оперетта «Запрещенный плод». 3 февраля, в день закрытия сезона, были поставлены драма «Слепой и горбатый» и водевиль «Студент и гризетка».

Если вспомнить, с чего полгода тому назад Казанцев начинал, станет понятна печальная эволюция его репертуара. И все-таки Казанцев был первым антрепренером частного русского драматического театра в Петербурге, который продержался столь долго. Сам «факт существования театра в продолжение всего сезона, факт, что этот театр занимал видное место наряду с другими столичными театрами, останется непоколебимым, — писала газета, — а то обстоятельство, что г. Казанцев почти разорился с этим делом, только может увеличить к нему симпатию»<sup>71</sup>.

Владелец помещения, арендованного Казанцевым, поспешил превратить его в кафешантан, под вывеской которого, по свидетельству современника, скрывалось «не увеселительное заведение, а просто колоссальный дом терпимости... Пошлейшие шансонетки... скабрзные плоские выходки каких-то бульварных певиц, приводящих в неистовый восторг подгулявшую публику... непристойнее трудно что-либо себе представить»<sup>72</sup>.

Так буржуазная пошлость торжествовала победу над замыслом демократического общедоступного театра. Труппа театра П. И. Казанцева распалась. Сам он вместе с М. И. Летар вернулся в провинцию. Современники видели заслугу Казанцева в том, что он, «выбываясь из сил, поддержал в столице знамя драматического частного театра» и явился, по сути дела, «первым антрепренером постоянного драматического театра» в Петербурге<sup>73</sup>.

В то время, как театр Казанцева доживал последние дни, в Петербурге появился московский «маг и чародей» М. В. Лентовский. В Петербург Лентовский приехал не впервые. Осенью 1883 года он показывал петербургскому зрителю при участии венской балетной труппы свои уже нашумевшие в Москве постанов-

ки: фантастическую оперетту «Путешествие на Луну» на музыку Ж. Оффенбаха и феерию «Призраки».

Главной заслугой Лентовского считалось утверждение на частной сцене жанра оперетты. Именно с нее и решил антрепренер начинать свои спектакли для петербургского зрителя: с 26 декабря 1884 года по 6 января 1885-го у него шла оперетта, а затем, с 6 января до конца сезона,— мелодрама и феерия.

На появлении Лентовского в Петербурге в столичных театральных кругах возлагали большие надежды. Его ставку на оперетту и феерию рассматривали как тактический шаг на подступах к организации в будущем серьезного русского драматического театра. «Если Лентовский ориентируется окончательно в Петербурге, он создаст такой театр, какого у нас не было,— мечтал на страницах своей газеты А. А. Плещеев,— т. е. театр серьезного репертуара, серьезного значения, а не призрачной забавы»<sup>74</sup>.

Однако у Лентовского не было намерений «ориентироваться» на Петербург. Сюда он приехал зарабатывать деньги, чтобы расплатиться со своими московскими кредиторами. Главные расчеты Лентовского были на летний сезон. Зрелищная развлекательная программа очень подходила к характеру петербургских летних загородных театров, расположенных недалеко от дач, в прекрасных парках, где по вечерам собиралась масса гуляющей, отдыхающей, жаждущей развлечения публики. Таких садов и театров вокруг Петербурга и на его окраинах было множество. Каждый из них имел свой характер. Например, Красносельский театр был местом развлечения высокопоставленной придворной публики, высших чинов армии. На его сцене летом обычно выступали артисты императорских театров. Озерки или Оранienбаум были пристанищем более широких масс интеллигенции, чиновничества, которые селились неподалеку на дачах. Наиболее буржуазными, дорогими и роскошными были сады «Ливадия» и «Аркадия». У каждого сада был свой антрепренер, который по несколько лет держал дело, совмещающее в себе и рестораны, и кафе, и самые различные увеселения, типа кафешантанов, оперетты, балета, военного оркестра и цыганских хоров, феерий с пальбой из пушек и, наконец, театр для знаменитых гастролеров.

Лентовский остановил свой выбор на театре сада «Ливадия». В его перестройку и украшение была вложена бездна фантазии и денег. Сад получил новое название «Кишь Грусть», «принял веселую изящную физиономию, разукрасился и сделался неузнаваемым»<sup>75</sup>.

Именно здесь, на сцене открытого летнего театра, состоялось долгожданное представление феерии «Путешествие на Луну». Грандиозная и чрезвычайно эффектная обстановка поражала воображение зрителей. «...Декорации одна другой красивее и роскошнее,— восторженно пишет очевидец.— Особенно удачны декорации чугунолитейной мастерской, фантастического города на луне и залы королевского лунного совета. Костюмы и аксессуары

блещут разнообразием цветов»<sup>76</sup>. На поразительных световых эффектах были построены восход солнца и извержение вулкана. В феерию включались музыкальные, балетные, цирковые номера, и все это было отлично слажено и отрепетировано.

Загородные увеселительные парки Петербурга давно уже не собирали такой массы публики, какая ежедневно являлась теперь в театр Лентовского на феерию. Успех был громадный, сборы — великолепные, но и на расходы Лентовский, как всегда, не скупился. К тому же он продолжал погашать долги своим московским кредиторам. В результате в конце августа Лентовский «вылетел в трубу», не сумев даже расплатиться с актерами. Через некоторое время в «Московском листке» появилось объявление:

«Г. г. антрепрерам.

Предстоящий зимний сезон я свободен. Если кто пожелает воспользоваться моим актерским трудом, я готов к услугам.

*М. Лентовский»*<sup>77</sup>.

Таков был печальный финал блестящей антрепризы Лентовского в сезоне 1884/85 года.

В ноябре 1885 года еще одну попытку основать частный театр предпринял известный в театральных и литературных кругах Петербурга актер, режиссер, драматург И. П. Зазулин (1857—1893). Завоевав авторитет хорошего администратора и режиссера в период своей деятельности в Ораниенбаумском театре, он решается основать в Петербурге драматический и оперный театры. Драматической антрепризе Зазулина повезло меньше, чем оперной: она просуществовала лишь несколько месяцев. В его Русском частном театре собралась неплохая труппа, включавшая известных актеров: А. Д. Каменского, М. А. Стрекалова, В. А. Линскую-Неметти, Г. С. Галицкого, А. А. Фадеева, Н. Е. Погребову. Режиссером стал соратник Зазулина по клубной сцене В. А. Базаров (1840—1895), один из ведущих клубных антрепренеров и режиссеров. Театральную деятельность Базаров, как и Зазулин, сочетал с литературной: писал статьи о театре, сочинял, переводил и переделывал драмы и водевили. Некоторые из них не без успеха шли на провинциальной и столичной клубной сценах. Базаров первый основал театральную библиотеку, которая рассылала пьесы в театры провинции. Однако, несмотря на ряд интересных начинаний, Базарову никогда не удавалось надолго задержаться в одном и том же деле; он часто бросал им же созданное и переходил на другое место.

В начале ноября 1885 года в «Новом времени» появилось объявление: «С 7 ноября театр «Репессанс» из кафешантана превращается в русский драматический и будет носить название Русского частного театра. Спектакли предполагаются ежедневные, по возможности с новым, не играным в Петербурге репертуаром. Цены местам будут назначены вполне доступные. Интерес спектаклей кроме нового репертуара будет сосредоточиваться на гастролерах из числа известных провинциальных артистов; ведутся перегово-

ры с г.г. Ивановым-Козельским, Градовым-Соколовым, г-жамп Немровой-Ральф, Майоровой и другими артистами, пользующимися репутацией в провинции. Спектакли откроются представлением одной из не играных в Петербурге пьес с г-жой Майоровой в главной роли. В течение сезона будет поставлено также несколько новых феерий»<sup>78</sup>.

Заявленное антрепренером намерение давать драматургические повипки заранее было обречено на провал: как известно, дирекция императорских театров не допускала, чтобы новые пьесы впервые шли на частных сценах. Вместо обещанной на открытие «не игранной в Петербурге пьесы» была показана «Царская невеста» Л. А. Мея, увидевшая свет рампы еще в 1849 году. Спектакль был поставлен профессионально, сыгран добросовестно и нашел радужный прием у публики. В главных ролях выступили Е. С. Майорова (Марфа) и В. А. Липская-Неметти (Любаша).

Обращение к этой несколько уже обветшавшей пьесе оказалось симптоматичным: и в дальнейшем афиша зазулинской антрепризы будет строиться на подобной драматургии. На сцене Русского частного театра всплывают пьесы, давно и справедливо всеми забытые: «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника (впервые представлена в 1835 году), «Костромские леса» (1841), «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» (1845) Н. А. Полевого, да и многие другие так называемые «исторические» пьесы имели чуть ли не двадцатилетний стаж («Мазепа» А. А. Соколова, «Ледяной дом» на сюжет романа И. И. Лажечникова и т. п.). Вполне вероятно, что создатели театра руководствовались благородными просветительскими побуждениями, желая таким способом знакомить своего зрителя с отечественной историей, одновременно показывая ему более или менее пышное зрелище со всем полагающимся при этом антуражем. Но материал они выбирали для этого, как правило, в художественном отношении мало удачный.

Естественно, подобным репертуаром ограничиться было нельзя. И вопреки своему стремлению к повизне и оригинальности, правда, понимаемым весьма своеобразно, театр вынужден был обращаться к легковесным, но имеющим прочную популярность у зрителей комедиям, водевилям, сценкам, мелодрамам типа «Испанского дворянина», «Парижских нищих», «Вороны в павлиньих перьях», «Моти», «Ночного», «Жильца с трюмом», «Угнетенной пещерности» и т. п. На этом пестром, электичном фоне совершенно тонут те несколько действительно художественных пьес («Бедность не порок», «Поздняя любовь», «Гроза», «Расточитель»), которым удается пробиться на сцену Частного театра.

С 1 декабря 1885 года вводятся утренники по пониженным ценам, но и на них идет не классика, как у Корша, а все те же «Ермак Тимофеевич», «Ледяной дом», «Князь Серебряный» да еще феерия «Дети капитана Гранта».

Но и это не принесло материального успеха. Понеся немалые убытки, антрепренер вынужден был уйти из дела в середине де-

кабря, за ним последовал режиссер Базаров. Театр перешел в руки Липской-Неметти, которая возлагала главную надежду на гастролеров, предполагая смелой популярным актерам оживить интерес и внимание публики. На гастроли приглашаются Е. Н. Горева и М. Т. Иванов-Козельский, каждый из которых приезжает, разумеется, со своим репертуаром.

Гастроли Горевой начались ее выступлением в роли сестры Терезы в драме Л. Камолетти «За монастырской стеной». Театр был полон. С таким же шумным успехом проходят и остальные спектакли с ее участием: «Месье жемчужины», «Медея», «Мария Стюарт», «Сумасшествие от любви». Выступлениями Горевой сопутствовали восторженное отношение зрителей и несколько отрезвляющие критические высказывания рецензентов, упрекавших артистку в декламационности, позировании, в выпяченной манере исполнения.

Начавшиеся вскоре после этого гастроли М. Т. Иванова-Козельского очень подняли престиж Частного театра в глазах не только зрителей, но и критиков, повлияв в то же время на общий уровень его спектаклей. Знаменитый провинциальный трагик показал целую галерею классических образов — Уриэля Акосту, Гамлета, Шейлока, Фердинанда, Фрацца Моора, Чацкого, а также несколько ролей мелодраматического репертуара. Его выступления вызвали в среде театралов не меньший интерес, чем приезд в это время знаменитого немецкого трагика Людвиг Барная.

«Гастролирующий на сцене Русского частного театра провинциальный актер г-н Иванов-Козельский с каждою новою ролью завоевывает все более и более симпатии петербургской публики и имеет все больший и больший успех, — читаем мы в одной из газетных рецензий. — Последние исполняемые им роли Кина и Гамлета вполне обрисовали дарование г. Иванова-Козельского. Большая обдуманность, тщательная отделка деталей, прекрасное чтение — вот достоинства этого артиста. Гамлета он, видимо, много изучал... и играл не по известному шаблону, а совершенно своеобразно, хотя и не вполне ровно...»<sup>79</sup>.

После окончания гастролей Иванова-Козельского Русский частный театр фактически доживал остаток своих дней, играя в основном свой старый репертуар. 21 февраля, когда на утреннем спектакле шел все тот же «Ермак Тимофеевич», а на вечернем — все та же «Железная маска», в газете появилось объявление: «Со второй недели поста Русский частный театр принимает свою прежнюю кличку театра «Ренессанс» и превращается в кафешантан... Преобладающий элемент — французский»<sup>80</sup>.

Наиболее прочное положение среди частных театральных начинаний имели антрепризы, ориентирующиеся преимущественно на оперетту и феерию. Сменялись антрепренеры (с 1883 года А. Ф. Картавов, в сезон 1885/86 года — Г. А. Арбенин), а веселая зрелищная мешанина из оперетт, водевилей и трескучих феерий продолжала ублажать буржуазно-обывательские вкусы.

Летом 1885 года Арбенин сформировал большую труппу, в которую входили сто двадцать пять человек — оперных, опереточных и драматических актеров. Для танцев в феерии и обстановочных представлениях была приглашена итальянская балетная труппа. Это был типичный театр буржуазно-коммерческого типа с широкой рекламой, с приглашением модных гастролеров. Большое значение придавалось шикарному оформлению зала и фойе, роскоши костюмов, эффектности занавеса и декораций, механическому устройству сцены, позволяющему выполнять различные трюки.

Драматические спектакли на сцене петербургского Малого театра открылись 9 октября 1885 года мелодрамой «Кошка и мышка», в которой Горева, недавно вернувшаяся из триумфальных гастролей по Германии, изображала «падение бедной швеи Лауретты, попавшей в водоворот великосветской жизни»<sup>81</sup>. Затем была поставлена «Последняя жертва», где в роли Юлии Тугиной Горева неожиданно обнаружила новые краски в своем даровании, способность изображать не только сильные страсти и аффекты, но и тонкие, глубоко запрятанные в человеческой душе чувства.

После кратковременных выступлений Горовой в театре Арбенина снова возобладал развлекательный репертуар: оперетта и комическая опера. Драматическая часть труппы ставит феерию «Нена-Саиб». «Г. Тарновский выкроил феерию из трагедии Ришпена, игранной в Париже, лишил ее литературных достоинств и превратил в чудовищную мелодраму, в которой есть всякие ужасы: подмена детей, предательство, мщение, убийство, abordажная схватка на море и отравления...— писал рецензент.— Судя по названию, можно подумать, что героем пьесы является известный индус, боровшийся с англичанами за освобождение своей родины... Ничуть не бывало: в феерии «Нена-Саиб» фигурирует просто мифический пират, сын неаполитанского графа, подмененный ребенком...»<sup>82</sup>. Театр привлекло, разумеется, не содержание пьесы, а возможность ее зрелищно эффектной постановки.

Главное внимание уделялось оформлению спектакля, звуковым и световым эффектам. Пьеса «Нена-Саиб» прежде всего давала простор не артистам, а декораторам, осветителям, пиротехникам и машинистам сцены. Здесь был изображен Неаполь, с рыночной площадью, цитаделями и богатыми замками; гроза на море — волны, свист ветра, гром, рукопашный бой на пиратской фелуге и даже взрыв бомбы. В четвертом действии, под конец спектакля, был показан роскошно иллюминированный парк при замке Санта-Крогс. Живописные декорации, обилие световых и прочих эффектов, богатые костюмы — все это имело большой успех у зрителей.

В марте 1886 года Арбенин сдал театр В. А. Линской-Неметти на одиннадцать вечеров, с 20-го по 30 апреля. С первых же шагов Линская-Неметти проявила себя энергичным и деловым антрепренером, с явной коммерческой жилкой. Начав свои спектакли с постановки «Ревизора», пятидесятилетие первого представления которого как раз отмечалось тогда в Петербурге, она пригласила



затем Гореву для участия в трагедиях «Юдифь» и «Мессалпа». Укрепив таким образом свое материальное положение, Липская-Неметти в мае 1886 года арендует летний театр Озерки. Ядром ее труппы остаются актеры, выступавшие у нее на сцене Малого театра, но главной опорой своего театра она делает гастролеров. На лето в Озерки были приглашены крупнейшие московские и провинциальные актеры. Огромным успехом пользовались уходивший в этом сезоне из Александринского театра в Москву, к Коршу, В. Н. Давыдов и знаменитый коршевский актер И. П. Киселевский.

Театр открылся 25 мая драмой А. Ф. Писемского «Ваал». В дальнейшем афиша строилась в соответствии с запросами дачной публики летнего театра — в основном шли комедии, более серьезную струю вносили иногда гастролеры.

Поскольку в это время популярность Горевой, только что вернувшейся из успешной поездки в Германию, достигла апогея, предприимчивая антрепренерша спешит пригласить актрису на несколько спектаклей с ее хорошо апробированным репертуаром, которые проходят с триумфальным успехом. Зрителю, до отказа заполнявшему зал озерковского театра, импозировали заграничные лавры артистки. В берлинской прессе о ней печатались восторженные статьи, ее наградили большим крестом мейнингенского ордена, итальянской медалью, знаком артистического германского общества «Encyclopedium». В петербургской прессе Гореву почитают «маленьким Петром Великим», «прорубившим второе русское окно в Европу». «Со стороны Елизаветы Николаевны эта поездка — героический подвиг, бесценный сердцу каждого русского человека, которому всегда дорог родной талант и его слава на чужой стороне, — писал А. А. Плещеев. — Как же не сочувствовать успеху русской артистки, которая первая переехала границу и на немецких подмостках произнесла русское слово»<sup>83</sup>.

К концу сезона, стремясь оживить несколько упавший интерес зрителей к ее театру, Липская-Неметти устраивает ряд бенефисов ведущих актеров труппы. В. Н. Давыдов выбрал для своего бенефиса «Ревизора», как всегда, превосходно сыграв в нем городничего, да и остальные роли пашли в этом слаженном интересном спектакле замечательных исполнителей (Хлестаков — М. М. Петина, Ляпкин-Тяпкин — И. П. Киселевский). Довольно равнодушно отнеслась дачная публика к поставленной в бенефис В. В. Стрельской скучной, устаревшей трагедии Брахфогеля «Нарцис». Довольно-таки средний успех выпал на долю «Ошибок молодости» П. П. Штеллера (бенефис М. М. Воробец-Сперанского) и «Уриэля Акосты» (бенефис М. М. Петина).

И все же, несмотря на некоторый спад зрительского интереса к последним спектаклям, в общем летний сезон озерковского театра прошел весьма успешно. Липская-Неметти получила доход, достаточный для продолжения ее антрепризы в зимнем сезоне в Петербурге.

Осенью предприимчивая антрепренерша арендует Зал Копцова и приглашает на гастроль малороссийскую труппу во главе с замечательным артистом и драматургом М. Л. Кропивницким, которая весь сезон удерживает неослабевающее внимание петербуржцев.

В это же время антрепренер Арбекин на сцене Малого театра продолжает культивировать оперетту.

Именно эти два типа частных театров — театр оперетты и легкого жанра и театр знаменитых гастролеров — оказываются наиболее устойчивыми и живучими в течение последующих лет.

Лишь в 1895 году в Петербурге возникает первый по-настоящему прочно укоренившийся частный театр — театр Литературно-артистического кружка, в дальнейшем именовавшийся театром Литературно-художественного общества, а чаще Малым или Суворинским (по имени его владельца).

## 6

В 90-е годы театр Литературно-артистического кружка сыграл определенную прогрессивную роль, выразив устремления широких слоев петербургской интеллигенции. Он явился реакцией на развлекательный и коммерческий театр, хотя и не был до конца свободным от его влияния.

У его истоков находился любительский кружок, организованный в конце 80-х годов страстным театралом Н. И. Костромитиновым и обладавший важным формальным преимуществом перед другими аналогичными начинаниями: с помощью связей Костромитинову удалосьхлопотать для него название «Артистический» и ввести в устав «несколько параграфов, придававших кружку характер полуклуба, полуобщественного учреждения»<sup>84</sup>. Молодой театральный критик А. Р. Кугель обратил на этот скромный кружок внимание А. П. Колосина, зятя А. С. Суворина. Издатель «Нового времени» ухватился за идею создания на его основе Литературно-артистического кружка и взял дело в свои крепкие руки. Он сумел объединить для этой цели представителей петербургской интеллигенции — писателей, критиков, видных журналистов, известных актеров — Д. В. Григоровича, Д. И. Мамша-Сибиряка, А. А. Потехина, А. А. Плещеева, В. П. Бурешина, В. П. Далматова, П. Д. Ленского, И. Ф. Горбунова. Активную роль в организации кружка принимал П. П. Гнедич.

«Новый клуб, или Литературно-артистический кружок, дебютировал несколькими вечерами, устроенными в помещении зала Павловой на Троицкой улице... — вспоминал А. Р. Кугель. — На вечерах кружка было довольно много театрального люда, журналистов и вообще веселящейся публики. Пели, декламировали, танцевали...». Однако члены кружка не довольствовались вечерами — «все стремились к устройству спектаклей, которые могли бы оживить вялую рутину существования театров»<sup>85</sup>.

13 января 1895 года в Зале Конопова, у Полицейского моста, был поставлен первый спектакль Литературно-артистического кружка, включавший приписываемую тогда Шекспиру одноактную трагедию «Йоркширская старина», одноактную лирическую оперу Паладиля «Прохожий» и третью картину из хроники Шекспира «Генрих IV». Героя «Йоркширской старины» и Фальстафа из «Генриха IV» сыграл В. П. Далматов; в основном же исполнителями были любители. Декорации писал известный театральный художник О. К. Аллегри. Спектакль был встречен с интересом.

Через два дня в «Новом времени» появилась статья Суворина «Фантазия», где излагался замысел создания так называемого «свободного театра» — театра для избранного круга интеллигенции. По мысли Суворина, его репертуар должен был состоять из пьес начинающих авторов, новинок зарубежной драматургии и — что особенно важно — из произведений, не допущенных цензурой на другие сцены. «Мне думается, что цензура наша, — писал он, — могла бы быть гораздо снисходительнее относительно пьес, которые даются известному составу публики и даются только раз или два, без права представления их на других театрах. Такое правило существует во Франции, и в Германии, и в Англии. Цензура пропускает пьесу только на два, на три раза и исключительно для Théâtre libre. Затем пьеса снимается с репертуара. Такие представления завоевывают себе особенную публику из любителей театра, из действительной интеллигенции... Я смотрю на вчерашний спектакль, устроенный Литературно-артистическим кружком, как на начало Théâtre libre, Свободного театра. Я думаю, что к этой идее сочувственно отнесется и правительство в своем цензурном органе, если увидит, что Литературно-артистический кружок желает служить хорошим целям. Есть пьесы, появление которых на общих театрах едва ли возможно, по которые могли бы явиться на сцене кружка. К таким пьесам принадлежит, например, «Ганнеле» Гауптмана...»<sup>86</sup>.

Таков был замысел Суворина: создать «свободный» театр, удобный в то же время правительству, которое он призывал к гибкости в условиях общественного подъема 90-х годов. Однако, как показала дальнейшая деятельность кружка, практически осуществить это намерение оказалось невозможно.

Следующей постановкой кружка была еще не шедшая на русской сцене пьеса Г. Гауптмана «Ганнеле». Ставил ее П. Д. Ленский, наскоро собравший труппу из клубных и некоторых актеров Александринского театра (С. И. Яковлев, Ю. М. Юрьев, Ю. Э. Озаровский). Художественно-монтажной частью ведал П. П. Гнедич. Были специально написаны музыка, декорации, сделаны новые костюмы, что было редкостью в тогдашнем театре вообще, а на любительской сцене тем более. «Неотразимое впечатление» на зрителей производила исполнительница роли Ганнеле Л. П. Озерова, молодая актриса, только что окончившая театральные курсы, «как нельзя более подходящая по своим внешним данным к роли

забитой, несчастной девочки»<sup>87</sup>. Зрителям нравилась также и постановка: «Срепетовка такая, какой за последние годы совсем не бывает на петербургской «образцовой» сцене»<sup>88</sup>.

Большой успех «Гангеле», выдержавшей весной 1895 года десять представлений, объяснялся повизной драматургического материала и культурой его сценического воплощения. Спектакль, приковывавший внимание зрителя к внутреннему миру человека, к его духовной жизни и в то же время раскрывавший страшный быт, нищете обездоленных бедняков, противостоял развлекательности, царившей в театральной повседневности Петербурга.

Единодушное признание «Гангеле» послужило толчком к созданию постоянного театра Литературно-артистического кружка. 12 июня 1895 года из членов дирекции кружка был выделен специальный театральный комитет в составе А. С. Суворина (председатель), П. П. Гнедича (товарищ председателя) и членов дирекции: А. Р. Кугеля, П. Д. Ленского и других. На зимний сезон арендовали здание Малого театра на Фонтанке.

«Малый театр — не коммерческая антреприза, — заявляло «Новое время», — и его цель — дать приют пьесам «литературным» и пьесам молодых драматургов, дать ход молодым артисткам и артистам»<sup>89</sup>.

Поначалу так оно и было.

Режиссером создающегося театра пригласили Е. П. Карпова, ставившего в это время спектакли в Невском обществе народных развлечений. Суворину нужен был такой театральный деятель, с народническим прошлым, как Карпов, чтобы привлечь демократического зрителя. Последнего же, по его собственному признанию, «манила работа режиссера в большом столичном театре, с хорошей труппой, с литературным, художественным репертуаром, с возможностью, не стесняясь средствами, прочно поставить дело»<sup>90</sup>.

Летом 1895 года было сформировано ядро труппы, в которое входили А. А. Пасхалова, Э. В. Холмская, Л. Б. Яворская, А. П. Никитина, М. П. Домашева, А. А. Чижевская, А. И. Корсак, П. Н. Орленев, М. А. Михайлов, А. В. Анчаров-Эльстон, Э. Д. Бастунов, П. К. Красовский, Н. Д. Красов, В. А. Марковский. Через некоторое время к ним присоединились П. А. Стрепетова и И. И. Судьбинин.

По эскизу Гнедича художники О. К. Аллегри и П. Б. Ламбин расписали передний занавес: развалины античного храма, разбитая статуя Аполлона и новый жертвенник с надписью — «1895 год». Смысл этой аллегии расшифровывался просто — таким наглядным способом заявляли о новаторских устремлениях молодого театра.

Сезон по инициативе Карпова было решено открыть «Грозой» (17 сентября 1895 года), после которой давалась одноактная фантазия в стихах «Весною» и музыкальная программа из произведений Россини, Рубинштейна, Глинки, Бизе, Масканыи, Мендельсона.

Спектакль имел успех. В «Грозе», по свидетельству Карпова, особенно хороши были Э. В. Холмская (Катерина), А. П. Никитина (Варвара), П. Н. Орленев (Тихон), М. А. Михайлов, выдвигнувший на первый план второстепенную роль Кулигина. «Труппа относилась к делу с любовью и тщательностью необычайной, — вспоминал режиссер. — Репетиции проходили оживленно, дружно»<sup>91</sup>.

Крупным событием не только в жизни Литературно-артистического кружка, но и вообще в истории русского театра была первая в России постановка «Власти тьмы» Толстого. Несмотря на большой успех этой пьесы в Александринском театре, критика не обошла вниманием и тщательную, «образцовую» постановку Карпова, любовное отношение к делу всех участников спектакля, хотя и отмечались его недостатки: излишняя этнографичность, перегруженность бытовыми деталями. Но главное было достигнуто — передан нравственный пафос пьесы Толстого. На спектакле «чувствовалась та общность духовных и нравственных интересов, которая из тысячной толпы, разделяемой в обычное время несходством положений, состояний, направлений и стремлений, создает нечто целое, связанное...»<sup>92</sup>.

В кружке Карпов проработал всего один сезон, весной 1896 года он был приглашен главным режиссером в Александринский театр. Но и за это короткое время он сделал немало. Именно в этот первый сезон существования театра Литературно-артистического кружка основой его репертуара была классика, и прежде всего отечественная. Было поставлено пять пьес Островского («Гроза», «Трудовой хлеб», «Свои собаки грызутся — чужая не приставай!», «Лес», «Бедность не порок»), «Власть тьмы», «Женитьба», три тургеневских спектакля («Нахлебник», «Месяц в деревне» и инсценировка романа «Дым»), «Самоуправцы» Писемского. Разнообразен и интересен был классический и современный зарубежный репертуар, включавший «Орлеанскую деву» Шиллера, «Венецианскую актрису» Гюго, «Нору» Ибсена, возобновленную «Ганцелу» Гауптмана, «Принцессу Грезу» Ростана. При Карпове впервые была показана одноактная драма совсем еще не ведомого русскому театру М. Метерлинка «Тайны души» («Там, внутри»). Разумеется, не все в репертуаре первого сезона было продиктовано вкусом и желанием самого Карпова. Новую зарубежную драматургию пропагандировала в основном Л. Б. Яворская, образованная, интеллигентная актриса, приехавшая в Петербург из театра Корша.

Не очень удачно дебютировав в «Норе», Яворская взяла реванш в «Родине» Зудермана, получив более или менее единодушное признание зрителей и прессы. «Роль Магды очень подходит к характеру дарования артистки. В некоторых сценах порывистая, горячая игра г-жи Яворской производила яркое впечатление»<sup>93</sup>, — писали в одной из петербургских газет. «Новое время» опубликовало статью, в которой не только подробно разбиралось исполнение Яворской, но и делалась попытка разобраться в характере оригинального дарования артистки. «Зритель с интересом следил за переда-

чей г-жой Яворской душевной драмы Магды, по невольному различал, что это рассказывает ему г-жа Яворская о Магде, а не Магда о самой себе... — констатировал критик и добавлял: — Для протестующей Магды г-же Яворской помогли ее обычные недостатки — порывистость жестов и манера в раздражении начинать фразу с высокого выкрика...»<sup>94</sup>.

Было печно в артистической индивидуальности Яворской, что приковывало к ней интерес зрительного зала: экстравагантность, несколько экзальтированная первая возбудимость, обостренность реакций. «У Яворской был скрипящий и хриплый голос, — вспоминал впоследствии Гнедич. — Переходов никаких она дать не могла, талант у ней был не из крупных, но она умела завладеть вниманием публики... не было ни одной роли, которой бы она меня не захватила»<sup>95</sup>. Большой темперамент, изощренность психологических ходов позволяли ей добиваться успеха в изображении драмы современной женщины, борющейся за свою независимость, а также одерживать победы в романтическом репертуаре.

Наиболее бесспорная удача ожидала Яворскую в пьесе Э. Ростана «Принцесса Греза» (1896), которую она выбрала для своего бенефиса. Произошло точное совпадение творческой природы актрисы с экзотически страстным и в то же время поэтичным образом принцессы Мелиссинды. Правда, здесь, как и во многих других ролях западного репертуара, явственно просвечивал образец, которому следовала актриса. «Принцесса Греза» с огромным успехом шла в этом же сезоне в Париже. Яворская, как отмечает в своих мемуарах Гнедич, конечно, видела исполнение этой пьесы Сарой Бернар и по мере сил старалась ее копировать»<sup>96</sup>.

Помимо Яворской в этом шумевшем спектакле пожинали лавры А. В. Анчаров-Эльстон — Бертран и Н. Д. Красов — Жофруа. Большое впечатление производили декорации: «туманом окутанный разбитый корабль, мавританский дворец принцессы, весь усыпанный лилиями, благоухающими в саженных кувшинах, бьющий фонтан, аромат от дыма курильниц»<sup>97</sup>.

В мелодраме Р. Фосса «Ева» дебютировала другая героиня театра Литературно-артистического кружка, перешедшая из Александрии А. А. Пасхалова, актриса лирико-драматического плана. Лишенная художественных достоинств, скроенная «по шаблону бульварных мелодрам»<sup>98</sup>, пьеса Фосса не давала материала для раскрытия истинных возможностей дебютантки — ее первое выступление было неодобительно встречено прессой.

Не вполне соответствовала данным Пасхаловой и роль Иоанны д'Арк в никогда не шедшей в Петербурге «Орлеанской девице» Шиллера. В театре к постановке отнеслись с большой ответственностью, тщательно и по тем временам долго (около месяца) готовились к ней. Уделили большое внимание разработке многолюдных массовых сцен (что в условиях ограниченного сценического пространства было особенно сложно), сделали выразительные декорации по рисункам Гнедича. Хорошо разошлись остальные роли: Кар-

ла VII играл А. В. Анчаров-Эльстон, Агнессу Сорель — Э. В. Холмская, Дюнуа — Э. Д. Бастунов. Но подлинной Иоанны д'Арк в спектакле не было. Пасхалова хорошо провела лирические сцены, требующие мягкости, жеманности, нежности, но трагической мощи, героического воодушевления она дать не могла. Это была «робкая, сомневающаяся, экзальтированная»<sup>99</sup> девочка, а критика неуклонно сравнивала ее с Ермоловой и ожидала от нее такого же накала чувств, какой выплескивался в этой роли у великой актрисы. Много позже вспоминая этот спектакль, Карпов писал: «А. А. Пасхалова, талантливая драматическая артистка, в верных тонах сыграла роль Орлеанской девы, прекрасно читая стихи, но не захватила зрителей своим исполнением, требующим от артистки трагического подъема и большой силы голоса»<sup>100</sup>.

Ролью Матрены во «Власти тьмы», сыгранной с жестокой беспощадностью и огромной трагической силой, начала свои выступления в театре Литературно-артистического кружка П. А. Стрепетова. Но это был последний взлет таланта актрисы. Ни возобновленная для нее «Гроза», ни специально для нее поставленная пьеса «Около денег», когда-то принесшие ей всероссийское признание, теперь не находили прежнего отклика в зрительном зале. «Ни силы чувства, ни тонкости, ни искренности переживаний, ни льющегося в душу зрителя чарующего когда-то голоса. Осталась одна заученная, внешняя техника хорошей, опытной актрисы. До слез жалко было смотреть на Стрепетову в Катерине... Она первичала... подчеркивала фразы... пронзительно громко кричала в четвертом акте в сцене покаяния. И устало, однообразным тихим голосом провела последний акт»<sup>101</sup> — так писал об этой ее Катерине Карпов.

Теперь в прессе все чаще отмечали признаки упадка ее дарования, появление в ее игре мелодраматических нот и неестественности<sup>102</sup>, подмену подлинного вдохновения «огромным сценическим опытом, редкой смелостью, самоотверженностью» при «полном пренебрежении законами красоты и пластики»<sup>103</sup>. Даже в «Новом времени», всегда апологетически отзывающемся об актерах театра своего издателя, указывалось на некоторую неровность ее игры, хотя постоянно подчеркивались отдельные вспышки ее замечательного таланта в самых драматических местах роли.

Прочные зрительские симпатии в спектаклях Литературно-артистического кружка начинает завоевывать П. Н. Орленев, проработавший до этого два сезона у Корша. Щедро, жизнерадостно, с блеском и обаянием большого таланта, таящего в себе еще не раскрытые силы, молодой Орленев нес людям радость, вызывая не только смех, но и поражая правдивостью создаваемых им характеров. Очень скоро артист — как вспоминал Ю. М. Юрьев — «заставил о себе говорить всю столицу, несмотря на то, что исполнял почти исключительно одни только одноактные пьески и водевили. И действительно, это было что-то выдающееся. Сколько таланта, простоты и жизненности он вносил во все эти, казалось бы, ба-

нальные и незначительные вещишки, как «Под душистою веткой сирени», «Школьная пара», а в особенности «С места в карьер». Но в том-то и дело, что его выдающийся талант умел из банального создать совсем не банальное, из материала, где, казалось бы, и намека нет на какой-либо образ, где налицо одни лишь забавные положения, у него всегда получался образ, полный жизненности, типичности, красочности, обаяния»<sup>104</sup>.

Отличительной особенностью репертуара театра Литературно-артистического кружка в первый его сезон было почти полное отсутствие в нем многоактных пьес современных отечественных драматургов. Современная российская действительность прорывалась на его сцену преимущественно через одноактные пьески, где, как правило, играла талантливая молодежь. Карпов не ставил ни своих собственных произведений, ни тех авторов, которые группировались вокруг театра, ни пьес Суворина, кроме его одноактной комедии «Биржевая горячка», значившейся на афише без имени автора. Обращаясь к многоактной современной драматургии, Карпов отобрал лишь четыре пьесы: «Около денег» В. А. Крылова (по роману А. А. Потехина), «Чужие» и «Выдержанный стиль» И. Н. Потапенко и «Муравейник» С. И. Смирновой.

Наиболее значительным из них оказался спектакль «Около денег», в котором Карпов, как всегда, сосредоточился на бытовой стороне изображаемого и мастерски разработал массовые сцены.

Обе пьесы Потапенко, несмотря на хорошую игру актеров и тщательную постановку, особого успеха не имели. В «Чужих» автор противопоставлял два поколения: «отцов» — шестидесятников и «детей» — современную молодежь. «Пьеса неправдива в смысле характеристики двух поколений, ее мораль условна, типы шаблонны»<sup>105</sup> — к этому выводу рецензента «Новостей» в общем присоединялись все критики. От провала спектакль спасали талантливые артисты: Красовский, создавший трогательный тип старого идеалиста Дыбольцева; Холмская в роли богатой вдовы; Красов, игравший циничного Дыбольцева-младшего.

Более успешно прошел «Выдержанный стиль», где автор показывал современное столичное общество, утрачивающее элементарные основы нравственности. Критика отмечала, что лучше всего в спектакле удались второстепенные образы. Особенно хвалили Орленева, в небольшой роли кузена Кнабе создавшего тип, будто выхваченный прямо из жизни.

Явное игнорирование современной русской драматургии неизбежно должно было со временем привести Карпова к конфликту с руководством театра. Не устраивало его и то, что Суворин требовал каждую неделю ставить новинку. «Пьесы посыпались, как из рога изобилия. Ставились они с пяти-шести репетиций, а то и меньше, наспех, с нетвердым знанием ролей, что, конечно, отражалось на исполнении отдельных артистов и на ансамбле»<sup>105</sup> — так позже оценивал Карпов свою работу в этом театре. За первый сезон было поставлено 25 многоактных и 19 одноактных пьес. «...Кажет-



ся невероятным, чтобы труппа могла вынести такой каторжный труд! — напишет в своих воспоминаниях режиссер. — И какая это была дружная, веселая работа. Сколько любви к театру, сколько сил...»<sup>107</sup>.

На смену Карпову пришел недолго здесь задержавшийся бывший режиссер Александринского театра Ф. А. Федоров-Юрковский. Его место занял старый и опытный артист Я. В. Быховец-Самарин, но он не обладал теми достоинствами, которые создали Карпову авторитет в труппе, и его функции ограничивались чисто организационной работой по подготовке спектакля. Фактическая власть в театре, творческая в том числе, переходила в руки Суворина: он назначал роли, устанавливал мизансцены и, главное, его мнение определяло трактовку пьесы. В основном Суворин занимался современным отечественным репертуаром. При постановке классики и зарубежной драматургии первое слово оставалось за Гнедичем.

В сезоне 1896/97 года произошли изменения в труппе. Крупным событием стал приход в театр В. П. Далматова, кроме него были приглашены А. А. Немирова-Ральф, Г. Г. Ге, В. Ф. Эльский и другие. Покинули театр Стрепетова, Красовский, Апчаров-Эльстон.

Но главные изменения произошли в репертуаре. После ухода Карпова словно прорвало сдерживаемую им плотину, и на сцену хлынули произведения членов самого кружка и близких им по духу третьестепенных драматургов.

Сезон открылся комедией Суворина «Честное слово», за которой следовали «Севильский оболъститель» А. Н. Бежецкого, одного из членов дирекции театра, сотрудника «Нового времени», семейная хроника 1812 года Гнедича «Разгром», романтическая драма Г. Ге «Трильби», в которой автор играл одну из главных ролей, музыканта Свенгали, «Ожерелье Афродиты» В. П. Буренина. Наибольший успех выпал на долю пьесы Гнедича и ее исполнителей: Далматова, Домашевой и Ге.

Широким потоком на сцену хлынули комедии и драмы К. И. Фоломеева, Л. Дучинского, А. Т. Трофимова, И. А. Гриневской, В. Г. Авсеенко, Е. П. Гославского, А. Н. Будищева, А. М. Федорова, две пьесы В. А. Крылова — «Квартирный вопрос» и «Под гнетом утраты». И хотя руководство кружка считало, что «постановка целого ряда пьес молодых русских авторов явилась крупным событием в жизни русского частного театра»<sup>108</sup>, по сути то как раз ни одна из этих пьес не стала и имена авторов быстро канули в Лету. С большей или меньшей степенью одаренности молодые драматурги пытались разрешать острые социальные конфликты, но в результате все сводилось к мелким семейным неурядицам, к борьбе женщины за равноправие в семье. В этих пьесах, как правило, вырливался на разные лады один и тот же женский тип — существо экзальтированное, порывистое, истеричное, душевно изломанное. Разыгрывать все это на сцене выпадало по преимуществу на долю Яворской и Пасхаловой.

Резко сократилось и число постановок русской классики. В сезоне 1896/97 года были поставлены только две пьесы Островского: «Не так живи, как хочется» и написанная им в соавторстве с Н. Я. Соловьевым «Женитьба Белугина». Гоголь был представлен одноактной пьесой «Тяжба», шедшей в один вечер с комедией Суворина «Честное слово».

Понизились требования и к зарубежному репертуару, в нем теперь стали превалировать мелодрамы типа «Усталой души» Ж. Леметра, «Любви и предрассудка» Мельвиля, «Нового мира» И. Баретта, «Сверчка» Ш. Бирх-Пфейффер. На этом фоне выгодно выделялись «Граф де Ризоор» В. Сарду и «Банкрот» Б. Бьернсона (с участием В. П. Далматова и М. А. Михайлова). Успех драме Сарду принес прежде всего сильный актерский состав (Далматов — герцог Альба, Бастунов — граф де Ризоор, Пасхалова — Долорес, Ге — Карлоо, Михайлов — звонарь Жюнас). Когда же в антракте оркестр заиграл интродукцию, включающую мотивы «Марсельезы», зрители поднялись и устроили постоянную манифестацию.

Контраст между репертуаром первого и второго сезонов был слишком разителен. Ряды поклонников театра постепенно рассеивались. Остро встал вопрос о дальнейших путях и даже о самом существовании театра. Сыгравшаяся уже труппа постепенно распадается, один за другим ее начинают покидать актеры. Уходят Далматов, Бастунов, Ге, Холмская, Чижевская, Пасхалова. И хотя им на смену приняты были такие артисты, как С. И. Яковлев и К. В. Бравич, в основном ее пополнение идет за счет молодежи, пришедшей из провинциального театра и уже отягощенной его штампами.

Третий сезон потребовал от Суворина большей гибкости в ведении репертуарной политики и прежде всего увеличения удельного веса постановок классики.

Но первый же спектакль, данный для открытия сезона, — «Таланты и поклонники» — вызвал резко негативную реакцию критики. Причины провала крылись в отсутствии крепкой режиссерской руки и в неудачном актерском исполнении. «Г-жа Яворская — одна из курьезнейших Негиных, каких нам когда-либо приходилось видеть, — писал рецензент «Новостей». — Вычурные манеры, неестественные позы, общий тон не то Фру-Фру, не то Dame aux Camélias — и ни капли простоты и искренности». Критика дружно обрушилась на театр: «Из... исполнителей только г. Бравич умеет держаться на сцене... Mise en scène и все остальное — беспомощно наивны и смехотворны. Общее впечатление — дилетантский театр с большими претензиями»<sup>109</sup>.

Особо подчеркивалось, что Суворин, «влиятельный журналист, он же директор театра», продолжает руководить публикой как критик. «Тогда публике преподносят скверный театрик и хвалебные рецензии, ибо само собою, что директор театра — журналист не станет относиться не только строго, но даже беспристрастно

к своему театру... Театр этот, безусловно вредный для публики, развращает и артистов, которые теряют всякий масштаб для оценки своей игры и сбиваются с толку пристрастной и лицемерной критикой<sup>110</sup>,— резюмирует автор статьи.

И действительно, единственная газета, не только расхваливавшая спектакль и игру актеров, но и утверждавшая, что «Таланты и поклонники» «прошли так же удачно, как в предыдущие годы «Гроза», «Трудовой хлеб» и «Лес», даже, может быть, удачнее в смысле успеха»<sup>111</sup>, было «Новое время», пытавшееся, вопреки очевидности, фальсифицировать настоящее и прошлое театра своего издателя.

Не принесли театру особых лавров и последовавшие вслед за «Талантами» постановки «Не в свои сани не садись» и «Ревизора», несмотря на участие в последнем Яковлева (городничий) и Орленева (Хлестаков).

Более успешно прошли драма Н. С. Лескова «Расточитель», где критика отметила удачное исполнение Тинским и Сарматовым центральных ролей — Князева и Молчанова, и «Юлий Цезарь» Шекспира с Бравичем в главной роли. «Постановка трагедии, в смысле декораций и костюмов, хороша,— писал критик журнала «Театр и искусство».— В остальном оставляет желать лучшего... Г. Тинский — Брут неглубокий и неинтересный. Г. Сарматов ведет достаточно горячо роль Антония, но вносит мало разнообразия в оттенок... Цезарь, в лице г. Бравича, больше походил на Иоанна Грозного, хотя все же больше всех нам понравился г. Бравич»<sup>112</sup>.

Наиболее обширной и в то же время уязвимой и в этом сезоне оказалась опять-таки линия современного отечественного репертуара. В большинстве постановок вновь перепевались мотивы «женского вопроса», трактовавшегося крайне банально и по-прежнему сводимого к избитой коллизии любовного треугольника. Эти пьесы имели определенный успех у любителей острых ощущений, у пресыщенной буржуазной публики. Суворин охотно шел навстречу ее вкусу, выбирая произведения, в которых культивировались настроения безысходности, мелодраматические ситуации, приводящие героев к гибели или преступлению.

Становилось все очевидней, что театр, с появлением которого было связано так много ожиданий и надежд, неуклонно скатывался с заявленных им же самим позиций. Но как раз в это время в Петербурге начинает выходить журнал «Театр и искусство», возглавляемый талантливым критиком, участвовавшим в создании Литературно-артистического кружка, А. Р. Кугелем. В его лице Суворин приобретает сильного и принципиального противника, объявившего борьбу тем тенденциям, которые внедряются в суворинский театр и которые Кугель считает губительными для развития искусства.

Такова в общих чертах сложная и противоречивая картина развития частных театров Петербурга с 1882 по 1897 год. По-

следующий период общественной жизни породит новые театральные начинания, с явственно очерченным кругом идейно-художественных исканий.

## 7

В конце века любительство развивается на самых разных социальных уровнях, в разных слоях общества — от творческой интеллигенции до простого народа.

«...Многих заставили считаться с вопросом о народном театре такие стороны народной жизни, которые, по-видимому, не имеют никакого отношения к театральным зрелищам»<sup>113</sup>, — писал современник, имея в виду ту особую роль, которую начали приобретать народные массы и в русской действительности конца века и в той системе ценностей, что складывалась у либеральной буржуазии и интеллигенции. Социальные процессы, происходившие в это время в России, пробуждали творческую инициативу самых широких демократических кругов и вместе с тем направляли эту инициативу на развитие более высоких и сложных форм искусства для народа.

В 80—90-е годы традиционные народные развлечения — балаган и гулянье — перестали быть главными видами развлечений. Собственно, вопрос стоял уже не о развлечениях, а о просвещении, чему должен был служить и театр. При этом народ выступает не пассивным потребителем культуры; его взаимоотношения с театром приобретают более сложный, чем когда-либо, активный и творческий характер. Наряду с театрами, создаваемыми для народа, в самых разных уголках России появляются театры в среде народа.

Когда в 1888 году Главное управление по делам печати запросило у губернаторов сведения о наличии во вверенных им губерниях народных театров, подавляющее большинство ответило на этот циркуляр вполне определенно: таких театров у них в губерниях нет, некоторые присовокупили, что и в будущем открытие таковых не предполагается<sup>114</sup>.

Но со второй половины 80-х годов в России начинают возникать любительские народные театры, которые наряду с представлениями устных фольклорных драм «Царь Максимилиан», «Лодка» и других ставят произведения профессиональной драматургии и по своим сценическим формам приближаются к профессиональным театрам той поры.

Любительские театры и спектакли организуются на фабриках и в селах. Важную роль в их распространении сыграла либеральная интеллигенция, придававшая народному театру в то время главным образом утилитарное значение. В народном театре видели, во-первых, средство борьбы против народного пьянства; во-вторых, средство внешкольного образования, расширения кругозора и знаний крестьян и рабочих. Однако скоро стало очевидно,

что идея народного театра отвечает назревшей настоящей потребности трудящихся масс в просвещении и эстетических удовольствиях. «Под Москвою и во всем фабричном районе средней русской полосы дело народного театра растет, хотя и беспорядочно, как дикая трава, но не по дням, а по часам»<sup>115</sup>, — писал А. В. Амфитеатов.

Инициаторами и активными создателями народных театров становятся нередко и сами хозяева предприятий, которыми движет наряду с филантропическими побуждениями стремление отгородить рабочих от политики, отвлечь их от участия в борьбе за свои права. В результате всех этих причин любительские и профессиональные спектакли для рабочих получают широкое распространение.

В середине 80-х годов по инициативе фабрикантов-меценатов братьев Варгуниных в Петербурге организуется Невское общество устройства народных развлечений, целью которого было «доставление» «правственных, трезвых и дешевых развлечений» в виде гуляний и зрелищ<sup>116</sup>. Более дальних общественно-политических или более высоких эстетических задач организаторы такого рода «развлечений» не ставили.

2 мая 1885 года Общество провело первое гулянье для рабочих близлежащих многочисленных фабрик и заводов. Это гулянье приобрело большую популярность у местных жителей и получило название Варгунинского. В отличие от традиционных народных гуляний, которые устраивались на Девичьем поле в Москве и на Марсовом поле в Петербурге, главное место на Варгунинском гулянье занимали театральные представления, стоявшие несравненно выше привычных балаганов, даже лучших из них.

Год от года репертуар драматических спектаклей в театре Невского общества становился все серьезнее и выдержаннее. Если в первое время зрителей развлекали «Женой напрокат» Рассохина, пантомимами «Живой мертвец», «Мраморная статуя», «Обмученный отец», то в последующие сезоны здесь появляются уже комедии Островского, сцена в корчме из «Бориса Годунова» Пушкина, «Первый винокур» Л. Толстого, «Женитьба» Гоголя. В 1892—1893 годах, когда режиссером этого театра стал Е. П. Карпов, в его репертуаре было уже 16 пьес Островского, «Ревизор» Гоголя, «Недоросль» Фонвизина, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Медведь» и «Предложение» Чехова, «Севильский цирюльник» Бомарше. Помимо открытой летней сцены, где играла профессиональная труппа, был устроен зимний театр, где играли любители.

Н. К. Михайловский опубликовал в «Русском богатстве» большую статью, посвященную гуляньям и спектаклям за Невской заставой, в которой подчеркнул их просветительский характер. На первое место по силе воздействия на посетителей Михайловский поставил театр. В своей статье он поместил несколько любопытных отзывов рабочих-зрителей об увиденных спектаклях. Так, напри-

мер, работница с фабрики Паля писала: «Все театральные пьесы были понятны, а самые интересные из них были: «Горе от ума», «Доходное место» и «Тартюф»<sup>117</sup>.

По примеру Невского общества фабриканты с Васильевского острова также организовали Общество народных развлечений, которое устраивало гулянья и спектакли в Выборгском саду. В 1887 году они построили закрытое театральное здание, получившее название Василеостровского театра для рабочих. Хозяева театра сдали его в аренду провинциальному актеру П. А. Денисенко, который составил серьезный репертуар, куда вошли пьесы Островского, «Женитьба» Гоголя, «Горькая судьбина» Писемского, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Шельменко-денщик» Квитка-Основьяненко. Но Денисенко не обладал необходимыми организаторскими способностями для ведения такого нового дела. Ему не удалось привлечь в театр рабочих Василеостровских фабрик и заводов. Посещала спектакли в основном малочисленная местная интеллигенция.

С трудом дотянув сезон, Денисенко от театра отказался. В 1889 году антрепренером Василеостровского театра стал бывший артист Александринского театра Ф. А. Макаров-Юнев. Человек более опытный и деловой, он учел ошибки своего предшественника и сумел продержаться здесь почти три года. Режиссерские обязанности при нем исполнял молодой талантливый актер В. П. Василев, которому удалось собрать хорошую труппу и выработать стройный ансамбль.

Для приманки публики антрепренер стал летом устраивать при театре народные гулянья по примеру Варгушинского. В репертуаре же главный упор делался на мелодраму, привлекавшую много зрителей. Так, с грандиозным успехом прошли здесь «Две сиротки», тридцать раз собиравшие полный зал. Мелодрама занимала преобладающее место и при сменившем Макарова-Юнева антрепренере Н. И. Мерянском. Помимо мелодрам большим успехом у зрителей пользовались «Ревизор», давший пятнадцать полных сборов, и трагедия Шекспира «Отелло». И. Щеглов отмечал, что, много раз бывая в Василеостровском театре на самых разных спектаклях, он ни разу не наблюдал такого напряженного интереса, с каким «разночинная», по его выражению, публика следила за ходом трагедии, нимало не смущаясь тем, что спектакль затянулся за полночь<sup>118</sup>.

Но и этот театр был подвержен общей и главной болезни частных театров — он никак не мог приобрести материальной устойчивости. Чтобы привлечь зрителей из народа, нужно было устанавливать низкие цены на билеты, а малые сборы не позволяли свести концы с концами; получался заколдованный круг. Весной 1894 года Мерянскому из-за финансовых затруднений также пришлось выйти из дела, и оно перешло в ведение Общества дешевых столовых и чайных и домов трудолюбия. Во главе театра стал Е. Е. Ковалевский, благодаря энергии которого положение театра

несколько упрочилось, хотя общее направление его деятельности и репертуар оставались почти без изменений. Как общедоступный Василеостровский театр просуществовал до 1906 года.

Пропаганде опыта народных театров активно содействовала первая Выставка народного театра, открытая в декабре 1895 года в отделе Комитета грамотности на Четвертой Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве. Устройством выставки заведовали драматург Н. И. Тимковский и Н. А. Попов, а в собирании экспонатов деятельное участие приняли Н. П. Арбатов, А. А. Бахрушин, Н. Ф. Бунаков, Г. С. Бурджалов, Е. В. Лаврова, В. А. Макшеев, И. В. Рукавишников, В. А. Шеншин, П. А. Ярцев, Алексей Н. Веселовский, Ф. А. Куманши и другие. На этой выставке, помещавшейся в здании Манежа, был представлен чрезвычайно интересный и для многих неожиданный материал — афиши, костюмы, декорации, бутафория, фотографии и рисунки сцен из любительских народных спектаклей, сведения о составе групп и репертуаре народных театров, издания пьес и другие документы. Экспонировались также записи текстов народных драм «Царь Максимилиан», «Лодка», книги, брошюры, статьи по вопросам народного театра. Таким образом, на выставке, сделанной с большой тщательностью, получили освещение все или почти все начинания в области любительского народного театра и театра для народа, которые предпринимались в России в последней трети XIX века. Среди других выставку осмотрел Лев Толстой.

Великий русский писатель проявлял большой интерес к движению народных театров. Еще в середине 80-х годов Толстой близко знакомится с балаганными развлечениями, которые устраивались для простого народа на Девичьем поле и в других местах. В беседе с В. С. Серовой — вдовой композитора А. Н. Серова — писатель сказал: «Был я недавно на гулянье, посмотрелся, послушался я там всякой всячины... Знаете, мне стало совестно и больно, глядя на все это безобразье. Тут же я себе дал слово обработать какую-нибудь вещь для сценического народного представления»<sup>119</sup>.

Вскоре появилась пьеса Л. Толстого «Первый винокур», поставленная впервые летом 1896 года в балаганном театре Фарфорового завода под Петербургом. Газета «Неделя» писала об этом представлении: «До сих пор на этой сцене давалась такая же дребедень, которая составляет обычный репертуар балаганских представлений вообще. Но на днях была сделана попытка придать «народному театру» большее значение, чем он имел до сих пор со своими балаганными пьесами: была поставлена комедия графа Льва Толстого «Первый винокур». Несмотря на ненастную погоду и накрапывавший дождь, смотреть пьесу собралось более 3000 рабочих»<sup>120</sup>.

Большой общественный резонанс имело опубликованное в единственном номере журнала «Дневник русского актера» письмо Л. Н. Толстого к издателю этого журнала, провинциальному акте-

ру и антрепренеру П. А. Деписенко: «Дело, зашшающее вас — народный театр, очень зашшает и меня. И я бы очень рад был, если бы мог ему содействовать; и потому не только очень буду рад тому, что вы переделаете мои рассказы в драматическую форму, но и желал бы попытаться написать для этого прямо в этой форме... Издание вашего журнала отвлечет от вашего главного, огромного по пазначению дела: попытки сделать из театра-игрушки, препровождения времени или школы разврата орудие распространения света между людьми. Отдайтесь все этому делу и, не раздумывая, не готовясь прямо, перекрестясь, прыгайте в воду; т. е. переделывайте, переводите, собирайте (я сейчас напишу) пьесы такие, которые имели бы глубокое вечное содержание и были понятны всей той публике, которая ходит в балаганы, и ставьте их, и давайте, где можно — в театрах ли, в балаганах ли. Если вы возьметесь за это дело, я всячески — и своим писаньем, и привлечением к этому делу людей, которые могут дать средства для затрат (если это нужно), буду служить этому делу. — Но дело само по себе огромного значения и доброе божье дело; и непременно пойдет и будет иметь огромный успех... Это дело займет вас и всех тех, которые возьмутся за него; и если сотни людей отдадутся все этому делу — все будет мало... Желаю всей душой вам успеха в деле народного театра»<sup>121</sup>.

Репертуар народных самодеятельных театров был серьезнее и сложнее, чем можно было предвидеть. На первом месте была классика, преимущественно русская; любимым автором стал Островский. Уже сейчас определилась та тенденция приобщения народа к театру через классику, которая станет впоследствии постоянным и самым действенным из возможных вариантов просвещения. Три года подряд (1895—1897) в летнюю пору спектакли для крестьян устраивались в селе Кривцово Орловской губернии. Их организаторами явились соратники Станиславского по Обществу искусства и литературы: Н. Н. Арбатов (Архипов), Н. А. Попов, Г. С. Бурджалов и дочь хозяйки имения Е. В. Лаврова. Они ставили перед собой экспериментальную задачу испробовать на крестьянской аудитории произведения различных жанров и потому смело расширяли репертуар, включая в него пьесы, казавшиеся многим недоступными для народного понимания. Кроме того, здесь проводились первые опыты по изучению восприятия крестьянами увиденных спектаклей: зрители письменно излагали содержание представленных пьес и свои впечатления.

В Кривцове были сыграны сцены из «Бориса Годунова» Пушкина, средневековый французский фарс «Пройдоха» («Адвокат Пателен»), «Жорж Данден» Мольера, «Женитьба» Гоголя, «Иоланта» («Дочь короля Рене») Х. Гертца, инсценировка «Песни про купца Калашникова» Лермонтова, сделанная Н. Н. Арбатовым, и комедия «Шемякин суд», написанная Н. А. Поповым по мотивам русской народной сказки. Все эти спектакли были очень хорошо восприняты крестьянскими зрителями и оставили глубокий след



в их сознании. Многие из пьес, поставленных в Кривцове, вошли затем в репертуар большинства народных театров.

Движение рабочих и крестьянских театров ширилось, в Кривцово со всех концов России приходили письма с просьбами о помощи. Тогда решено было прекратить спектакли и заняться изданием литературы для народных театров. Н. А. Попов и Е. В. Лаврова организовали небольшое издательство, которое выпустило сборник «Народный театр» (1896) и ряд пьес для народных спектаклей.

Все это не могло не волновать власти. Реакционные правительственные круги принимали различные административные полицейские меры, чтобы воспрепятствовать распространению народных театров и спектаклей. Такая политика получала «теоретическое» обоснование на страницах «Русского вестника», «Московских ведомостей», которые доказывали, что театральное искусство совершенно не нужно не только в деревнях, но и в городах. Агитацию за создание народных театров эти газеты прямо квалифицировали как политическую и антиправительственную. Среди противников и гонителей народного театра оказалась и церковь. Священнослужители всех рангов поносили народные театры и спектакли, проклинали участников, грозили отлучением от церкви зрителям.

Однако в правительственном лагере имелись сторонники политики не только кнута, но и пряника. Когда в середине 90-х годов в России была введена винная монополия, одновременно с этим правительство учредило попечительства о народной трезвости, которые довольно активно занялись театральной деятельностью. Театры попечительств о народной трезвости были задуманы как своеобразная параллель зубатовским организациям, но, несмотря на это, многие из них вели полезную культурно-просветительскую работу. Наиболее широкое развитие попечительских театров дает уже на начало XX столетия.

Постепенно движение народных театров из занятия отдельных энтузиастов и редких коллективов превращается в дело, интересующее и захватывающее едва ли не все русское общество. Пути дальнейшего развития народного театра становятся предметом горячих дискуссий и споров. У русского народного театра появляются свои теоретики и историки. Одним из них стал популярный в свое время писатель И. Щеглов (И. Л. Леонтьев). В 1895 году вышел из печати первый сборник статей Щеглова «О народном театре», а три года спустя — второе его издание, значительно дополненное и получившее название «Народный театр в очерках и картинках».

Приветствуя развитие народного театра в России, Щеглов вместе с тем рассматривал его с охранительных позиций. В народном театре он видел не только средство развлечения народа и приобщения его к благам культуры, но прежде всего прекрасный незаметно-предохранительный клапан против социальных брожений. Поэтому Щеглов ратовал за создание особых театров для народа

с упрощенным репертуаром, способным отвлечь трудящиеся массы от революционного движения. Ополчаясь против обличительной драматургии, раскрывающей социальные противоречия действительности, Щеглов проповедовал мелодрамы, примиряющие с действительностью. Но с ростом в стране революционно-освободительного движения социальные, обличительные мотивы, несмотря на противодействие цензуры и полицейских властей, будут все активнее проникать в спектакли народных театров.

В ответ на жадную тягу трудящихся масс к театральному искусству возникает еще один тип народного театра — любительские театры для народа. Организуемые передовой интеллигенцией в различных местах России, такие театры часто превращались в центры общественной жизни своих городов.

Сложные и интересные отношения связывали эти любительские народные театры с профессиональным искусством, народ — с интеллигенцией. Контакт их осуществлялся не только в плане руководства со стороны интеллигенции, хотя в любительских начинаниях активно участвовали люди искусства: спектакли порой ставили профессиональные режиссеры; театрами руководили деятели культуры, приехавшие из столиц; встречались труппы смешанного состава, где крестьяне играли вместе с интеллигентами. Работа в народных театрах нередко предвляла и, быть может, определяла будущий путь в профессиональное искусство — так было у Н. А. Попова, ставшего впоследствии известным режиссером, у драматурга и режиссера Е. П. Карпова; со сцены любительского театра для народа выйдут Я. В. Орлов-Чужбинин, Е. М. Мунт, В. Э. Мейерхольд.

Создаваемые в эти годы интеллигентские любительские театры для народа нередко вступали на путь профессионализации. При этом они под давлением обстоятельств зачастую превращались в заурядные частные театры со всеми их качествами — сценической рутинной, ремесленничеством, развлекательным репертуаром. Время же настоятельно требовало иного искусства. И на рубеже XIX и XX столетий в России возникает несколько проектов устройства профессиональных театров для широкой народной аудитории, основанных на новых эстетических принципах.

В марте 1896 года присяжный поверенный А. Н. Кремлев, горячо интересовавшийся вопросами народного театра, представил в Петербургскую городскую думу проект Санкт-Петербургского общественного театра. Проект был разработан чрезвычайно подробно и детально, с приложением архитектурного плана здания и полных финансовых расчетов. Принципы, которые Кремлев предлагал положить в основу создаваемого театра, были весьма прогрессивны. По его мнению, «Общественный или народный театр должен быть не простонародным, как его часто ложно понимают, а всенародным»<sup>122</sup>.

Проектируемый театр должен был, по замыслу Кремлева, стать в первую очередь литературным театром, где в центре внимания

находятся интересы драматурга, выражение идеи его пьесы. А для этого необходима цельность спектакля, сценический ансамбль и всемерное увеличение роли режиссера. Осуществить свой грандиозный проект общедоступного театра с большим количеством дешевых мест Крeмлев намеревался с помощью миллионного займа. Однако этот замысел был совершенно утопичен. Опыт показывал, что подобные театральные начинания оказывались неизменно убыточными и могли существовать лишь до тех пор, пока получали материальную поддержку со стороны.

Кроме того, у Крeмлева не было ни театрального опыта, ни подходящих режиссеров, ни актеров, воспитанных в единой художественной манере, чтобы можно было практически осуществить задуманное им труднейшее предприятие. До осуществления его, впрочем, и не дошло — проект Крeмлева был отклонен Думой. Но он интересен как свидетельство того, что идеи обновления русского сценического искусства, утверждения актерского ансамбля и режиссера в качестве идейного и художественного организатора спектакля в то время буквально носились в воздухе и ожидали своего практического осуществления.



## ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

## 1

Оживление, охватившее провинциальный театр после завершения Забалканской войны, было недолгим и непрочным, и в начале 80-х годов театры провинции вступили в полосу затяжного кризиса, который занял почти полтора десятилетия. Одна за другой разрушались все значительные антрепризы, самые театральные города — Казань, Одесса, Харьков, Нижний Новгород, Вильно — видели у себя ненадежных или беспомощных дельцов и случайные труппы. 80-е годы не дали развернуться ни одному провинциальному антрепренеру, хотя такие предприниматели, как Г. М. Черкасов (Сахновский), К. Г. Лелев (Вучетич) или Г. М. Ковров (Гашинский), работа которых в основном пришлась на это десятилетие, были людьми незаурядных возможностей и безупречной деловой честности. Трудно назвать и выдающихся актеров, сформированных 80-ми годами: одни из действовавших в этот период актеров — В. Н. Андреев-Бурлак или М. Т. Иванов-Козельский — сложились в 70-е годы, другие — Н. П. Рощин-Инсаров или И. М. Шувалов — раскрылись в 90-е. Театральное развитие провинции, и в 70-е годы лихорадочное, лишенное ясно выраженной поступательности, в 80-е затормозилось. В нем возникли признаки застоя и деградации.

Их причины крылись в противоречиях социального развития России. Если и в 60-е и 70-е годы жизнь русской провинции была отмечена непоследовательными, по очень существенными проявлениями общественной инициативы, и именно ею были порождены те импульсы, которые в конечном счете определили неровную, прерывистую, но насыщенную линию театрального развития, то в 80-е годы провинциальный театр — как и вся русская жизнь — в полной мере испытал воздействие замораживающей политики Александра III. Провинция 80-х годов жила скованно и неподвижно. После убийства народовольцами Александра II подавление местной инициативы стало основой стратегии и тактики его наследника. Оценивая итоги и следствия «великих реформ» 60—70-х годов, М. Н. Катков в 1884 году размышлял в «Московских

ведомостях»: «У нас возникло фальшивое воззрение, порожденное быстротой реформ минувшего царствования, о каких-то самостоятельных в государстве и от него не зависимых властях. Рядом якобы с государством, от него независимо, но пользуясь его авторитетом и силою, должна существовать судебная власть, должны точно так же существовать не только отдельно и независимо от правительства, но в существенной оппозиции к нему земские, городские учреждения и разные другие корпорации. Правительство, таким образом, очутилось одним из многих правительств и потерялось среди них, так что иногда не отыщешь, где настоящее правительство». Катков упрекал правительство Александра II в том, что оно, «увлеченное течением», само «спешило, якобы в интересах свободы и цивилизации, передавать свою власть разным, им же самим себе в подспорье созданным учреждениям, отказываясь от своих обязанностей и порождая призрак анархии в стране»<sup>1</sup>.

Именно в 80-е годы давнее понятие «провинция» приобретало не столько географический, бытовой, культурный, сколько социальный смысл. Оно стало обозначать ту второразрядность и второсортность, которые возникали как следствие политической и духовной несамостоятельности, послушной оглядки на столичное начальство. «Что-нибудь, однако же, есть делающее провинцию провинцией,— писал в начале 80-х годов Н. В. Шелгунов.— Это *что-нибудь* — зависимость провинции от какой-то вне ее лежащей силы, зависимость, которая чувствуется очень и потому кладет на провинцию клеймо известной приниженности, сознаше несамостоятельности, второстепенного положения, отнимающее от провинции всякую смелость, уверенность в себе, авторитет. Провинция напоминает выпускного гимназиста, имеющего заботливого и чадолюбивого отца, не пускающего сына от себя... В этой подчиненности, зависимости, сознании своего принужденного несовершеннолетия, своего второстепенного положения заключается главный внешний признак провинции. Провинция — это то, чем управляют и что управляется, не имея голоса»<sup>2</sup>.

В обстановке общероссийского кризиса 1881—1886 годов провинциальный театр, как и вся жизнь провинции, представлял собой «какой-то неподвижный хаос, в котором не видно выхода». Была ясна непосредственная связь угасания театра с общим состоянием страны. «Текущее время — пора упадка театра. Публика его игнорирует. Это зависит, впрочем, вовсе не от того, что всякий интерес к театру исчез, а от современного положения дел», — подчеркивала отчетливо обнаружившуюся зависимость калужская газета. В середине 90-х годов прошедшее десятилетие вспоминалось как время «затухания местной драматической сцены», когда «между зрительным залом, образованным из случайно забредших посетителей, и не менее случайно набранными артистами» не устанавливалось «никакой нравственной связи»: «артисты поигрывали, публика похаживала все слабее и слабее, а пустующий зрительный зал все более и более расхолаживал настроение той и другой сто-

роны». Обсуждая сложившееся положение, неблагоприятное и для театра и для публики, харьковская газета в 1883 году заключала: «Всякая публика достойна, можно сказать, тех актеров, каких она имеет»<sup>3</sup>.

Наступившему оскудению провинциальные театральные обозреватели противопоставляли идеализированные воспоминания о театре 60—70-х годов. Это было одним из свидетельств кризиса, распространявшегося вширь и вглубь. Так возникли и крепились легенды о давно исчезнувших антрепризах Ф. К. Смолькова в Нижнем Новгороде, Салтыкова-Головина в Курске, Мезепкамифа в Харькове, Г. С. Вальяно в Ростове-на-Дону, К. К. Имеретинского в Тамбове и даже Н. К. Милославского в Одессе, хотя в посвященных ему некрологах в 1882 году о его антрепренерстве упоминали с горечью — настолько сомнительной была его репутация.

Драматизм возникшей ситуации заключался в том, что реакция застала театр в ту пору, когда в его жизни назревали важные потенциальные возможности.

В силу исторически сложившихся обстоятельств Россия XIX века не знала множественности самостоятельных художественных центров и не имела театров, которые органически сложились бы в непосредственной связи с эволюцией того или иного города. Провинциальный театр возник и функционировал как единая, постепенно разветвляющаяся общерусская система и подчинялся — в главном — действию единых закономерностей. Поэтому сквозь зыбь его повседневного существования пробивали путь две основные исторические тенденции: происходило медленное, но неуклонное сближение потребностей и вкусов всех категорий его публики и заявляла о себе возможность своеобразного выравнивания издавна неравноценных провинциальных трупп. Оба эти процесса, которые наметились еще на прошлых этапах жизни театральной провинции и всегда проявлялись конфликтно и противоречиво, были заморожены в 80-е годы и энергично начали реализовываться во второй половине 90-х годов.

Предшествовавший исторический период оставил провинциальному театру множество задач, которые ждали решения. Прежде всего они были связаны с разрастанием театральной сети и с углублявшейся демократизацией театра. Необходимо было найти также организационный выход из положения, которое возникло тогда, когда город не желал смотреть плохую труппу, но еще не имел средств всю зиму содержать хорошую. Надо было снять конфликт между драмой и оперой, с 60-х годов напосивший ущерб той и другой. Непроясненными оставались вопросы взаимоотношений провинциального театра с государством и городским самоуправлением — и административные, и цензурные, и хозяйственно-финансовые. Наконец, и антреприза и актерское товарищество, обе существовавшие формы организации провинциальных трупп, пуждались в совершенствовании. Все эти проблемы требовали энергичной практической разработки.

Но в начале 80-х годов перспективы театрального развития оценивались современниками, как правило, резко пессимистически. «У нас нет запаса богатой драматургии, нет школ — рассадников сценических дарований, нет предприимчивости, выросшей на практической почве, — и к довершению недочетов — не существует свободных капиталов, готовых к услугам антрепризы, и вовсе не замечается такой повальной потребности в театральных зрелищах, о которой иногда говорят... Русскую бедность никогда забывать не следует»<sup>4</sup>, — печально констатировал в 1883 году А. И. Пальм в своей недолговечной газете «Театр».

И в 90-е годы картина незавидной жизни рядового провинциального театра оставалась похожа на его жалкое существование в предыдущие десятилетия, а многое в ней не изменилось и в два первые десятилетия XX века. В 1897 году Е. П. Карпов рисовал ее так: «Плохо отапливаемый и скудно освещаемый тесный театр, грязные оборванные декорации, изломанная мебель, поношенные костюмы, плохая бутафория, набранная кое-как дешевая труппа, играющая «от руки», наскоро, не зная ролей. Репертуар, пересыпанный фарсами и феериями-мелодрамами, бьющий на поднятие сборов; гастролеры, с одной репетиции играющие с незнакомой труппой «Короля Лира» и «Шейлока». Отсутствие сборов, голод актеров, бегство антрепренера или распорядителя товарищества; жалкое невольное окончание сезона на марках стоимостью двенадцать копеек за рубль». Могло казаться, что для таких театров не существует движения истории, что они неподвижны. Но тем не менее провинциальный театр не напрасно называли «барометром, отражающим на себе наиболее резкие колебания общественной атмосферы»; его достоинства и недостатки оказывались, как писал А. А. Ярцев, «тесно связаны с условиями современной общественной жизни», и потому все изменения социальной ситуации стремительно сказывались на его уровне<sup>5</sup>.

Угроза прозябания во второй половине 90-х годов нависала над каждым из провинциальных театров, продолжавших, как пропозировал тот же А. Ярцев, зависеть «решительно от всего — от всевозможных случайностей, от произвола людей, от стихийных сил, просто от погоды», поскольку сборы неизменно падали в жару, дожди, мороз. Но ведущая тенденция театральной жизни провинции существенно менялась. Когда голод и холерные эпидемии 1891 и 1892 годов, вызвавшие бессильную растерянность правительства Александра III, заставили его дать некоторый простор общественной самодеятельности, в середине 90-х годов форсированному промышленному развитию и начинавшемуся общественному подъему сопутствовало интенсивное, почти повсеместное оживление провинциальных театров<sup>6</sup>.

Динамика театрального процесса в провинции 80—90-х годов в самых общих чертах выглядела так: начало 80-х годов было отмечено свертыванием крупных начинаний, возникших в конце прошлого десятилетия; на середину 80-х годов приходится пора

тусклого, вялого прозябания; для рубежа 80—90-х годов характерно появление широко задуманных, но непрочных и быстро прогоравших предприятий (терпят неудачи Наболов в Ярославле, Н. А. Борисовский в Самаре, А. А. Черепанов в Орле, П. И. Дубовицкий в Пензе); наконец с середины 90-х годов в полную меру заявляет о себе значительно возросший профессионализм провинциального актерства и все заметнее становится появление большого числа относительно устойчивых и надежных театральных дел, на фоне которых формируются мощные театры М. М. Борода в Казани и Саратове, Н. Н. Синельникова в Новочеркасске и Ростове, Н. Н. Соловцова в Киеве и Одессе.

Явное повышение общего уровня провинциальных трупп, возрастание непрерывно множившихся связей между театром провинции и театром столиц, глубокие изменения в составе и психологии провинциального зрителя — таковы основные тенденции, определяющие эволюцию провинциального театра изучаемых десятилетий.

## 2

В российском быту зависимость театра от публики оставалась зависимостью от ее худших побуждений, но отнюдь не исчерпывалась этим. В последнюю четверть века провинциальная публика резко менялась и в социальном плане и по характеру своих запросов. Современники считали, что аудитория провинциального театра стала обширнее и противоречивее, чем аудитория других искусств и даже литературы. «Как ни разнообразна толпа современных читателей, клиентура современного театра, его публика еще многочисленнее и несравненно сложнее и шире по составу»<sup>7</sup>, — писал в 1894 году Д. Д. Коровяков.

Число провинциальных зрителей неуклонно росло даже в застойные 80-е годы, когда казалось, что публика повсеместно покинула театр. Но театр, как и в предыдущие периоды, обслуживал лишь сравнительно небольшие группы населения — и в его верхних слоях, и в средних, и в нижних. Преодолеть социальные, бытовые, психологические преграды, отделяющие его от тех или иных кругов провинциального общества, было вне возможности театра. Наталкиваясь на равнодушие, актеры не раз пытались сломать его собственными усилиями и попадали в безвыходные ситуации. Так случилось, в частности, с товариществом, организованным зимой 1892/93 года бывшим выпускником Московского филармонического училища И. И. Гординским для Полтавы, где зимние сезоны обычно не удавались даже таким неприхотливым антрепренерам, как Г. А. Выходцев, и где театр собирал публику лишь во время ярмарки. После первых неудач Гординский решил распустить труппу, рассорился с нею, был изгнан из товарищества, которое кое-как дотянуло сезон и разъехалось, после чего его бывший инициатор, застрявший в Полтаве, покончил с собой<sup>8</sup>.



За трагизмом подобных неудач крылась не только личная неумелость — они были предопределены общим драматизмом театрального процесса в условиях русской провинции. «Кто может упрекнуть их за то, что они действуют по влечению своих мыслей и чувств и тратят время и деньги на то, что им больше нравится? — спрашивал «Артист», имея в виду тех потенциальных зрителей, которые продолжали игнорировать театр. — Когда это общество станет на более высокую ступень в своем умственно-правственном развитии, тогда оно ощутит и высшие потребности, в том числе и потребность театральных зрелищ, и тогда — пожалуйте туда, представители сценического искусства! Теперь же оно может вполне резонно заметить на их упреки в равнодушии: мы не звали вас сюда; если же вы пришли по собственной инициативе, то сами и отвечайте за все последствия вашего необдуманного шага». Зависимость эволюции провинциального театра от общего хода жизни России и общих закономерностей ее культурного развития в этот период все более прояснялась. «Не театр создаст у нас развитую публику и разовьет народ, а наоборот, хороший театр, вполне национальный, делается признаком совершеннолетия русского народа»<sup>9</sup>, — писал в 1899 году К. А. Скальковский.

Вместе с тем в городах провинции начинала заявлять о себе публика, которую не удовлетворял бытующий театр. Это был не только слой «пресытившихся всякими зрелищами богачей», откликавшихся лишь «на что-нибудь модное, заграничное, раздутое, знаменитое», но прежде всего — та часть провинциальной интеллигенции, которая, как не раз констатировали современники, «сильно продвинулась вперед» и в требованиях к театру не уступала передовым кругам столиц. Провинциальные публицисты порою относились к ней враждебно, видя лишь ее недостатки, и готовы были утверждать, что за ее нежеланием идти в театр — в одних случаях «на том, де, основании, что современный репертуар никуда не годится», а в других — потому, что «классический репертуар не по силам нашим доморощенным талантам», — скрывались обычная апатия и следы «культурного несварения». В ожиданиях и требованиях этого круга публики было много неотчетливого и курьезного. «Одному хочется, чтобы артистка непременно икала на сцене, потому что этого, видите ли, требует реализм высшей школы; другому, наоборот, нравятся завывания, ходульность, потому что это, мол, и есть настоящий классицизм...» — высмеивал претензии этих зрителей один из фельетонистов. Но эта категория провинциальной публики явно переросла в конце века современный театр, именно из ее среды появились те, кто следующие десятилетия стремился в Москву на спектакли Художественного театра<sup>10</sup>.

Интенсивный рост городов (ускоренные темпы которого были наглядно зафиксированы цифрами переписи 1885 и 1897 годов) вел к усилению воздействия на театр со стороны средних и низших слоев городского населения, находившихся в процессе слож-

ного исторического становления. Формировался новый тип горожанина, пуждавшегося в своем искусстве, а вокруг него появлялась «широкая периферия полукультурного слоя, типичного для больших городов», которая на протяжении 80—90-х годов «только начинала испытывать обаяние материальной культуры города и, так сказать, первичных, низших продуктов его духовной культуры». Потребности этой разнородной, подвижной среды и должен был удовлетворить провинциальный театр, который, как видели современники, «экономически вступал в новый фазис соответственно с новым распределением общественных классов»<sup>11</sup>.

«Главный контингент зрителей везде — средний и даже, скорее, бедный класс», — было отмечено в 1897 году на первом Всероссийском съезде сценических деятелей. Тогда же, в поисках основной тенденции театрального развития, журнал «Русское богатство» утверждал: «Вопрос об общедоступности театра становится в силу вещей таким центром, к которому неизбежно, как радиусы, сходятся все вопросы театрального дела в России». Автор этой статьи полагал, что только в том случае, если театр «повернет свой фронт к народу», театральное дело в России будет «настоящим живым общественным делом, и для русского театрального искусства наступит новая эра»<sup>12</sup>. Но провинциальный театр был еще далек от того, чтобы совершить подобный поворот. Не раз возрождавшиеся мечты о всенародном, всеобщем театре, план осуществления которого в провинции развивал, в частности, А. Н. Кремлев, оставались утопическими.

К проблеме создания театра для народного зрителя с самого начала 80-х годов было привлечено внимание официальных кругов. Провинциальная пресса оживленно комментировала одобрение Александром III проекта народного театра, представленного на его рассмотрение Островским, и видела в этом одобрении проявление нового отношения к народному театру со стороны правительства. Против вовлечения народа в театр продолжали выступать в провинции некоторые деятели церкви, но когда в 1896 году началось строительство народного театра в городке Красном Смоленской губернии (где предполагалось осуществить один из образцовых проектов, демонстрировавшихся на Нижегородской выставке), Иоанн Кронштадский «вместе с денежным пожертвовавшим прислал начинателям доброго дела и свое благословение на него»<sup>13</sup>. Этот жест, отмеченный многими газетами, имел явно демонстративный характер.

Когда одновременно с установлением казенной монополии на продажу вина повсеместно возникли понечительства о народной трезвости и в их деятельности большое место сразу же заняла организация театров для народа, одна из провинциальных газет, выражая настроения большинства их создателей, провозгласила: «Народ пьет не только от бедности, но и для веселья»<sup>14</sup>.

Однако попытка развлекать народ, подстраиваясь под неразвитые вкусы, не давала значительных результатов. На жизни про-

фессионального театра она сказывалась разрушительно. В полной мере это проявилось в начале 80-х годов, когда провинциальные театры, теряя привычную публику, очутились перед необходимостью завоевывать внимание городских низов. Тогда получило особенное распространение «зазывание публики чудовищными рекламами, балаганными представлениями, саженными афишами и обещаниями показать пароход в натуральную величину, поезд с огнем и паром и тоже в натуральную величину» и т. д. В 1884 году антрепренер Лопотоцкий (Громов) строил репертуар рязанского театра на чередовании феерий и обстановочных мелодрам, одну за другой показывая такие пьесы, как «Призраки» («грандиозная феерия с разными превращениями»), «Вокруг света в 80 дней» («с настоящими пароходами, поездами, слонами, морями, зверями, только без настоящих актеров»), «Убийство Коверлей» («опять с поездами...»), «Вечный жид» («с адом и раем, который, кстати, провалился в ад во время представления — веревки оборвались — и искалечил человек шесть во главе с г. Лопотоцким») <sup>15</sup>.

В 80-е годы — а нередко и позже — театр стремился поставить себе на службу весь арсенал изощренных выразительных средств балагана, рассчитанных на элементарную психологию неподготовленного зрителя. Грань между театром и балаганом порою совершенно стиралась. Так, летом 1890 года в Архангельске был официально разрешен губернатором народный театр, представлявший собой на деле «временное ярмарочное сооружение», в котором труппа из четырех человек дала шестьдесят представлений — «магических, фантастических, спиритических и комических, посещавшихся известной публикой усердно». Говоря о психологии простонародного зрителя, театральные обозреватели не раз отмечали, что он «не ищет одного только веселья и хохота, а любит, сидя в театре, подумать, поразмыслить, пофилософствовать, а подчас и поплакать». Практика провинциального театра доказывала, что «одними побрякушками и пустозвонством не привлечешь народ в театр». Тем не менее балаган, как и цирк, по-прежнему составлял серьезную конкуренцию провинциальному театру. Многие театральные деятели начала века ценили балаган за то, что он концентрировал и сохранял элементы подлинного народного зрелища. Но рядовой балаган 80—90-х годов (в репертуаре которого преобладали «однообразные представления глупейших шутов, вызывавших в публике скорее сожаление к их незавидной роли, чем искренний смех») в той же мере вульгаризировал эти элементы, и потому его публике, для того чтобы прийти к театру, был необходим разрыв с эстетикой балаганных представлений <sup>16</sup>.

Выход к широкой низовой аудитории воспринимался провинциальным театром этих лет как возможность избавления от экономических трудностей. «Следящему за театральной жизнью провинции бросается в последнее время в глаза стремление, вольное или невольное, сделать театр общедоступнее для массы... собрать

меньшими ценами за отдельные места большую общую сумму», — отмечал в 1890 году «Артист». Обстоятельства натолкнули предпринимателей на тот нехитрый расчет, что полный сбор по половинным ценам равняется половине полного сбора, которую в будни давал далеко не каждый спектакль. Газетная хроника 80-х годов не раз фиксировала те случаи, когда несостоятельный зритель галерка оказывалась переполнена, и «с открытием занавеса эта публика нахально переселялась вниз»<sup>17</sup>.

В быту провинциального театра распространился термин «дешевка», обозначавший общедоступный спектакль по сниженным ценам и не содержащий первоначально в себе какого-либо осуждающего оттенка. Он проникал в театральную хронику и на афиши. Ярославский корреспондент «Артиста» сообщал: «Полные сборы дают главным образом бенефисы и так называемые дешевки». В Воронеже бедствовавшее опереточно-драматическое товарищество П. Л. Скуратова в 1890 году выпустило афишу об общедоступном спектакле, «с боков и по середине которой красовались слова, напечатанные крупным шрифтом: Дешевка! Дешевка! Дешевка!» Год от года контингент зрителей, посещавших «дешевки», наглядно разрастался. «Как только объявляется дешевка, весь город тянется в театр. Выползают люди из таких нор, из которых они редко даже показывались на главные улицы». К концу века почти каждый театр провинции давал раз в неделю общедоступный спектакль<sup>18</sup>. Они были очень неравноценны. В одних случаях «дешевки» говорили о подчинении театра инстинктам публики, в других они отвечали ее истинным, еще не осознанным ею, оставшимся нераскрытыми духовным потребностям. Бывало, что «для актеров, для труппы и, наконец, для немногих истинных ценителей художественного театра эти общедоступные спектакли составляли пастоящий праздник на темной, унылой улице провинциального театра». Но чаще случалось, что «дешевки» обращались в чисто коммерческое мероприятие, и, «исходя из той мысли, что в театре сидит серенькая публика, нет интеллигенции, и что можно играть кое-как, спустя рукава, актеры по собственному почину проваливают один спектакль за другим»<sup>19</sup>.

Рассказывая об атмосфере подобных спектаклей, наблюдатели, как правило, отмечали не только «галдеж, разговоры в публике, щелканье орехов и семечек, восклицания и громкие возгласы по поводу происходящего на сцене», но и то «напряженное внимание», «ту внутреннюю связь, которая устанавливалась между исполнителями на сцене и слушателями в зале». Их аудитория с равной импульсивностью реагировала и на то, что происходило с персонажами пьесы («Галерка по обыкновению увлекалась трагедией, как бы ни была она плохо исполнена, и в сцене, когда Яго говорит Отелло о платке, сверху послышался женский голос, пославший по адресу Яго эпитет: Мерзавец!»), и на все неожиданное, что случалось на сцене: при падении Бобчинского во вто-

ром акте «Ревизора» в одесском пародном театре «публика частью вскочила с мест, частью повскакала на стулья, а некоторые из задних рядов бросились даже к сцене смотреть... не ушибся ли актер, изображающий Бобчинского»<sup>20</sup>.

К концу века редкий из провинциальных городов не знал попыток устройства пародных театров. Среди них были и чисто благотворительные (как открывшийся в 1897 году в Чернигове по инициативе губернаторши любительский пародный театр в помещении каменных лавок, расположенных рядом с дешевой чайной), и явно коммерческие, как общедоступный театр в Орле, организованный в 1896 году актрисой Н. М. Сеймской. Первоначально она составила «небогатое дарованиями, но вполне приличное товарищество, спектакли которого из-за цензурных затруднений не раз прерывались. Сеймская была вынуждена обратиться в антрепренершу, набрала труппу «дешевле и слабее прежней», и ее театр, «несмотря на безалаберное ведение дела», довел сезон до конца. «Примыкая к рынку... он приобрел кружок своих постоянных посетителей из мелких торговцев, приказчиков, торговцев, извозчиков»; из 9,5 тысяч его посетителей 8,1 тысяча покупали билеты ценою менее сорока копеек. Много больший размах получила в сезон 1898/99 года деятельность саратовского городского пародного театра, выстроенного на месте театра Сервые и арендованного Обществом трезвой и улучшенной жизни, в труппе которого состояли любители и шесть профессиональных актеров. «Артистические достоинства труппы и сценическое исполнение пьес в общем слабые; подбор пьес часто совсем не отвечает способностям артистов, а тем более любителей. Несмотря на это, почти каждый спектакль привлекает массу публики среднего и, преимущественно, низшего классов благодаря крайне умеренным ценам на места», — говорилось в официальном донесении губернатора. Это начинание принадлежало к числу достаточно прочных, и на следующий сезон «состав труппы был усилен, приглашен опытный режиссер, хорошо справлявшийся со своим делом и поручавший любителям только второстепенные роли»<sup>21</sup>.

Успехи пензенского народного театра в летние сезоны 1896 и 1897 годов имели глубоко принципиальный смысл. Он был создан по инициативе кружка радикально настроенной интеллигенции (Д. С. Волков, С. С. Колпашников, А. А. Косьминский, В. Е. Благославов) в стремлении «сблизить интеллигенцию и народ путем устройства постоянных драматических спектаклей», и эту цель в известном смысле ему вполне удалось выполнить. Городское управление выделило ему две тысячи рублей и отдало для него лучшее место в городском саду. Незамысловатое сооружение было выстроено за неделю, над сценой и партером был устроен навес, а стоячие места, вход куда стоил пять-десять копеек, располагались на высокой насыпи под открытым небом. Летом 1896 года на каждом спектакле театра бывало в среднем до тысячи двухсот человек, летом 1897-го — до тысячи шестисот. Театр встретил цен-

зурные затруднения, обычные для народных театров, он не мог ставить многое из классики и т. д. В отчетах о его деятельности указано, что не все бесплатные билеты, рассылавшиеся по фабрикам, бывали использованы. Но, по свидетельству газет, «главным элементом публики нового театра явились, как и следовало ожидать, рабочий люд, мелкие чиновники и торговцы». Вместе с тем, как явствует из тех же газет, представители местной интеллигенции посещали театр «в таком значительном количестве, что в партере никогда не доставало мест для желающих». Создатели и участники этого театра не принижали своих задач в расчете на неподготовленного зрителя, и именно этот момент в его деятельности был принципиален<sup>22</sup>.

В. Э. Мейерхольд, в юности участвовавший в его спектаклях, в одной из своих автобиографий вспоминал: «В каникулярное время, приезжая на родину, ищу духовные радости в организации народных спектаклей в летнем театре. Здесь выступаю на сцене с «любителями», сам — «любитель сценического искусства». Здесь через народный театр сблизился с группой политических ссыльных». Пензенские газеты не сомневались в том, что Мейерхольд — «самая крупная величина из всей наличности артистических сил любительского кружка», и даже высказывали пожелания, чтобы он стал во главе его<sup>23</sup>.

Появление театров, подобных пензенскому, доказывало, что, несмотря на все преграды — и сложившиеся исторически и возводимые цензурой насильственно, — разделявшие разные слои публики, их театральные интересы в главном совпадали и в своем развитии подчинялись общим закономерностям.

Когда в конце 80-х годов Самара выстроила новое театральное здание и решался вопрос о том, как его эксплуатировать, содержатель петербургского василеостровского народного театра Денисенко предлагал создать в Самаре филиальное отделение своей антрепризы. Местная газета возразила на это: «Самара приютила... не одних только рабочих... а и людей интеллигентных»<sup>24</sup>. Это выступление газеты было бы неверно оценивать однозначно, как недемократическое, в нем сказалось нежелание ограничить театр ориентацией на неподготовленного зрителя.

Профессиональный провинциальный театр 80—90-х годов по составу своих посетителей продолжал быть преимущественно театром интеллигенции. Его взаимоотношения с ней оставались настолько же двойственны, насколько противоречивы были ее быт, самосознание и культурные потребности.

Если в середине века, по словам летописца киевского театра Н. И. Николаева, «преобладающий комплект посетителей театра» давала в провинции богатая публика, «публика лож», то в конце века в зрительном зале преобладал «необеспеченный интеллигент», нуждавшийся «в отдельном недорогом, но приличном месте, а не в ложе, которые большей частью пустуют». Это были «гражданские и военные чиновники, доктора, адвокаты», для бюджета ко-

торых была довольно обременительна необходимость заплатить за кресло, «приехать в театр и уехать на извозчике домой, заплатить за программу, вешалку, заглянуть в буфет...». Для небольшой семьи выход в театр обходился рублей в десять — пятнадцать. Бывать в театре часто подобные зрители не могли, и театр оказывался заинтересован в расширении их круга. Небольшие театры порою предлагали служащим и офицерам брать билеты в кредит и расплачиваться в дни получения жалованья<sup>25</sup>.

В 80-е годы сложилась ситуация, в которой, как констатировал это Глеб Успенский, именно театр, почти повсеместно бедствовавший, явился тем не менее той единственной сферой, где средний русский провинциал «чувствовал себя совершенно свободным, говорил и думал, и, не стыдясь, критиковал, обсуждал, входил во все возможные тонкости и мелочи исполнения, словом, чувствовал себя полным хозяином». Ссылаясь на материалы провинциальной прессы, Г. Успенский писал: «Надобно действительно до невозможности истомиться от нытья литературы, от *грызущих сердце новостей дня*... от всех этих краж, растрат, чтобы с таким искренним благоговением относиться к малейшим минутам наслаждения, доставляемым искусством, как мы это видим в современном скучающем провинциале». Успенский выделял две стороны в пристрастии провинции 80-х годов к театру — увлечение «областью искусства как искусства и искусства как увеселения»<sup>26</sup>. В своем существе обе они и противостояли друг другу и неожиданно смыкались. Объединяло их стремление во что бы то ни стало уйти из тягостных рамок повседневности.

Театру, воспринимаемому публикой как увеселение, в 80-е годы угрожало обращение в кафешантан, который именно тогда в провинции стал обзаводиться «сценами, оркестрами и прочими сценическими аксессуарами» и так же, как театр, извещал о своих программах крикливыми зазывными афишами. Опасность поглощения провинциального театра кафешантаном на протяжении 80—90-х годов многим казалась вполне реальной. Как не раз было отмечено современниками, «девять десятых интеллигенции на театр смотрит как на пятиактный антракт между делом и трактиром». Волею этого зрителя театр был сведен «чуть ли не на степень балагана». Это низведение театра в ряд «пустыньких и легоньких удовольствий», обозначившееся еще в 70-е годы и резко прогрессировавшее в 80-е, имело серьезные корни в русском общественном быту, будучи одним из следствий нравственной деморализации русского общества<sup>27</sup>.

Отмену театральной монополии в столицах и провозглашение там свободы театрального предпринимательства провинциальные газеты толковали как убедительный знак того, что функция развлекательная диктуется театру сверху как основная. В создававшейся ситуации в театре провинции резко усилилась комедийная струя. Эта вспышка была глубоко симптоматична. Ни обилие опустошенного эпигонского репертуара, ни половодье фарса не долж-

ны закрыть неоднородность и несомненные позитивные моменты этого явления, обнаруживавшего важные возможности театра. Стихийная жизнерадостность и мажорный тон комедийного театра в провинции конца века противостояли ординарности буден, хотя не вступали с ней в открытый конфликт. И если в одних случаях комедийный театр опускался до низкосортного развлечения, то в других он, оставаясь развлечением, приобретал черты подлинного искусства. Не случайно на эти годы в провинции приходится водевильные триумфы юного П. Н. Орленева или недооцененные историками театра ранние выступления В. Ф. Комиссаржевской в комедийных ролях. 90-е годы сформировали немалое число первоклассных, не повторяющих друг друга комедийных актеров — таких, как Т. А. Чужбинов, Е. Я. Неделин, А. П. Петровский; тогда же в комедии блистали М. М. Петипа, И. П. Киселевский, Н. П. Рощин-Инсаров, Н. Н. Соловцов, М. М. Глебова, Н. Н. Сильников.

Влияние оперетты на театральную жизнь 80—90-х годов во многом объяснялось давно начавшимся — еще на рубеже 60—70-х годов — «искусственным воспитанием вкусов в духе кабацкой антрепризы», но не исчерпывалось им. Нельзя ни преувеличивать, ни игнорировать того, что опереточный театр противостоял регламентированному и застойному быту. В 80-х годах одна из киевских газет (заявлявшая, что на оперетку устремляются «все те, которые хотят... уйти от бессмыслия окружающих их условий жизни») писала, несколько бравируя: «Да, смеяться во что бы то ни стало, ибо это единственный исход из окружающей нас скуки и жизненной грязи. А потому назло нашим градоправителям — посещайте оперетку! Там встречаются, конечно, и фривольные шутки, но что же делать, когда всякая другая шутка едва ли была бы возможна в настоящее время». В другой статье той же газеты говорилось: «Вы пленены той жизнью, которая разыгрывается на сцене, вы освобождены от повседневных дум и печалей. Чего же вам более?»<sup>28</sup>.

По-прежнему связанная с драматическим театром, провинциальная оперетта вносила в его жизнь многие противоречия. Небольшие смешанные опереточно-драматические труппы, как правило, были либо очень слабыми чисто драматическими труппами, в спектаклях которых участвовали один-два певца, либо второсортными опереточными, которые при участии одного-двух актеров драмы играли все, что угодно. Провинциальное «царство русской оперетки» часто представляло «царством разухабистого бесшабашного канкана, бесцеремонного пакостничества», в нем господствовала «грубая пошлая скабрёзность с чисто мужицким площадным остроумием». До конца 90-х годов опереточный антрепренер А. Н. Ягеллов разъезжал по городам юга с труппами, уровень которых из года в год не менялся, — «исполнительские силы ничтожны», «хор ужасно нестройный, оркестр тоже», сам Ягеллов на сцене «вечно корчил из себя гаера». «И весь этот абсурд под



именем оперетки преподносится публике», — констатировала одесская газета. Стиль большинства провинциальных опереточных трупп и новинки опереточного репертуара оценивались в большинстве случаев скептически. «Опереточные остроты, опереточные костюмы, опереточные мотивы (по крайней мере в доброй половине) — это все такие продукты, которые мало-мальски развитая публика смакует только с голодухи», — отметил ростовский «Приазовский край». В относительно благополучных театрах, захваченных широко распространившейся в 90-е годы погоней за постановочной роскошью, неизбежными приметами каждой опереточной премьеры делались «шелк, плюш, бархат, флаги, цветы, бомбы, ядра, солдаты, казаки, лошади, собаки, шествия, карнавалы, сражения, электрическое освещение хористок». В «Заколдованном замке», поставленном в новочеркасском театре С. И. Крылова с «невиданной роскошью в декоративном отношении», фигурировали на сцене «живые бараны, живые голуби, масса цветов, эффектное освещение, устроенное из целой сети электрических лампочек, и т. п.»<sup>29</sup>.

Но по мере того, как опереточный театр обособлялся от драматического и оперетта переставала восприниматься как сила, способная уничтожить драму, проявлялись положительные стороны русского опереточного театра: не только широкая разработка постановочных возможностей, но и устремление к сочетанию в актерской технике яркой буффонады с лирикой и развитием внутренней линии образа. Эти качества были присущи, в частности, исполнению оперетт в труппах, руководимых Н. Н. Синельниковым, который, будучи одним из крупнейших провинциальных режиссеров, оставался одним из самых популярных опереточных протаков<sup>30</sup>.

Характерно, что в небольших губернских городах центральной России, где театр бытовал сравнительно долгое время и где в последней четверти века ход театральной жизни мало изменился, зрители предпочитали драму оперетте и фарсу. Нередкие крахи антрепренеров, дублировавших комедийный коршевский репертуар, свидетельствовали, что рецепты, найденные Коршем в расчете на среднюю московскую публику, не имели всеобщего значения: театральная практика не раз подтверждала, что для неподготовленной публики мелодрама, «вызывающая слезы на глаза и доброе чувство в сердце», гораздо понятнее, чем оперетта и коршевские фарсы<sup>31</sup>.

Рядом с неиссякавшей развлекательной струей в провинциальном репертуаре почти постоянно присутствовала высокая трагедия. «Шекспира тревожим что-то часто!» — иронизировал в 1884 году саратовский корреспондент «Суфлера». Когда во Владимире А. А. Кегель-Королев с очень слабой труппой получил полный сбор, поставив «Отелло», местная газета не скрывала своих недомыслий: «Ставят пьесы обычного репертуара — публика не идет в театр; ставят с теми же артистами «Отелло» или что-нибудь в

этом роде — многие знают, что такие пьесы невозможны к постановке на провинциальной сцене, и все-таки публика является в необычайных размерах». Классический трагедийный репертуар вызывал не меньшие противоречия в искусстве и быту провинциальных трупп, чем комедийный и развлекательный. «Шекспир делает деньги, но, с другой стороны, требует известных затрат. Шекспира обожают гастролеры, но ненавидит труппа. На Шекспира охотно бежит публика, но та же публика хохочет над *служивым*, напялившим на себя костюм итальянского графа», — вспоминала М. И. Велизарий<sup>32</sup>.

В сознании русской провинции Шекспир и Шиллер были тогда своеобразными символами искусства, возвышающегося над буднями, раскрывающего вечные законы бытия, и в наиболее полной мере отвечали тому увлечению искусством как искусством, о котором говорил Г. Успенский. В этом же аспекте воспринимались тогда зрителем и такие не терявшие популярности пьесы, как «Уриэль Акоста» Гуцкова или мелодрама А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство». В ситуации 80-х годов старый лозунг «искусство для искусства», однозначно звучавший в 60-е годы, получил иной смысл: он стал восприниматься как противопоставление великих произведений искусства и их непреходящей проблематики удушливой злобе дня, лишенной больших идей. «Того и гляди, скоро опять наступит такой момент, когда мыслящему и чувствующему человеку останется одно: уйти в область чистого искусства, отречься от мира сего, оставить втуне и пренебречь действительностью, забыть *бедствия существенные* и предаться очарованию *красных вымыслов*», — предсказывала в самом начале 80-х годов киевская «Заря»<sup>33</sup>.

Эта обстановка делает понятным возбуждение, с которым встречала провинция выступления русских и иностранных гастролеров в классическом репертуаре, и даже такие вполне доморощенные попытки, как ярославский дебют в роли Гамлета А. Н. Кремлева, местного любителя, ставшего позже актером, активным театральным деятелем и журналистом. Он готовился к дебюту очень серьезно и накануне его опубликовал статью «По поводу предстоящего исполнения мною роли Гамлета». Он пытался вернуться к подлинному Шекспиру и играл пьесу без сокращений; в его трактовке традиции, идущие от Мочалова и Беллинского, соединялись с полунатуралистическим стремлением конкретизировать образ в историческом и бытовом плане. Спектакль, тянувшийся до второго часа ночи, оставил критика в недоумении: «Маленькая, коренастенькая фигурка, одетая в длинный до полу плащ, с длинными рыжеватыми локонами и белобрыйсой бородачней... Ломанье или убийственно размахистое движение рук, быстрые порывистые скачки по сцене с некрасивым подбрасыванием мешающего прыганью хвоста своей мантши, естественное вращение глаз и какое-то страшное шипение голоса в сильных местах...

На всем остальном лежала какая-то деланная и искусственная шаблонная отделка»<sup>34</sup>.

Тогда же в непосредственной практике провинциального театра начинала сказываться потребность в обновленном режиссерски-постановочном подходе к русской классике. Симптомом этого был повышенный интерес к исполнению «Горя от ума» в подлинных костюмах грибоедовской эпохи — подобные опыты делались в Пензе, Каменец-Подольском, Харькове, любителями в Саратове; постановка «Горя от ума» в костюмах 20-х годов входила в репертуар одной из поездок товарищества В. Л. Форкати по городам юга.

В целом театральная провинция продолжала использовать весь существующий, вернее, весь подвертывающийся под руку репертуар, и по-прежнему у антрепренеров и репортеров местных газет «репертуаром назывался любой список пьес, так или иначе попавших на афишу». Большинство трупп, стремившихся работать на всякий вкус, «отдавали себя в распоряжение публики со всеми потрохами»; в их репертуаре господствовала случайность: «Не дала сбора трагедия, бросаются к комедии, не вышло с комедией, так же опрометчиво бросаются к фарсу, к оперетке, к либретто оперы «Жидовка», разыгрываемой драматическими артистами... Какая-то бесконечная судорога, в которой, как в калейдоскопе, мелькает целый ряд пьес, вызванных на свет неизвестно для чего, чтобы тут же кануть в вечность»<sup>35</sup>.

В прошлые десятилетия даже при ежедневных премьерах провинциальные театры ставили сравнительно малое число собственно новых пьес. Те несколько десятков названий, которые стояли на афише рядовой труппы, могли не повторяться в течение сезона в данном городе, но в предыдущие и последующие сезоны эти же пьесы исполнялись здесь другими актерами, а эти актеры играли их в других городах. Правда, опыт 60-х и 70-х годов показывал, что даже при небрежном, под суфлера, исполнении случайная новая пьеса привлекала зрителей более, чем уже известная, несмотря на то, что она нередко сокращалась при постановке «до таких пределов, какими, например, ограничивается журнальный рецензент, передавая содержание романа». Когда же новинки ставились по рукописным копиям, подчас «добрая треть пьесы оказывалась писанной переписчиком своими словами»<sup>36</sup>.

Островский называл эту тягу к новинкам спекуляцией, считая, что содержатели театров стремятся взять в этих случаях деньги с публики «даже не за пьесу (потому что играется не пьеса, означенная на афише, а неизвестно что), а только за имя автора». Он писал: «Для такого антрепренера каждое новое произведение есть находка (их собственное слово), и, чем известнее автор, тем находка ценнее, потому что можно взять с публики сбор или два за одну только афишу, т. е. за имя автора, без всяких затрат и хлопот. Такой находкой антрепренеры торопятся воспользоваться и часто ставят пьесу на другой день по получении, без пригото-

ния ролей и без всякой постановки. Публика, привлеченная афишей, дает сбор или два, глядя не по достоинству исполнения, а по числу любопытных в городе, — а потом уж эту пьесу не станет смотреть и даром»<sup>37</sup>.

Непрерывное возрастание того «числа любопытных в городе», от которых, по словам Островского, зависел успех новой пьесы, составляло одно из самых знаменательных явлений в театральной жизни провинции 80—90-х годов. В 90-е годы зритель все энергичнее и настойчивее требовал от театра повизны, нередко ввергая его в растерянность. «Психология театральной публики представляет для исследователя такой хаос и такие трудности, среди которых даже антрепренеры не в состоянии разобраться. Публика тоскует по чем-то, капризничает и чего-то ищет, чего-то жаждет; старое ей не нравится, новому она поклоняется один лишь день. И эта стремительная погоня публики за новым, эта неутомимая жажда быстро сменяющихся впечатлений вызывает на сцене театра постановку одной новинки вслед за другой. Ах, скорее дайте нам что-либо повенькое! И в угоду публике в театре ставятся какие угодно пьесы, но зато новые»<sup>38</sup>.

Однако В. Дорошевич не раз энергично защищал эти ожидания, владевшие зрительным залом, полагая, что они противостоят застою и апатии. «Публика хочет видеть, знать — что есть нового?.. Можно смотреть на театр как угодно серьезно. Пусть это будет «школой народной». Но ведь и в школе не только повторяют пройденное. Отговариваться тем, что нет ничего нового — нельзя. Ведь ставят же в столицах каждую неделю новую пьесу. Ведь думают же что-нибудь новое и у нас и за границей»<sup>39</sup>, — писал он.

Местная пресса часто поддерживала театры даже в тех случаях, когда они обращались к заведомо слабым столичным новинкам: «Наше драматическое товарищество заслуживает большой признательности за то, что не перестает знакомить публику со всеми новинками драматического репертуара, и заслуги его несколько не уменьшаются от того, что эти новинки иногда совсем не интересны. Раз они идут на столичных сценах, раз о них пишут и говорят, то и казашская публика заинтересована в том, чтобы их посмотреть»<sup>40</sup>.

По существу, публика требовала от театра максимального внимания ко всем колебаниям господствовавших настроений, предельной отзывчивости и активности. Театр оказывался перед необходимостью разгадать истинный, скрытый смысл той лихорадочной смены увлечений и пристрастий, во власти которых жил зрительный зал. Для провинциального театра эта задача оставалась непосильной.

Зритель 90-х годов тянулся к тому, чтобы как можно скорее узнавать все, чем живет столичный театр; ссылки на успех в столицах звучат для него как надежнейшая рекомендация. На афише костромского товарищества Дмитриева-Волынского, анонсирую-

щей комедию Мясницкого «Сыщик», было напечатано: «Давно ожидаемая новая и лучшая пьеса нынешнего сезона, полная жизни, веселья и остроумия! Имеет громадный успех в Москве и возбуждает непрерывный хохот в театре»<sup>41</sup>.

Повышенный интерес к пьескам сочетался с явной растерянностью публики и театра перед подлинной новизной пьес Чехова, Ибсена, Гауптмана, Зудермана и других, которая переходила зачастую в непонимание и резко враждебное отношение к ним. Попытки объяснить зрителю подобные пьесы специальными комментариями, помещаемыми на афишах, сочетались с будничным невниманием актеров к своим ролям. Так, в 1890 году в отклике на орловскую премьеру чеховского «Иванова» рецензент советовал исполнителям «получше знакомиться с содержанием ролей», а афиша спектакля помимо выдержанных в традиционном духе названий отдельных картин («Душевноболезной», «Медленное убийство», «Женщина-Гарпагон», «Совиное гнездо», «Психопаты», «Страсти и пороки», «Мертвый жених», «Судьба, как смерть, неотразима») содержала следующие соображения: «Пьеса эта затрагивает самое болезненное место нашего века — неустойчивость характера нынешнего поколения, его душевный разлад. Иванов — это тип, встречающийся в каждом культурном человеке в более или менее резкой форме, почему автор и дал своему герою фамилию Иванов как самую распространенную русскую»<sup>42</sup>.

Новый репертуар не поддавался привычным актерским приемам, и это еще более затрудняло его восприятие зрителями. Рассказывая о постановке «Чести» Зудермана товариществом А. М. Горин-Горяинова, саратовский критик свидетельствовал: «Публика, довольно многочисленная, бывшая в этот вечер в театре, по-видимому, недоумевала и не могла с достаточной ясностью решить, что же происходит на сцене — исполняется ли там сильное, талантливое произведение, или же какая-нибудь французская переводная, или русская пьеса с трескучими, притянутыми насильно эффектами, бьющими на нервы зрителей». Ни критика, ни публика не принимали тех усложненных психологических заданий, которые выдвигал перед актерами Немирович-Данченко в «Цене жизни», заставляя Демурина и Анну целый акт «вести нескончаемый диалог»<sup>43</sup>.

В провинциальный репертуар все активнее входил Ибсен, хотя его пьесы не пользовались признанием публики и газет. В рецензии на сыгранного в Казани «Доктора Штокмана» говорилось: «При всех своих литературных достоинствах пьеса является для сцены несколько тяжеловесной и на большую часть публики навевает скуку». С недоумением была встречена там же «Гедда Габлер»: «Чрезвычайно странное впечатление производит на зрителя драма Ибсена «Гедда Габлер». Зачем было строить пьесу на болезненном и уродливом явлении, понять очень трудно, тем более что автор даже не пытается объяснить его или проанализировать... Артисты сделали все возможное, чтобы спасти драму

от провала, но она прошла все-таки очень вяло». Оценивая постановку «Норы», рецензент приходил к следующему выводу: «Пьеса большей частью публики понята не была, и это доказало еще раз, что публика требует прежде всего внешнего действия, хотя бы такого, как в поставленной после «Норы» чепухе под названием «Каково веется, таково и мелется». Все-таки давать такие пьесы следует: может быть, хоть у нескольких человек она разбудит дремавшую мысль». Растерянность зрителей и актеров при встрече с новой драматургией наиболее сказалась в откликах на «Чайку», прошедшую на всех крупных провинциальных сценах в 1896 году. «Драматическое произведение, воплощенное на сцене, как бы оно ни было содержательно в отдельных частях, не производит цельного впечатления, приводит в недоумение и публику, плохо ориентирующуюся в том, что пред нею происходит, и исполнителей, от которых воспроизведенные образы как бы убегают, ступшевываются в нечто бесформенное, неопределенное. И досадно: с одной стороны, в роли есть «умные слова», жизненные положения, намеки на оригинально задуманный характер, но стоит серьезнее пораздумать над нею — и убеждаешься, что она в лучшем случае мозаика, вся состоящая из мелких кусочков характера, чувства, страсти. Вот подобные кусочки действующих лиц «Чайки» на описываемом спектакле артисты — из коих надо особенно отметить г-ж Немрову-Ральф, Синельникову и гг. Людвигова, Судьбинина — очень добросовестно клеили и лепили в одно целое, но все-таки этот труд оставался, по существу, утомительным и скучным», — рассказывал о ростовской премьере «Приазовский край». По словам «Камско-Воляжского края», на «Чайку» в Казани у Бородая «публики в театр собралось не очень много», но и той «пьеса не понравилась», поскольку исполнение «как-то двигалось», но смысл событий «так и не обнаружился»<sup>44</sup>.

В 90-е годы получает распространение не существовавшее прежде явление: «гвоздь сезона» — пьесы, которые в течение одной-двух театральных зим обязательно смотрят — порою лишь для того, чтобы тотчас же отвергнуть их, — зрители почти всех крупных городов.

Среди произведений, на чью долю выпала такая популярность и которые прокатились по наибольшему числу театров, были «Плоды просвещения», «Власть тьмы», «Мадам Сан-Жен», «Царь Борис», «Трильби», «Измаил», «Ганнеле». За ними стоят ни в чем не совпадающие идейные и художественные тенденции, и объединены эти пьесы оказались лишь той популярностью, которую они мгновенно приобретали и которая свидетельствовала в первую очередь об общности интересов публики, вернее, о том, что эти интересы очень легко обращались к одним и тем же предметам и темам.

К концу 90-х годов становилось очевидным, что театр русской провинции тяготеет к тому, чтобы превратиться в сложный, разветвленный организм, развернутую систему, плотно охватываю-

щую Россию и способную почти одновременно откликаться на импульсы, возникающие в столицах; равняться на создающиеся там образцы, сближая интересы, стремления, вкусы и пристрастия зрителей во всех углах страны.

«Есть такие дебри и углы русской провинции, где изящные искусства известны чуть ли не понаслышке только, но театр в них существует», — писал в 1894 году Д. Д. Коровяков. Разрастание сети театров, не замиравшее даже в кризисные 80-е годы, в 90-е шло неудержимо. За полтора десятилетия число театральных зданий и ежегодно работавших в них трупп выросло в полтора-два раза. Если в конце 70-х — начале 80-х годов в зимний сезон провинциальную Россию обслуживало не более восьмидесяти мелких и крупных трупп, то в 1894 году в одной из статей Немировича-Данченко сказано: «В России в зимнее время считается более двухсот театров». Цифры, названные хроникой журнала «Артист», были скромнее — сто двадцать семь трупп, работавших в сезон 1893/94 года. В самом конце века число театров в провинции, по словам Н. Ф. Арбенина, «возрастало с каждым годом». Специальные справочники на рубеже XIX—XX веков информировали о том, что театральные здания имеются более чем в двухстах пунктах России. Театр оказывался наиболее легко распространяемым и самым распространенным среди других искусств<sup>45</sup>.

Он стремительно внедрялся во все даже самые захолустные и отдаленные места.

Многие уездные города центральной России уже располагали сценическими площадками (чаще — временными сценами в клубах), и сюда не один раз в сезон заезжали небольшие труппы. Состав их бывал невелик. В. А. Кригер рассказывал, что И. А. Понормов нередко путешествовал один, имея при себе богатый запас декораций-задников, реквизита и даже электрических ламп, позволявший ему в каждом городке давать несколько представлений. Маршруты кочующих трупп отработывались год за годом, но на одни и те же небольшие городки не следовало полагаться надолго, и в театральном мире в 90-е годы опытные предприниматели знали, где и насколько следует задерживаться. Еще оживленнее была театральная миграция в западной и — особенно — южной России, где даже солидные труппы не боялись посещать крохотные населенные пункты. Русские труппы начинают осваивать Закавказье, где прежде постоянно театр функционировал только в Тифлисе. Менее заметен был этот процесс в Закаспийском крае, где возникали первые, еще не окрепшие театральные центры (Ташкент, Ашхабад) и куда все чаще устремлялись гастролирующие антрепризы и товарищества.

В театрах, действовавших в отдаленных районах, часто господствовала беспощадная эксплуатация, в грабительской деятельности их хозяев порой проступали черты настоящего группдерства эпохи первоначального накопления. Они особенно явно прорывались в работе В. Л. Форкатти. Человек неукротимый, предприим-

чивый, ничем не связывавший себя, он умел затевать одно за другим малонадежные предприятия и невредимым выходить из очередного крушения. Так было и в сезон 1890/91 года, когда он в Закавказье держал три труппы сразу (Батум, Баку, Тифлис) и когда против него взбунтовался сначала служивший у него актером А. Н. Кремлев, отчаянно полемизировавший с Форкатти на страницах «Каспия», а затем восстала значительная часть труппы, обратившаяся в газету «Кавказ» с письмом, в котором о Форкатти говорилось: «Он держал нас весь сезон в руках, не доплачивая жалованье и распоряжаясь перевозкой наших вещей; он перепутывал наши амплуа, заставлял играть каждого несоответствующие роли, обременял нас семью-восемью спектаклями в неделю, изучением массы ролей в невозможно короткие сроки, мучил нас с утра до вечера репетициями, не прощал нам даже однодневной болезни, вычитая за нее дневное жалованье, выдавая нам наше содержание подачками в три — пять рублей; пользовался нашим снисхождением, безгранично эксплуатировал наш труд; вопреки всем обещаниям, завезя нас на окраину России, он не заплатил нам за дорогу, лишил нас бенефисов, взяв с нас подписку, что мы, в случае неуплаты жалованья, не будем жаловаться администрации; после всего этого в вознаграждение за все нами испытанное удержал наше содержание в общей сумме 2470 рублей, отказавшись даже дать какое-нибудь обязательство уплатить в будущем»<sup>46</sup>.

Правда, среди оторванных от центра трупп были такие, что существовали патриархально и мирно, как две иркутские труппы А. А. Фадеева, каждая из которых служила у него в Сибири по три года.

В театральном освоении Сибири последняя четверть XIX века составила целую эпоху. «Театральное дело в Сибири находится в младенческом, так сказать, состоянии», — констатировал «Суфлер» в 1883 году. В конце века положение резко изменилось, эволюционируя в двух направлениях: в Сибири сложилось несколько вполне развитых театральных центров, и одновременно она стала ареной для длительных, налаженных гастролей серьезных актерских объединений. Театры Сибири стали восприниматься как единая, по-своему выверенная система, с определенными запросами и потребностями. Но для успеха работы в ее условиях требовался учет всех ее особенностей, которые замечательно раскрывает В. Тальзати в своих записках, интереснейшем документе театральной истории. Воспользовавшись ими, можно увидеть всю — от Тюмени до Владивостока — театральную карту этого края, каким он был в конце XIX века, и понять, как оценивали Сибирь актеры<sup>47</sup>.

В Тюмени было тридцать тысяч жителей и существовал театр, выстроенный купцом Текутьевым, по каждой оседавшая там «приличная драматическая труппа с серьезным репертуаром только перебивалась» и бывала вынуждена ставить одну за другой обстановочные мелодрамы. В Тобольске, насчитывавшем двадцать



две тысячи жителей, жизнь была «монотонно-чиновничья», спектакли в зале Общественного собрания могли окупиться лишь в пору навигации, и потому заезжать в Тобольск зимой не следовало. Курган (десять тысяч) мог дать два — три сбора, а в Петропавловске (семнадцать тысяч), имевшем театр с полным сбором в 500 рублей, можно было работать неделю — другую. Омск, из сорокатысячного населения которого четверть составляли чиновники, обычно являющиеся надежным резервом публики, «имел очень плохой театр — деревянный, переделанный из бывшей казармы, одноэтажный, тесный, в неудобном месте, без малейшей акустики». Гастролерам здесь было плохо — разрешение спектаклей зависело «от главноначальствующей в театре власти», и антрепренеры дорого запрашивали с приезжих. Условия для пребывания здесь постоянной труппы были сложными: «Публики масса, и в парадные спектакли бывает сбор рублей на 800—900, но в теперешнем помещении холодно, сыро, дует сквозняк; актерам служить тяжело, так как маленькая сцена, невозможные уборные, отсутствие резонанса подрывают силы. Летом же еще хуже, ибо духота и пыль в зрительном зале мешают посещать спектакли».

Томск в конце века считался «столицей интеллигентной Сибири». Здесь существовал выстроенный купцом Королевым «хороший большой каменный театр, вмещавший до тысячи человек», «публика так же требовательна, как в больших городах центральной России». Побывавшим в нем артистам Томск запомнился как «живой, пескучный город, с естественным стремлением к общественной жизни». Летом можно было играть в городском саду, где «прежние предприниматели невысокой пробы строили своими силами летний театр и ставили в нем легкие пьесы и маленькие оперетки в расчете на среднюю публику». Барнаул, «город, живущий довольно открыто и торгующий порядочно», имел лишь летний театр, в котором «небольшие антрепренеры делали удачные летние сезоны при определенном репертуаре и порядочном составе артистов». Бийск следовало посещать лишь в навигацию; город располагал небольшим залом со сценой, занимавшим весь первый этаж Общественного собрания. «Жителей числится тысяч до двадцати, и успех нескольких спектаклей можно считать обеспеченным, тем более что жизнь скучная, патриархально-провинциальная, и хорошее развлечение — большая редкость». В Мариинске имелся небольшой клуб, где можно было устроить лишь литературный вечер. В неудобном маленьком зале Ачинска можно было взять два-три сбора, но «для них необходимо послать кого-нибудь из труппы передовым, выхлопотать зал, разрешение, роуль и оповестить город об имеющих быть спектаклях». Остававшаяся в подобных пунктах кочующих по Сибири артистов заставляла не столько возможность заработка, сколько необходимость отдыха.

В Красноярске в конце века театр был отдан городом Обществу любителей, которое неохотно допускало гастролеров, а прежде «знакомые с красноярской публикой антрепренеры считали обык-

повенно более выгодным делить сезон между Красноярском и Енисейском», который не мог выдержать целого сезона, но «в месяц, в полтора при трех спектаклях в неделю» в нем можно было «взять на круг по 300—350 рублей за представление». Там существовал хороший театральный зал в Общественном собрании — «все это было устроено тогда, когда золота хватало даже и на постройку театра, хотя и в одном здании с клубом, но в каменном доме». Пьес в Енисейске повторять не следовало, «разве лишь на следующий год», хотя город привык к тому, что в середине зимы к ним наезжает какая-нибудь труппа, и готовился к ее посещению с осени. В Минусинск следовало заезжать лишь в навигацию и не более чем на четыре спектакля. В Камске проезжающим труппам приходилось останавливаться на отдых и раза три сыграть «в неудобном местном клубе без приспособлений сцены». В относительно крупном Нижнеудинске останавливаться не стоило, но можно было дать спектакль «в живом бойком селе Тулупе в маленьком клубе с постоянной сценой».

Иркутск после постройки в 1897 году нового театра резко выделялся на общем фоне городов Сибири. «В театральном отношении Иркутск очень интересен: имеет самостоятельное, довольно правильное мнение даже об артистах с имепем, к которым относится весьма строго и требует, чтобы они не оказывались ниже своих репутаций, очень любит комиков и опереточных примадонн и вообще пение; видел много хороших артистов и целые труппы, к театру давно привык, и потому он в большом фаворе». В Верхнеудинске зимой происходила одна из важнейших в Восточной Сибири ярмарок, во время которой можно было «ставить спектакли хоть каждый день». В Чите, насчитывающей десять тысяч жителей, «ядро населения составляла интеллигенция, отчего публики достаточно для посещения целого ряда спектаклей даже и летом, ибо дач в окрестностях нет, и читинцы удовлетворяются городом, который почти весь деревянный, разбросанный по песчаной местности, поросшей частью хвойником». Хорошие сборы здесь были не редкость, хотя театральные залы в клубе были очень запущены, «длинные диваны, служащие для публики, с высокой матерчатой обивкой, которая при прикосновении испускает массу пыли, отнимают последний отзыв, и петь и говорить в нем трудно, как в подвале; сцена мала и низка». Хороший зал с хорами и приличная сцена имелись в Нерчинске, где при пяти тысячах жителей были возможны один-два сбора. В Сретенске в маленьком военном клубе можно было взять один сбор рублей в двести.

Через 1100 верст пути по рекам Шилке и Амуру находился очень театральные Благовещенск, «складской и переотправочный пункт с обеих концов Амура и с Зейских приисков». Здесь существовал «каменный трехъярусный театр, хорошая сцена, вполне приличные декорации». Случалось, что в нем работали две труппы одновременно, «относительно репертуара Благовещенск также шел впереди остальных городов Сибири». Опыт показывал, что

«в таком оживленном городе найдутся посетители спектаклей и летом, если, конечно, ставить легкие и незатейливые пьесы». Хабаровск (десять тысяч) был резиденцией приамурского генерал-губернатора. «Жизнь здесь серенькая, тихая, отчего хабаровцы относятся к театру очень тепло»; небольшая труппа могла продержаться зиму, играя в Общественном собрании — неважном помещении с разборной сценой.

Много больший интерес в театральном отношении представлял Владивосток, коммерческий и военный порт, который именовался городом лишь с 1880 года, но уже насчитывал более тридцати пяти тысяч жителей. «Много интеллигенции, коммерсантов, мастеровых, рабочих разных национальностей; подряды, сделки, купля, продажа в больших и малых размерах, аферы, работа в конторах, на кораблях, в порту и укреплениях (крепость первого разряда) — все это превращает жизнь Владивостока в какую-то лихорадочную суету и сутолоку, ослабевающую немного при замерзании Золотого Рога (порт). Следствием такой кипучей деятельности является желание к вечеру отдохнуть за разумным развлечением, которым считается театр, пользующийся здесь большим успехом». Спектакли шли в театральном зале гостиницы «Золотой рог» «с маленькой неудобной сценой, отсутствием резонанса»; его арендаторы — буфетчики гостиницы «выжимали все соки из артистов и публики». Зарботки здесь были очень значительные, но репертуар следовало показывать «легкий и веселый, фарсы, пустые комедии с уморительными кви про кво, самые разудалые оперетки».

В целом, по свидетельству В. Тальзатти, театральные вкусы Сибири повторяли общераспространенные. «К оперетке относятся с таким же вниманием, как в европейской России, и требуют от нее гастролеров и звездочек... Из драм наибольшим вниманием пользуются старые переводные мелодрамы («Тридцать лет...»), любят «Уриэля Акосту», «Горькую судьбину», Шекспира, русские исторические пьесы; Островский, кроме «Грозы» с хорошей исполнительницей, игнорируется... Крылов, Мясницкий идут очень хорошо. Феерии и трескучие обстановочные мелодрамы дают отличные сборы, особенно по праздникам». Эта общность зрительских запросов еще раз подтверждала, что провинциальный театр конца века функционировал как единая общероссийская система.

### 3

Театральное оживление 90-х годов позволяло говорить о формировании единой системы, объединяющей театр провинции с театром столиц.

В том, как разворачивались их связи, был свой драматизм, скрытые и явные противоречия. Одно из них выявилось сразу после отмены в 1882 году театральной монополии в Москве и Петербурге: «С разрешением в столицах частных театров все лучшие силы

драматической сцены бросились туда, и в провинции стало не на что смотреть»<sup>48</sup>. Укрепились и осели там очень немногие, и возвращение остальных через сезон-два в провинцию было далеко не безболезненным.

Постепенно театральные связи провинции и столиц приобрели двусторонний характер. Провинция чаще видела у себя актеров казенных сцен, столицы — провинциальных знаменитостей. К 90-м годам в Москве, Петербурге и вокруг них действовала постоянно видоизменявшаяся, пульсирующая, неизменно укреплявшаяся сеть зимних и летних частных театров (вплоть до эфемерных дачных трупп), вовлекавших огромное число провинциальных актеров и предпринимателей. Достаточно сопоставить данные 1880 года с данными любого сезона второй половины 90-х годов, чтобы этот процесс стал нагляден. В 1880 году под Петербургом спектакли давались в придворном петергофском театре, красносельском (состоявшем в ведении военного ведомства), павловском и ораниенбаумском, которые были выстроены царскосельской и балтийской железными дорогами, в Нарве, где специальное театральное здание большую часть года пустовало. Спектакли бывали также в пригородных театрах на Шлиссельбургском проспекте при ресторане «Вена», содержавшемся П. Пиуновым, в Шувалове, где играли артисты казенных театров, и в «Ливадии» в Новой Деревне, где выступали преимущественно провинциальные актеры. Через полтора десятилетия, летом 1894 года, театры под Петербургом работали: в Павловске (содержался Р. Гинсбургом); в Ораниенбауме (драматическая труппа Сосновского и оперетта Степанова); в Красном селе (балетные и драматические спектакли казенных трупп); в здании Думы в Колпине; в Тосно в доме Смолиной; в летнем павильоне в деревне Сашино; в загородном саду Озерки (оперная и драматическая труппы П. Глебовой-Струйской); в Нарве. В гатчинском Собрании играли «приезжающие из С.-Петербурга вольно практикующие актеры и актеры из провинции». В Луге зал Е. Я. Аграновича арепдовали И. Г. Салов и М. Г. Межевой, который руководил труппой из профессионалов и любителей-дачников. В Первом стане Шлиссельбургского уезда в имении А. П. Коханова в деревянном одноэтажном театрике действовала небольшая труппа провинциальных актеров под управлением В. А. Кригера. Столичные и провинциальные актеры встречались в таких театрах непосредственно в работе: летом 1898 года в Ораниенбаумском театре вместе с артистами казенных театров (Н. Ф. Сазоновым, А. И. Южиным, М. В. Дальским и И. Н. Грековым) играли провинциальные актеры: Некрасова-Колчинская, Блюменталь-Тамарина, Брянская-Коврова, Сушинская, Кускова, братья Адельгейм, Тинский, Двишский, Бравич, Горин-Горяинов и другие.

Лучшие провинциальные актеры играли летом перед публичной столицей, а зрители самых захолустных углов могли видеть актеров лучших театров России. В Уфе, например, и в 80-е годы,

в старом деревянном театре Базилевского, и позже, в 90-е годы, в театре Кляузникова, работали очень слабые труппы (П. А. Абрамова-Полторацкого, Полонского-Кузьменко, Ф. И. Надлера и других). Но летом 1897 года в Уфе гастролировало Товарищество артистов Малого театра, а в следующее лето — актеры Александринского.

Важным фактором театральной жизни было создание актерами столичных театров летних гастрольных товариществ.

Легендой в истории провинциального театра стала летняя поездка товарищества, организованного В. Н. Андреевым-Бурлаком и М. И. Писаревым в 1883 году.

Общий интерес к ней привлекли имена выдающихся актеров, которые сформировались и прославились в провинции, но на этот раз ехали по Волге и Дону как представители Москвы. Публика и газеты воспринимали его участников как «московских гостей». Анонсируя приезд Товарищества московских русских драматических артистов, саратовская газета писала: «Мы уверены, что саратовская публика воспользуется случаем видеть названных артистов — цвет и украшение столичных частных театров». Успех товарищества определили не только имена его участников, точная организация и продуманный маршрут, но более всего тот факт, что впервые в русской театральной истории несколько городов провинции увидели у себя спектакли столичного театра в почти не облегченном варианте. Новое качество этих гастролей отмечалось в прессе неоднократно. «Это, если не ошибаемся, еще первый пример в России, что целая труппа лучших драматических артистов, составляющих товарищество, путешествует по России. До сих пор если и предпринимали поездки по России, то или отдельные артисты — корифеи русской сцены, или считающие себя таковыми, или, редко-редко, предпринимали подобные поездки двое, трое, четверо артистов... Но здесь — здесь перед нами целое товарищество, целая труппа, довольно дружная, сыгравшаяся, спевшаяся», — говорилось в казанской газете<sup>49</sup>.

Непосредственные участники поездки видели в ней прежде всего удачный вариант летнего заработка. «Мы хотели обеспечить себе заслуженный летний полуотдых, если можно так сказать, и заработать небольшую толику денег»<sup>50</sup>, — вспоминала А. Я. Глама-Мещерская. Но, по существу, это были гастролы того незакрепленного в Москве частного театра, который отвечал основной тенденции театрального развития столиц, но не мог упрочить своих позиций и продлить свою жизнь. По провинции гастролировали лучшие силы коллектива, который сложился в созданном А. А. Бренко Театре близ памятника Пушкину и во имя сохранения которого Андреев-Бурлак и Писарев пошли на вынужденный союз с Ф. А. Коршем, быстро вытеснившим их и резко изменившим намечавшуюся ими постановку дела. Успевший за свою короткую жизнь продемонстрировать те организационные и художественные принципы, во имя которых несколько десятилетий в

столицах шла борьба с казенной театральной системой, этот театр не мог укрепиться и в провинции 80-х годов (хотя возникали предположения, что Писарев и Бурлак осядут со своей труппой в Саратове), и ему оставалось лишь мелькнуть в ней метеором.

Первоначально товарищество было задумано очень широко, но многие из московских сослуживцев Писарева и Бурлака не решались войти пайщиками в это начинание, перспективы которого были вполне туманными и гадательными, тем более что Писарев и Бурлак считали пужным на случай возможной неудачи иметь запасной резервный капитал, составленный из предварительных взносов участников. «Запись в члены товарищества шла медленно», «паи вносились туго», и потому «было решено ограничить число участников поездки и понизить размер паев до возможного минимума»; на неизбежные начальные расходы Писарев и Глама-Мещерская отдали свои личные сбережения. Каждый из членов товарищества «в зависимости от степени их участия в деле» должен был получать определенное количество марок: Андреев-Бурлак, Писарев, Глама-Мещерская, Свободина-Барышева и Очкина — по пять марок, Рютчи, В. Козловская, Ильков и Шмитов — по три, Гиляровский — полторы и т. д. В репертуар поездки были включены «Лес» и «Не в свои сани не садись» Островского, «Светит, да не греет» Островского и Соловьева, «Иудушка» по Салтыкову-Щедрину, «Горькая судьбина» Писемского, «Кручина» и «Майорша» Шпажшского, «На хуторе» Гнедича, «В царстве скуки» Пальерона, а также ряд небольших пьесок. Андреев-Бурлак читал в дивертисментах «Записки сумасшедшего» и рассказ Мармеладова из «Преступления и наказания». Глама-Мещерская вспоминала: «Писарев особенно настаивал, чтобы у нас каждая пьеса была поставлена и обставлена не по гастрольному обыкновению, кое-как и наспех, но была бы подана провинциальному зрителю в самом достойном, лучшем виде»<sup>51</sup>.

Маршрут поездки проходил через Рыбинск, Ярославль, Нижний Новгород, Казань, Симбирск, Самару, Саратов, Царицын, Астрахань и затем через Новочеркасск и Ростов-на-Дону. В. А. Гиляровский, приглашенный в товарищество в качестве «передового агента», должен был «выезжать раньше, снять театр, приготовить все к спектаклю: напечатать афиши, познакомиться с газетами...». В этой роли он «выявил не только огромную энергию и работоспособность, но и прекрасное знакомство с поволжским бытом»<sup>52</sup>.

В захолустном Рыбинске он снял не балагаппообразный летний театр, а огромный зимний, в котором были даны два спектакля, причем на первом из них занавес открылся при полупустом зале, публика — по провинциальным обычаям — съехалась лишь когда «действие уже зашло за половину», после второго спектакля театралы во главе с Биржевым комитетом хотели чествовать труппу в одном из трактиров, что Писарев «дипломатично отклонил». В Ярославле и Нижнем спектакли были целиком проданы местным антрепренерам. Это сделало материальное положение товари-

щества очень прочным. В Костроме, где предполагался один спектакль, пришлось играть три. Начиная с Нижнего товарищество на каждой пристани встречали безработные провинциальные актеры, просившиеся в его спектакли на разовые и выхода. В Казани антрепренер П. Д. Ленский, сдав Бурлаку театр за 30% сбора (и заработавший 1800 рублей), помог товариществу «своей энергией и распорядительностью»; как отмечено в казанской газете, «театр буквально ломился»<sup>53</sup>.

«Еще более любезно» отнесся к гастролирующей труппе антрепренерствовавший в Симбирске А. А. Рассказов, взявший с каждого спектакля «всего по сто рублей со всеми расходами». Успех сопровождал товариществу в Саратове; в Самаре труппу на пристани встретил «один из передовых земских деятелей доктор Португалов, который ввел московских актеров в круг самарской интеллигенции». «Самарская публика устроила нам такой радушный прием, что нам пришлось продлить наши гастроли», — рассказывает Глама-Мещерская. Астрахань, куда товарищество приехало после двух спектаклей в Царицыне, всегда была городом удачных летних сезонов и дала наивысшие сборы. Вернувшись в Царицын, труппа по железной дороге отправилась в Калач и оттуда в Новочеркасск, где вместо трех намеченных спектаклей дала пять и где «Лес» был повторен по просьбе войскового атамана Святополк-Мирского, не пожелавшего посетить первый спектакль, так как актеры не побывали у него с визитом. Поездка закончилась в Ростове. В результате ее пайщики получили назад свои первоначальные взносы, заработав более рубля за марку<sup>54</sup>.

Была доля преувеличения в словах местных газет, утверждавших, что «путешествие товарищества от Ярославля до Астрахани имеет все шансы к тому, чтобы составить эпоху в истории театрального дела в нашем Поволжье», и что его влияние «на очищение и подъем эстетического вкуса публики стоит вне всякого сомнения». Споря с ними, один из провинциальных корреспондентов «Суфлера» пренебрежительно писал: «Различные провинциальные листки кричат о необыкновенной труппе, снисходительно разъезжающей по волжским городам с благородной целью просветить нас, темных людей-провинциалов», и соглашался признать наличие в труппе лишь двух замечательных артистов<sup>55</sup>.

Новые возможности в театральной жизни эта поездка действительно открывала. Она доказывала, что провинция может видеть у себя не только отдельных столичных знаменитостей, но и столичную постановку театрального дела. Спектакли товарищества меняли критерии публики. «Долго не забудется нами спектакль, могущий увеличить наши требования в области искусства от господ арендаторов местного храма Мельпомены, — говорилось в заметке «Саратовского дневника» о постановке «В царстве скуки». — Такая гармония в исполнении, такой поразительный ансамбль возможен только при условии бесспорной талантливости исполнителей и добросовестных, частых срепетовок... Такого эстетического

удовольствия, которое дает прибывшая труппа, быть может, долго не увидят саратовцы». Успех «Леса» опровергал распространившееся в провинции пренебрежение к поздним пьесам Островского и заставлял признать, что «только неумелое исполнение отбивает публику от прекрасных пьес»<sup>56</sup>.

Возникло и некое противоречие между вкусами провинциального зрителя и обогнавшей их тонкой «столичной» игрой гастролеров. Разделявшую их дистанцию зафиксировал, в частности, «Саратовский дневник», рассказывая о том, как принимал зритель один из лучших спектаклей товарищества — инсценировку «Господ Головлевых»: «Исполнение было в высшей степени художественное, до которого может подняться только первоклассное дарование. И вот публика, среди которой было немало людей, понимающих юмор не исключительно в наклейке носа, публика, говорю, хотя бы десятком-другим хлопков выдала вынесенное впечатление. Бесподобно разыгранные сцены проходили точно незамеченными. Такого холодного, деревянного отношения я положительно не ждал. Не хочется констатировать факт, что зрители не поняли тех тонких, изящных штрихов, которыми так богата игра г. Андреева-Бурлака во всех и г-жи Гламы-Мещерской в первом акте. Хлопают бессодержательной передаче вульгарных мотивов, топорному исполнению глупейших вещей и молча выходят после замечательной творческой работы артистов»<sup>57</sup>.

Успехи Московского товарищества газеты пытались связать с торжеством идеи артельного объединения актеров в их борьбе с антрепренерской эксплуатацией. В духе 70-х годов рассуждала об этом казанская газета: «Путешествие товарищеской артели московских артистов поучительно и в том отношении, что блестящим образом доказывает, что артистические артели осуществимы и что, быть может, они мало-помалу завоюют себе право на существование, что антреприза должна будет уступить им место». Но возглавляемая Бурлаком и Писаревым труппа представляла собой не артель провинциальных актеров, а, скорее, артель столичных знаменитостей, и не случайно почти везде ее радушно встречали местные антрепренеры. Именно интерес к деятелям московского театра во многом определил «почти полные сборы в театре, и притом в летнее время, самое неудобное время для театральных представлений, а особенно в зимних душных театрах, и притом на пьесах Островского». Когда же летом следующего, 1884 года Бурлак и Писарев организовали вторую поездку по России, давшую в течение трех месяцев сорок тысяч рублей валового сбора, она уже не была новостью для публики, и газеты, в частности «Волжский вестник», отмечали в общей атмосфере гастролей «значительный регресс сравнительно с прошлым годом»<sup>58</sup>.

Гастролеры нередко собирали публику даже в пору общего застоя в театральных делах. «Если бы перед публикой можно было всегда только гастролить!»<sup>59</sup> — иронизировал В. Дорошевич. Летом 1885 года, когда театральная ситуация в Киеве и других



городах юга была малоблагоприятной, в них с огромным успехом гастролировало товарищество В. Л. Форкатти, в которое входили А. А. Немирова-Ральф, Н. Д. Рыбчинская, Е. Ф. Красовская, Е. С. Майорова, В. Н. Давыдов, И. П. Киселевский, Н. П. Рошин-Инсаров, А. М. Шмитгоф. Форкатти проехал Харьков, Полтаву, Елизаветград, Одессу и Киев. Он демонстрировал безупречно составленную труппу и в каждом городе давал ограниченное число спектаклей. На юге его считали инициатором подобных поездок, которые он устраивал затем ежегодно, правда, со все более слабыми труппами. Первая удача Форкатти была заслопена параставшими успехами товариществ, которые с 1886 года несколько весен подряд собирал Н. Н. Соловцов, уже тогда имевший далеко идущие планы, стремившийся сплотить вокруг себя отличных актеров, покорить публику южных городов. Он действовал настолько находчиво и предусмотрительно, что уже в 1888 году его товарищество теснило гастролировавшую одновременно с ним в Киеве труппу М. Г. Савиной.

В начале 90-х годов ощутимая перемена в настроениях публики делала возможными гастроли по городам провинции нескольких объединений первоклассных столичных актеров. Летом 1890 года — помимо ездивших по провинции товариществ Соловцова и Бородая — руководимое И. Н. Грековым товарищество актеров Малого театра (Г. Н. Федотова, А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, А. А. Яблочкина и другие) играло в Саратове, Астрахани, Самаре, Симбирске, Казани, Ростове; а товарищество М. Г. Савиной (М. М. Петипа, П. Д. Ленский, В. Е. Ильков, А. А. Немирова-Ральф, Е. Н. Бельская), администратором которого состоял Д. А. Бельский, — в Одессе, Херсоне, Николаеве, Таганроге, Ростове-на-Дону, Владикавказе, Тифлисе, Астрахани и на нижегородской ярмарке. «Мысль гастролировать в провинции целыми труппами явилась в недавнее время, — писал в 1890 году «Артист». — Нельзя не приветствовать эти гастроли. Провинциальная публика получает возможность знакомиться с современным репертуаром в дружном исполнении хорошо сыгравшихся трупп, с другой стороны, для артистов, для их совершенствования крайне важно иметь возможность появляться перед новою публикою и тем проверять достигнутые результаты. Кроме того, и местные провинциальные артисты будут иметь лишний случай познакомиться с исполнением корифеев драматических сцен»<sup>60</sup>.

В середине 90-х годов распространение летних поездок становилось эпидемическим. В 1894 году по провинции одновременно путешествовали три товарищества александринских актеров — М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова и П. М. Медведева, — и их валовой сбор составил более 100 тысяч рублей. Интенсивное развитие гастролерства оставалось симптомом положительным, свидетельствуя о сближении интересов и возможностей столиц и провинции. Но печать все чаще восставала против чисто коммерческого компромиссного характера, который получали гастроли: «Во главе га-

строльных трупп становятся одно или несколько лиц с известными именами, а их сотоварищами являются или второстепенные столичные артисты, или провинциальные, или даже местные любители... Двое-трое из главных персонажей выделяются на первый план в своих излюбленных ролях, а все остальные ступшевываются». А. А. Ярцев не раз повторял в своих статьях и обзорах, что подобные поездки стали «делом простых антреприз, основанных на коммерческом расчете», поскольку «столичные гастролеры едут налегке — и по части репертуара, и по части ансамбля, и по части обстановки и постановки спектакля». Нарастало негодование провинциальных актеров, имевших основание считать, что столичные премьеры «истощают в несколько представлений и художественный и нравственный интерес, и денежные ресурсы местной публики», что они «к обеспеченному содержанию прибавляют лишней заработок, испытывают наслаждение триумфаторов, получают восторженные адреса... но ни на долю сценического искусства в смысле его развития, ни на долю театрального дела в провинции в смысле его упрочения не перепадает ничего». Антагонизм между столичными гастролерами и постоянными театрами провинции превращался в 90-е годы в одну из острейших проблем театральной жизни<sup>61</sup>.

Гастролеры нередко подрывали дела местной антрепризы, компрометировали ее уровень. В небольших городах иногда возникали предложения отказаться от постоянных трупп и пользоваться лишь услугами гастролеров. Так было в Севастополе, где в 1887 году на Приморском бульваре был выстроен городской деревянный театр, поступивший в распоряжение местного Общества любителей драматического искусства. Спектакли любителей с 1890 года режиссировал Д. А. Хотев-Самойлов и благодаря его усилиям «ставились пьесы более серьезные, приобретались аксессуары, мебелировка и бутафорские вещи». На летние сезоны театр первоначально сдавался антрепренерам профессиональных трупп. Но когда Ф. И. Надлер, антрепренерствовавший в нем летом 1889 года, попытался снять его еще на один летний сезон, «Крымский вестник» активно возразил: «Гастроли нескольких трупп истекшим летом доказывают, что при желании можно у нас обставить театральное дело хорошо, не прибегая к помощи антрепера»<sup>62</sup>.

С середины 90-х годов волна путешествующих артистов катилась по провинции круглый год почти без перерывов, и в городах, не выдерживавших постоянных театров, был обеспечен успех одному гастролеру за другим.

Очень выразительно это проявилось в Херсоне, где в 1889 году по инициативе губернатора А. Эрдели был выстроен театр, который был «очень красив снаружи, удобен и уютен и весьма красив внутри». «Суммы были затрачены почти непосильные городу», их надеялись вернуть арендой, и за театр была установлена высокая плата. Город предполагал иметь свою оперу, но сразу выяснилось, что он не окупит даже драму или оперетту и что полноценная

труппа здесь продержаться не может. К. Г. Лелев (Вучетич), которому был сдан театр, пабрал большую труппу и «во весь сезон, несмотря на явные убытки, вел хороший серьезный репертуар». Доход с первых шестнадцати спектаклей был неслыханным — 6 тысяч рублей, но затем сборы упали до 6 рублей в вечер. Лелев тем не менее «спектаклей не отменял, и пьесы проходили так же плавно, как и при полном сборе». Его убытки были огромны, город выдал ему непредусмотренную субсидию «за добросовестное ведение дела». После неудачи Лелева серьезные антрепренеры не откликались на приглашения херсонского губерпатора, и на сезон 1890/91 года В. И. Власов взялся основать товарищество, в котором хозяйничал бесконтрольно. Он обещал городу оперетту, но ставил сначала небольшие комедии, затем старинные мелодрамы и лишь среди сезона, выписав А. А. Левицкого и Востокову-Беретти, показал «Цыганского барона» и совсем позадавшуюся «Прекрасную Елену». Сборов не было, «жалованье актерам не платилось», за долги Власова театральное имущество «перед началом одного из спектаклей было описано нотариусом»; труппа стала разбредаться, деньги на дорогу актерам собирали херсонские театралы<sup>63</sup>.

С тех пор до конца века Херсон не видел сезонных трупп, и его прекрасное театральное здание обратилось в прокатную площадку, на которой с небольшими интервалами появлялись гастролеры, неизменно собиравшие публику. В 1894 году по официальным сведениям губернатора «за отсутствием постоянной труппы» в Херсоне побывали оперетта Петровского, русская опера Карташева, итальянская опера, оперетта, драматические труппы П. К. Саксаганского, В. Н. Давыдова, Н. А. Самойлова-Мичурина; давали концерты В. И. Куза и А. Я. Чернов, Е. К. Мравина и К. Т. Серебряков, Алоиза Феерман и Орбели, Артур Никиш, Л. Г. Яковлев, балетная труппа Ф. Нижинского, куплетист Давыдов, фокусники Ясинский, Жувье-Вильон и престижиджигатор Н. Шварц. В 1897 году в Херсоне гастролировали петербургское товарищество П. М. Медведева, труппы Соловцова, М. М. Петипа, Шеффера (ее режиссером был М. Е. Дарский), П. К. Саксаганского и русская опера Любина и Салтыкова, причем наибольшим успехом пользовался, как отмечено губернатором, Саксаганский. Летом 1898 года среди других гастролеров со своими труппами в Херсоне были Сальвини, Петипа, братья Адельгейм, заезжала итальянская опера Луковича, а за нею драма М. И. Каширина.

Пресса и первый съезд сценических деятелей выдвигали немало предложений об упорядочении гастролей; многие полагали, что при отсутствии в России министерства изящных искусств этим должна заняться дирекция казенных театров. Но какого-либо решения до конца века найдено не было.

В последнее десятилетие XIX века провинциальная критика считала вполне возможным предъявлять возникавшим на очередной сезон труппам «требования всякого театра, претендующего на звание благоустроенного, — постоянство главных сил труппы, самостоятельную постановку репертуарного и режиссерского дела». Оценивая труппу, собранную С. И. Крыловым для Новочеркасска, рецензент местной газеты Гранатов в 1897 году писал: «Самый существенный недостаток труппы — это ее беспочвенность: она не выросла, постепенно развиваясь, а сразу появилась на свет божий по воле и вкусу антрепренера; у нее нет никаких традиций; благодаря своему происхождению она представляет как бы сложную машину, наугад собранную человеком, имеющим понятие только об общей конструкции ее, но не знакомым с силой и значением каждой отдельной части, каждого клапана... Одно общее дело должна выполнять строго согласованными усилиями компания лиц, собранных со всех концов России («кто от Ладоги холодной, кто от синих вод Невы, кто от Камы быстроходной, кто от матушки Москвы»), не знающих характера и особенностей вкуса (в широком, конечно, смысле слова) друг друга, имеющих самые смутные представления о силе и способностях всех и каждого в отдельности, и, наконец, имеющих различные взгляды на цели своего общего дела». Гранатов утверждал, что «отсутствие в труппе режиссера как совершенно самостоятельного лица — это второй, после беспочвенности, недостаток почти всех трупп»; а третьим недостатком он называл «отсутствие заведующего репертуаром», который обладал бы «отличным знанием всех сил труппы, обширным знакомством с драматической литературой и дорогой способностью выбирать пьесы по плечу артистам и театру»<sup>64</sup>.

Положение режиссера в последние десятилетия XIX века в практике провинциального театра исподволь менялось. В подавляющем большинстве случаев, как и прежде, его обязанности нес кто-либо из второстепенных актеров, и такой режиссер оставался «совершенно безличной величиной», «чернорабочим в труппе», функции которого сводились к составлению афиши, списков необходимого реквизита и наблюдению за выходом исполнителей на сцену. Вместе с тем не только появление таких режиссеров, как М. В. Аграмов, Н. Н. Синельников или Н. Н. Соловцов, но и влияние на успех руководимых ими трупп таких менее заметных работников, как А. Н. Соколовский, И. Е. Самарин, И. Е. Шувалов, Н. А. Борисовский, содействовало изменению взгляда на смысл режиссерской профессии. Если на рубеже 70—80-х годов в глазах антрепренеров хорошим режиссером считался тот, кто «умеет завести внешний порядок, соблюсти экономию в расходах при постановке пьес и составить репертуар, хоть самый нелепый, но заманчивый для невежественного большинства публики», то в 1896 году в одной из статей одесской газеты «Театр» шла уже речь о том,

что режиссер — «главная пружина сценического механизма», что «от его умения, талантливости и добросовестного отношения к своим задачам зависит успех артистического предприятия, а следовательно, и доходность», что только его усилия могут обеспечить «стройность и цельность игры всех персонажей, что называется на сценическом жаргоне ансамблем». Автор этой статьи утверждал: «Режиссерство прежде всего не ремесло, не наука; оно — искусство, и притом чрезвычайно индивидуальное; каждый режиссер, если он хочет стать выше обыденной рутинны, должен создать свою собственную систему, свою теорию»<sup>65</sup>.

Большинство русских трупп по-прежнему представляло собой, по словам Е. П. Карпова, «десяток-другой чуждых друг другу людей, почти всегда враждебных, озлобленных и страдающих от того, что иного выхода нет». Немирович-Данченко в 1894 году считал, что даже в лучших труппах провинции силы актеров остаются плохо использованными и каждая труппа «умирает, не успев расцвести». В известном смысле потенциальные возможности возникших трупп действительно оставались использованными далеко не полно. Но в 90-е годы становится очевидным, что специфический рабочий режим провинциального театра воспитывал в его деятелях не только ту «рутинну и беззащитность», против которых не раз протестовал Островский, но и формировал своеобразную, по-своему плодотворную технику актерской и режиссерско-организационной работы. Критика 90-х годов все чаще констатирует слаженность провинциальных спектаклей. В стихийном и самоуправляемом потоке театральной жизни провинции обнаруживает себя та художественная добросовестность, которая прежде оценивалась как исключение<sup>66</sup>.

В 1897 году А. Р. Кугель длительное время наблюдал жизнь повочеркаской труппы С. И. Крылова, у которого тогда служила З. В. Холмская. Не называя ни театра, ни его режиссера, которым в тот сезон служил А. Н. Соколовский, Кугель на страницах «Театра и искусства» подробно и несколько полемически излагал свои впечатления: «Мне пришлось бывать не только на спектаклях, но и на репетициях. Порядок образцовый. За кулисами тихо, спокойно. «Посторонних», вот тех, про которых пишут, что «вход воспрещается», — никого. Репетиции идут вдвое быстрее, чем в петербургских театрах. Режиссер — работник не на словах, а на деле. Редкий день обходится без двух репетиций. В толстую книгу заботливо записаны все подробности постановки, зарисованы места, указаны переходы. Пьесы усваиваются бесшумно, на второй репетиции все читают без тетрадок. Ансамбль, насколько позволяет состав труппы, образцовый, ибо отказов от ролей не существует, и примадонна, если нужно, играет в общедоступном спектакле Наталью Дмитриевну из «Горя от ума». Я не встречал ни загула, ни бражничания, ни бесцельного шатания. Работы много, труппа ограничена, силы рассчитаны, и дни проходят в правильной, методической работе». Кугель делал из своих наблюдений выводы, за-

остранные против застойной вялости казенных театров и той шумихи, которая сопровождала возникновение частных театров в столицах: «Сознаюсь искренно, меня тронула серьезная любовь к театру здесь, в 2000 верстах от Петербурга... Здесь, «в глубине России», еще верят в театр, ждут от него положительных результатов и серьезно, очень серьезно работают... Я не знаю, везде ли так, я, скорее, склонен предположить, что таких театров мало, но одно то, что такие театры встречаются, тогда как в Петербурге о таком трудовом серьезном отношении не имеют понятия, доказывает, по какому правильному, хорошему пути идет провинциальный театр... Здесь, среди маленьких людей, есть еще и искренность, и бодрая энергия, и сознательная серьезность труда»<sup>67</sup>.

Та новочеркасская труппа, о которой идет речь, представляла собой вполне рядовое, среднее, достаточно типичное явление для провинции конца 90-х годов. Крылов принадлежал к числу антрепренеров из местных купцов, пользовался уважением актеров, хотя современные театральные нравы принимал во всех свойственных им противоречиях. «Это был самородок, умный от природы, даровитый человек без всякого образования, — вспоминала о нем узнавшая его чуть позже В. Л. Юренева. — Надо сказать, что при всей купеческо-кабацкой психологии он каким-то чудом понастоящему понимал, умел беречь и правильно вести актеров. Но тем не менее, составляя труппу из крупных артистических сил, Крылов — не только антрепренер, но и хозяин гостиницы в Новочеркасске — приглашал хорошеньких актрис для посетителей отдельных кабинетов. Он сам откровенно говорил об этом»<sup>68</sup>.

Слаженно работавшие к концу 90-х годов труппы порою появляются даже в тех городах, где в предшествующие десятилетия театральная жизнь оставалась совершенно не развитой. В Архангельске, где даже в начале 80-х годов были возможны лишь короткие летние сезоны (в 1880 году сюда заезжала труппа А. А. Голловина, в 1882-м труппа А. Г. Данилович), в сезон 1896/97 года и летом 1897 года уверенно работала труппа Н. Л. Арканова, которая под руководством режиссера Рудинского демонстрировала «тщательную постановку пьес и дружное исполнение». Столь же уверенно провело следующий сезон архангельское товарищество П. П. Струйского. В Керчи в начале 80-х годов имели успех лишь наезжавшие временные труппы. Исключением составила относительно спокойно сложившаяся жизнь действовавшей в сезон 1887/88 года труппы Невского, но и Невский, при всех своих усилиях, не сумел удержаться на вторую зиму. Сменившее его труппу товарищество Вознесенского, «несмотря на старания поставить дело как можно лучше», не имело сборов. В следующий сезон 1890/91 года антрепренерствовал П. И. Казашцев, понесший огромные убытки, но расплатившийся с актерами полным рублем. В сезон 1892/93 года потерпела крах антреприза В. В. Тамара; в возникшем на ее развалинах товариществе «роли распределялись коскак», «пьесы игрались спустя рукава». В 1894 году запущенный

зимний театр был закрыт, и потому Е. Кубасов выстроил театр-багаган, собрал для него труппу во главе с М. Е. Дарским, пригласил на гастроли М. Дальского, но быстро прогорел. Резким контрастом этой ежегодно возрождавшейся неурядице была четко работавшая труппа А. Н. Соломина (Дункеля), состоящая из восемнадцати человек, которая появилась в сезон 1898/99 года и пользовалась постоянным успехом: «Так как состав труппы вполне удовлетворительный, то все пьесы проходят с прекрасным ансамблем и труппа заслуживает внимание населения, которое охотно посещает театр»,— свидетельствовал керчь-еникольский градоначальник<sup>69</sup>.

Труппы, оседавшие в Вологде во второй половине 90-х годов, были много выше тех, которые действовали в ней прежде и которым обычно недоставало серьезности намерений. В сезон 1888/89 года слывший меценатом вологодский богач Наболов, владелец местного театра, собрал огромную дорогую труппу, в деятельности которой не было последовательности и логики. Адриан Семибратов (которому Наболов уступил вологодский театр, когда решил антрепренерствовать в Ярославле) уменьшил труппу и все траты в два раза и руководствовался лишь принципом экономии. Антрепренерствовавшая в сезон 1892/93 года комическая актриса Свентвицкая играла Медею, Чародейку и героинь светских пьес, и это губило спектакли, несмотря на то, что режиссером состоял И. В. Абраменко, продолжавший пользоваться уважением театрального мира и репутацией актера, «почти всегда верного изображаемому типу» (он отпраздновал в тот сезон тридцатилетний юбилей своего пребывания на сцене). Совсем иначе работало в сезон 1894/95 года вологодское товарищество А. И. Громова, сложившееся в предыдущий сезон в Вятке. Оно не только «позаботилось о приведении в надлежащий вид самого здания театра, уже сильно пришедшего в ветхость внутри и снаружи», но «по ансамблю исполнения далеко оставляло за собою труппы предшествующих годов». Его необычность для Вологды была в четкой постановке дела, в добротной профессиональности, с которой, в частности, сам Громов играл такие разные роли, как Живуля в «Каширской старине» и Краснов в «Грех да беда на кого не живет». Вологда принадлежала к городам, в которых условия для театра в данный период почти не менялись, запросы и платежеспособность зрителя оставались приблизительно на одинаковом уровне, и потому появление в ней — так же как и в Архангельске или Керчи — энергично и обдуманно действовавшей крепкой труппы говорило в первую очередь об общем повышении уровня провинциального театра<sup>70</sup>.

О том же свидетельствовало появление в Вологде в сезон 1896/97 года антрепризы Л. Д. Зуева (Заирова). Она была одним из возникших во второй половине 90-х годов объединений молодежи, получившей специальную театральную подготовку. Ее приезду предшествовали слухи о том, что она «составлена на особых началах». Журнал «Театрал» сообщал, что Зуев, «не преследуя

репнительно пикаких материальных выгод, задался исключительно целью достичь, насколько возможно, художественной постановки дела». Н. А. Смирнова, служившая в тот сезон в Вологде, рассказывает: «Мы приехали в Вологду с горячей мечтой обновить и облагородить театральные нравы... Собрались соученики и единомышленники, труппа в подавляющем большинстве состояла из учеников московской школы; даже антрепренер был молодой человек, окончивший нашу школу». Смирнова вспоминала об этом сезоне как о «вологодской идиллии — продолжении нашей школьной жизни», о «дружеском окружении товарищей», и ей казалось, что если многое в их работе было ремесленным, то случались и те «вспышки творчества», которые «давали иногда более блестящие результаты, более правдивые переживания, нежели долгая, кропотливая работа». В труппе были М. А. Крестовская, С. Ф. Волховская, Е. Божановская, Бельрадская, Свитов, Вечеслов, Первеев. Хроникальная заметка журнала «Театр и искусство» сообщала, что при общей добросовестности исполнения в спектаклях Зуева «чувствовалось отсутствие режиссерской руки», что среди зимы некоторые из актеров покинули Вологду, а публика, сначала заинтересовавшаяся необычной труппой, постепенно к ней остыла<sup>71</sup>.

Труппы профессионально подготовленной молодежи с середины 90-х годов возникают в разных концах России. В сезон 1894/95 года группа выпускников Московского филармонического училища уверенно работала в Твери. В Ревеле (где на протяжении 80—90-х годов в театре, принадлежащем акционерному обществу, существовала немецкая драма Эдуарда Берента, смененного в самом конце века Иосифом Вильгельми, а русские труппы появлялись, как и в прошлые десятилетия, эпизодически, преимущественно из Петербурга) летом 1897 года действовала труппа Марьиной-Морской, в которую входила «молодежь, серьезно относящаяся к делу». В Елизаветграде, где постоянной труппы не бывало с конца 70-х годов и «с голодухи публика с одинаковым почти рвением шла смотреть и Савину, и Давыдова, и обноски французской оперетты», в сезон 1894/95 года появилось товарищество Ю. Л. Славной (Сильвиной), «умело составленное, с большим процентом интеллигентных артистов». Одесская газета отзывалась о нем очень одобрительно: «Как хорошо и умело там велось дело! Каждый был заинтересован, каждый вносил свою лепту, вносил ее с сознанием, что служит общему делу, и это общее дело все росло и росло материально, а интеллигентный состав этого прочного товарищества, где было три человека с высшим образованием, университетским, и четыре женщины с образованием гимназическим, давал этому делу особую интеллигентную окраску». По сведениям «Киевского слова», в это товарищество входили «небезызвестные в провинции» Славина, Черман-Запольская, Белоконь, Ратов, Вптарский, Баскаков, и в нем «абсолютная равноправность всех членов товарищества в вопросах общего значения поставлена незыб-



лемым принципом». «При единодушии и редкой любви к сцене это юное общество достигло уже таких блестящих результатов, что в состоянии давать отпуска своим членам без вычета марок»,— сообщила та же газета. Летом 1894 года это товарищество играло в Нежине, зиму 1895/96 года — в Ставрополе-Кавказском<sup>72</sup>.

Ход и смысл перемен, пережитых театральной провинцией 90-х годов, с исчерпывающей ясностью проступает в истории театра крупнейших городов России — Киева, Одессы, Казани, Харькова,— где прослеживаются не только первые результаты общественного и экономического подъема, но и сам процесс его нарастания. О жизни этих театров речь пойдет ниже.

В не столь крупных и — тем более — в небольших городах, слабее затронутых пачинавшимся оживлением, действовала та же закономерность, но выявлялась она отрывочно и неполно. Здесь театр как бы не мог набрать уверенного дыхания, и театральная жизнь складывалась из разрозненных эпизодов.

Неустойчивое, подвижное соотношение общероссийских и чисто местных факторов порождало бесконечное разнообразие удачных и неудачных сезонов, выпадавших тому или иному городу; импульсы и влияния, вызывавшие к жизни ту или иную труппу, бывали очень различны. Одни из них были запоздалыми отголосками ушедшей эпохи, другие опережали время, как бы забежали вперед, в будущее. Так, пензенский народный театр, о котором говорилось выше, созданный местной интеллигенцией и в равной мере ответивший вкусам всех слоев публики, выражал самые перспективные тенденции театрального развития, возможность осуществления которых тогда лишь намечалась. Напротив, другое событие пензенской театральной жизни — недолгая убыточная антреприза П. И. Дубовицкого, безупречная по господствовавшему в ней интеллигентному тону,— принадлежала ушедшей эпохе безрасчетных барских трат на театр.

Сын предводителя дворянства, Дубовицкий на рубеже 80—90-х годов взялся возродить пустовавший несколько сезонов «по причине ветхости» старый театр Горсткиных. Он отремонтировал и переоборудовал его, сформировал хорошую труппу, во главе которой были Брянская-Коврова и О. Д. Лола. Сначала Дубовицкий пробовал сам играть ответственные роли, в частности Сабина в «Татьяне Репиной», но не имел успеха и пригласил на первое положение А. А. Линтварева. Репертуар его труппы был, как везде, пестр, но характерно, что Дубовицкий не побоялся затрат на тщательную постановку «Горя от ума» в костюмах 20-х годов и со специально сделанными декорациями<sup>73</sup>.

«Я нахожу возможным дать Вам дебют в Гамлете, если Вы на репетиции сколько-нибудь удовлетворительно в присутствии моей труппы проведете роль. Ваше естественное волнение при этом и возможную неопытность я учитываю и не поставлю Вам в минус. Все решит публичный спектакль»,— написал Дубовицкий в ответ на взволнованное письмо-просьбу юного Н. П. Россова, без денег

и рекомендации явившегося в Пензу после сокрушительного провала в выходной роли в московском театре Горевой. Доброжелательность Дубовицкого позволила Россову в полной мере испытать свои силы. На его дебюте зрительный зал был почти пуст, но затем «пешенский театр приобрел необычайную притягательную силу» — «и утренние и вечерние спектакли собирали массу публики; ложи, партер, даже оркестр были заняты зрителями, и это воодушевление кончилось лишь с закрытием театрального сезона». На первом спектакле Россов играл Гамлета первовно, при повторении — более последовательно и выдержанно, в сценах из «Отелло» и «Короля Лира» не имел успеха, затем он выступил в ролях Ромео и Дон Карлоса, придавая им обоим лирическую окраску, и наконец завоевал общее признание, когда собранно и точно, сосредоточив силы на последнем акте, сыграл Уриэля Агосту. «Когда Вы достигнете известности, значения и средств, что я Вам предсказываю искренно и с уверенностью, вспомните иногда о товарищах, которые радовались и помогали Вашему первому успеху и, во имя их, позабудьте то, что Вам сделали дурного на этом поприще. А если к Вам обратится молодой человек за поддержкой, помогите каждому, в ком есть истинное дарование, не завидуя успеху, как бы он велик ни был», — написал Дубовицкий на фотографии, которую подарил Россову после его первых триумфов. Сам Дубовицкий, потеряв на антрепризе состоящие, «лет пятнадцать бедствовал, перебиваясь на маленькое жалованье второго актера», затем, получив крупное наследство, вновь участвовал в нескольких антрепризах, неизменно «пользуясь большими симпатиями в театральном мире»<sup>74</sup>.

В театральной хронике тех губернских городов, которые в недавнем прошлом считались «дворянскими» и в которых оседали местные помещики, в 90-е годы мелькают имена богатых театралов-любителей, как и Дубовицкий, берущихся за антрепризу, ремонтирующих театральные здания, порою решающихся играть главные роли. Несколько раз арендовала вятский театр богатая любительница Прозорова. Ее труппы оставляли благоприятное впечатление в легких салонных пьесах, сама Прозорова занимала в них амплуа ишкено-драматик; серьезный репертуар ее актерам был не по силам. Терпя убытки, она то отходила от театра, то возвращалась к нему.

Если Прозорова ориентировалась на вкусы небольшого круга театралов, то такие труппы, как обосновавшиеся в Вятке в 1897/98 году товарищество П. А. Алякрипского и Летковской, обеспечивало свое существование прежде всего «дешевками» и популярным комедийным репертуаром. «Главным образом товарищество выручает от общедоступных спектаклей, на которых театр обыкновенно бывает всегда переполнен публикой. Пьесы ставятся для этих спектаклей с большим разбором... Серьезные пьесы драматического характера в большинстве случаев проходят слабо и бесцветно, пьесы же более легкого характера (комедии, фарсы и водеви-

ли) исполняются довольно удовлетворительно и даже с большим успехом», — сообщал вятский корреспондент «Театра и искусства». Это товарищество, опиравшееся на низового зрителя, оказалось перед необходимостью вступить в борьбу за него с появившимся в Вятке цирком и почти проиграло ее, выработав за сезон лишь по 33 копейки на рубль<sup>75</sup>.

Товарищество Алякринского пользовалось давно испытанными средствами, в отличие от него, гастролировавшая в той же Вятке весной 1897 года труппа Коновского строила свой репертуар из новинок высокого литературного уровня, и ее основным козырем была «Ганнеле». Спектакли у Коновского «ставились, насколько было возможно, старательно», но проходили «без всякого интереса, так как труппа — по мнению вятского корреспондента «Театра и искусства» — обладала слишком слабыми силами». Вполне вероятно, что на ее полууспехе отразились растерянность перед новой драматургией и неподвижность вкусов, нередко проявлявшихся тогда у театральной публики в городах, подобных Вятке<sup>76</sup>.

Так, принадлежавшая к числу заметно бедневших старых губернских городов Вятка в своем ветшавшем деревянном театре, именовавшемся Копцертным залом и выстроенном когда-то на дворянские пожертвования и сборы от «благородных» любительских спектаклей, видела труппы, явно ориентировавшиеся на разные категории зрителей. Это сказывалось и на их репертуаре — преимущественно салонном у Прозоровой, развлекательном у Алякринского и интеллигентном у Коновского, — и на подборе их трупп, и на стиле исполнения, и на всей возникавшей вокруг театра атмосфере. Ни одна из этих трупп не знала крупных успехов, но все три действовали по-своему последовательно.

В театральных обзорах конца века не раз упоминаются труппы, работавшие по старинке, как ездившее по небольшим городкам товарищество А. А. Светлова-Канунникова, игравшее «довольно сносно» лишь комедии и фарсы, и труппы, пытавшиеся ориентироваться на свежий, безупречно литературный репертуар, как антреприза А. Г. Аярова и П. П. Ивановского, организованная ими для Севастополя и Николаева в 1897 году<sup>77</sup>.

В ряде городов театральная ситуация оставалась одинаково неблагоприятной на всем протяжении 80—90-х годов. К таким городам принадлежал Курск. «По годам не видим сносной труппы, чуть не по десятилетиям. Целые поколения у нас вырастают без представления о том, что такое порядочный, благоустроенный театр», — сетовал в 1897 году курский корреспондент «Театра и искусства». После пожара, уничтожившего в 1875 году дом Дворянского собрания и располагавшийся в нем театральный зал, курское дворянство, «находя, что в настоящее время театр не есть достоинство дворянства, а потребность всех сословий», решило не брать на себя заботу о его восстановлении. Несколько сезонов спектакли давались в Воксале городского сквера, который в начале 80-х годов «по освидетельствованию оказался опасным в пожарном от-

ношении, почему в нем воспрещены были театральные представления». Лишь в 1886 году губернатор Косаговский смог убедить Городскую думу переоборудовать под театр пустовавший манеж. Новый театр был сдан на сезон 1886/87 года В. В. Чарову, который очень быстро прогорел, от него перешел к В. А. Калиновичу, державшему очень плохую драму и оперетту, затем к Ф. А. Амарову (Мотиакову). После этих неурядиц в сезон 1890/91 года появилось товарищество Корсикова-Андреева, которое, «хотя и не имело в своем составе богато одаренных артистов, но относилось к делу с достаточной добросовестностью, спектакли проходили довольно гладко». Явно выделяясь на жалком фоне своих предшественников, это товарищество тем не менее «испытало ту же участь, как и все остальные труппы, попадавшие в Курск», — даже на святках «приходилось или откладывать спектакли, или играть при пустом зале». До конца века сложившееся положение театра в Курске не изменилось<sup>78</sup>.

Столь же незавидное существование вел черниговский театр. «Чернигов, несмотря на свой внешний лоск, очень бедный городок, населенный главным образом чиновниками, концы с концами сводящими жизнь на крохотное жалованье; торгового богатого элемента в городе нет, в делах застой, словом, в Чернигове не так много лишних денег, чтобы театр мог держаться целый сезон. Сначала, как в новинку, набрасываются, а потом отстают. Насколько помнится, дела в нашем театре никогда не были очень хороши и даже труппа покойного Лелева-Вучетича, пользовавшаяся большой любовью черниговцев, с трудом перебивалась», — вспоминал в конце века один из местных театралов. Деревянное здание театра, построенное в 50-е годы и до 90-х годов не видавшее капитального ремонта (хотя «аккуратно, едва ли не каждый год, его подкрашивали и наводили лоск»), принадлежало местному детскому приюту, которому не приносило доходов и который безрезультатно стремился продать его городу или добиться разрешения на обращение постройки в ночлежный дом<sup>79</sup>.

После возникавших на рубеже 80—90-х годов посредственных трупп И. М. Воронковского или М. В. Васильева появилось в сезон 1892/93 года товарищество К. Г. Лелева, отличавшееся и хорошим составом и добросовестной постановкой дела, но оно заработало лишь 23 копейки на марку, несмотря даже на гастроли М. Т. Иванова-Козельского. Так же неудачно окончилась в сезон 1896/97 года попытка пригласить оперу, предпринятая театралом-любителем Гориловым, богатым черниговским врачом. В сезон 1897/98 года «при всех несомненных достоинствах труппы, при хорошем ансамбле исполнения» жалкое существование влачила в Чернигове оперетка А. А. Левицкого, которая считалась одной из лучших в провинции: когда летом 1897 года она работала в Новочеркасске, критика отмечала, что «опереточные отсебятины под режиссерством его не выходят из границ приличия», а в манере актерского поведения «нет циничных и пошло вульгарных выкру-

тасов, рассчитанных на низменные чувства публики». Ни драма, ни опера, ни оперетта не имели успеха в Чернигове 90-х годов<sup>80</sup>.

Год за годом неблагоприятно складывались театральные дела в Симбирске. «Город наш глухой, не торговый, в настоящее время и не дворянский, как было в старину. Главный контингент публики — чиновники, торговцы и учащая молодежь», — писал один из наблюдателей. Симбирский театр был выстроен на рубеже 70—80-х годов М. Ф. Прялишкиным, о котором и в 90-е годы все еще вспоминали как о человеке, «идеально любившем искусство и желавшем поставить театральное дело в Симбирске на прочную, серьезную почву». Затем здание было перекуплено В. М. Булычовым и в нем в 1880 году композитор Клеповский затеял недолго продержавшуюся оперу. Не раз в 70—80-х годах сюда возвращался А. А. Рассказов, давно пользовавшийся симпатией Симбирска и как комический актер и как антрепренер. Он собирал небольшие, но «толково составленные труппы» и антрепренерствовал без размаха, с той осмотрительностью и бережливостью, которым научили его еще 60-е годы. В сезон 1882/83 года театр перешел к П. А. Абрамову (Полторацкому), который, «выпуская водевильного комика г. Илькова в роли Макбета, а ни на что не способного артиста г. Самарина в роли Отелло», кончил крахом и «отучил публику от театра»<sup>81</sup>.

В сезон 1887/88 года В. А. Перовский, «человек очень энергичный, молодой и относительно знающий дело», собрал небольшую и крепкую труппу (Е. Ф. Кривская, Галицкий, Лазарев, Селиванов), в которой сам режиссировал. «Обставлена сцена всегда была прилично, репертуар свежий», «пьесы давались подходящие к силам». На следующий сезон труппа Перовского вновь «исполняла добросовестно свое дело», но несла большие убытки. На третий год растерявшийся антрепренер сначала вновь набрал драматических актеров, среди сезона перешел с ними на опереточный репертуар, потерпел сокрушительную неудачу и вынужден был выпустить двух опереточных премьеров — С. Я. Семенова-Самарского (Розенберга) и его жену Сташиславскую-Дюран. Надеясь хоть как-то поправить дела, Перовский на следующий сезон собрал опереточную труппу, назначил Семенова-Самарского ее режиссером, но среди зимы стал приглашать одного за другим драматических актеров, которым вместе с опереточными пришлось играть и трагедии, и комедии, и фарсы. От Перовского театр перешел к М. С. Савиной (Саенко), а от нее к товариществу В. И. Бибина, дела которого были плачевны. Затем Н. Е. Максимов держал опереточную труппу, вместе с которой О. В. Арди-Светлова, Ростовцева и А. Л. Вишневский должны были играть драму. Так же строилась жизнь и в смешанном товариществе К. И. Латышина, у которого начинал Д. А. Карамазов<sup>82</sup>.

Те губернские города центральной России и Поволжья, которые не знали в последней четверти века существенного экономического и культурного роста, на протяжении 80-х годов видели

преимущественно небольшие, неустойчивые труппы очень ограниченных возможностей. Но с середины 90-х годов уровень и насыщенность театральной жизни в большинстве из них повышается.

В Ярославле в 80-е годы не было, как отмечено в «Артисте», ни одного удачного сезона. В самом начале 80-х годов в купленном у В. А. Смирнова и отремонтированном городом театре антрепренерствовала А. Г. Данилович, которая еще в 70-е годы начала организовывать — отдельно от своего мужа А. И. Даниловича — небольшие полукочующие труппы. В сезоны 1881/83 годов она успешно приравнивалась к складывавшимся обстоятельствам, и в ее антрепризе «несложные комедийки, оперетки и водевили разыгрывались прекрасно». С 1884 по 1887 год театр находился в руках некоей Лебедевой, «крайне неудачно набиравшей труппу и составлявшей репертуар», а от нее перешел к Н. А. Борисовскому, артисту театра Корша, пытавшемуся вести дела по коршевским образцам: он «жадно следил за деятельностью своего прообраза и подражал ему во всем, начиная с завесы с пресловутым «Feci, quod potui...» Он заимствовал у Корша энергичный, наступательный ритм работы и непритязательный комедийный репертуар. Труппа была настолько слаба, что от серьезной драмы пришлось отказаться, оперетту Борисовский отвергал, во второй сезон слабо шла и комедия, но «публика не покидала театр». Сам Борисовский принадлежал к числу комиков, которые «всегда вносят в свою игру много оживления и очень хорошо играют бытовые роли»<sup>83</sup>.

Казалось, Борисовский укрепился в Ярославле, но его вытеснил оттуда Наболов, от которого ждали чудес; он снял ярославский театр после своей вологодской антрепризы, за время которой заслужил имя «страстного любителя театра», тратившегося, не оглядываясь на кассу. В Ярославле он нес огромные убытки, но «не сделал ничего особенного»; громадная драматическая труппа оказалась беспомощной, «великолепной обстановки не было и в помине». Много сильнее была собранная Наболовым оперетта, но в Ярославле вообще оперетта не делала сборов, что еще определеннее сказалось во время антрепризы не менее щедро тратившегося на театр фон Тюмена, имевшего в сезон 1890/91 года 11 тысяч убытка. При Тюмене «чувствовалась умелая, твердая рука режиссера», «легкая коршевская комедия совсем не ставилась», хотя в сезон 1891/92 года у него «и администрировал, и режиссировал, и нередко сам играл» Н. А. Борисовский, вернувшийся из Самары, где его преследовали неудачи. Еще более уверенно работала труппа Тюмена в сезон 1892/93 года, когда ее режиссером стал А. П. Грубин (Булгаков). Как актер он «никогда не блистал, но всегда пользовался прочным, установленным именем», «когда-то был очень хорош в сильных драматических ролях, но теперь перешел на стариков-резонеров», а чуть позже стал одним из самых надежных предпринимателей театральной провинции<sup>84</sup>.

В сезон 1893/94 года, в преддверии своей вилешской антрепри-

зы, ярославский театр снимал К. Н. Незлобин, передавший его на сезон 1894/95 года З. А. Малиновской (Колянковской), почти безошибочно выбиравшей города, где театральное дело начинало налаживаться. Дебютировавшая в тот сезон в Ярославле О. А. Голубева, только что окончившая школу Малого театра у А. П. Ленского, вспоминала: «Антрепренершей там была Малиновская, женщина умная, не лишенная вкуса, по очень практичная. Она умела гладко вести дело, ладила и с труппой и с публикой... Спектакли со слабой труппой и минимальными затратами на постановку шли далеко не блестяще, но Малиновская кончала сезон всегда с некоторой прибылью... Выходные роли исполняли у нас любители, большей частью студенты». Малиновская продолжала изредка играть ведущие роли (в том числе Маргариту Готье). Режиссером у нее состоял И. Е. Шувалов (Устинов), благодаря усилиям которого, по словам «Артиста», «обстановка сцены и аксессуары вполне приличны, режиссерская часть ведется умело». В нескольких спектаклях Малиновской гастролировал К. С. Станиславский. Как при Малиновской, так и при сменившем ее М. Коралли-Торцове, у которого после окончания Филармонического училища служил И. М. Москвин, ярославский театр значительно уступал лучшим театрам провинции. В середине 90-х годов «Артист» считал эту ситуацию неизбежной: «Материальные успехи трупп, подвизавшихся на ярославском театре, несмотря на то, что город многолюден и богат, всегда были средними. Главная причина этого заключается в том, что в Ярославле общественная жизнь была довольно слабо развита и такою же осталась до сих пор». В конце века местная газета «Северный край» верно оценивала ситуацию: «Ярославский театр служит, так сказать, пробной ареной для начинающих антреприз, которые, не задаваясь преследованием каких-либо высших целей, стремятся к достижению единственной цели: как бы проработать зимний сезон без убытка и заменить, променять Ярославль на какой-нибудь другой, более выгодный в этом отношении город»<sup>85</sup>.

В некогда требовательном к театру помещичьем Орле в 80-е годы продолжалось обозначившееся в 70-е годы угасание театральной жизни. И хотя в 90-е годы она несколько стабилизировалась, Орел и тогда «среди антрепренеров пользовался незавидной репутацией», считался «злой ямой», поскольку «плохие денежные обстоятельства города, застой в торговле и обеднение помещиков окончательно отвадили от театра всякую публику». П. М. Медведев, снимая Орел в 80-е годы, отсиживался там со слабыми труппами, переживал безвременье. В сезоны 1887/89 годов И. Г. Деркач держал в Орле «рядом с очень недурной опереточной труппой до невозможности плохую драматическую». Неустойчивое равновесие, в котором пребывал орловский театр при Медведеве и Деркаче, разрушилось на рубеже 80—90-х годов, когда театр перешел сначала к А. А. Черепанову и затем Н. С. Вехтеру (Вехтерштейну)<sup>86</sup>.

Черепанов, служивший прежде у М. В. Лептовского, дурно копировал его манеру ведения дел. Из-за пожара театра он не успел в 1888 году развернуться в Смоленске, но зато в Орле с немалой энергией, хотя и безрезультатно, испытал все средства, чтобы заинтересовать публику. Он сам был «умный комик» и «далеко ушел от умничающих балагуров провинции»; его репертуар держал орловцев «в курсе всех столичных новостей». Но успехом не пользовались даже легкие пьесы, и, стараясь привлечь внимание к своему театру, Черепанов специальными письмами в газету «устыжал образованную публику», пытался придумать нечто из ряда вон выходящее — «то выпустит какую-нибудь необыкновенную афишу, то упросит какого-нибудь всем известного купчика протанцевать лезгинку, то объявит конкурс на безобразье, как это было при представлении «Ведьмы», где ему понадобились 32 старухи, и он поместил в газетах вызов, обещая премию самой безобразной и отвратительной», то рекламировал пьесу местного драматурга, пытавшегося «передать разыгравшуюся в глазах наших семейную драму», и жирным шрифтом извещал на афише, что «многие действующие лица и в настоящее время находятся в Орле»<sup>87</sup>.

Н. С. Вехтер, обычно работавший в средних городах с небольшими труппами, в которых он сам занимал центральное положение, в Орле провалился и как актер (в «Старом барине») и как организатор. С первых же месяцев его товарищество стало распадаться: «Условия, заключенные им со своими сотоварищами, были настолько неудобны для них, что они, потерпев два месяца, сочли за лучшее уйти». С оставшимися он пытался играть одноактные водевили, затем «вздумал антрепренерствовать и без труппы, пригласил сначала цыганский хор, затем фокусника, давая одновременно водевили и дивертисменты, труппу лилипутов, хоры Карагеоргиевича и Славянского». Чувствуя свою беспомощность, он передал театр дирижеру Гаврилову, тот передоверил его А. Г. Данилович, она пригласила на гастроли сначала труппу Кропивницкого, имевшую огромный успех, а за ней слабую оперетту, которая не собирала зрителей, так как «обстановка опереток, хоры и оркестр находились в крайне неудачном состоянии». Лишь с появлением в Орле в сезон 1893/94 года П. А. Соколова-Жамсона, скромнейшего из скромных антрепренеров, продержавшегося здесь три сезона, орловцы считали, что их театр воскрес. В сезон 1896/97 года важной повинкой для Орла была слабая опера Н. В. Унковского, настолько хорошо закончившая сезон, что на следующий год Унковский снял не только Орел, но и уездный Елец, чтобы перемещать из города в город оперу и драму<sup>88</sup>.

Одна из особенностей развития провинциального театра заключалась в том, что географическая близость губернских городов к столицам «способствовала притуплению в них интереса к местному театру». Соседство с Москвой отрицательно сказывалось на театрах Рязани, Владимира, Тулы, Твери; близость Петербурга тормозила театральную жизнь Пскова и Новгорода. Ни один из этих



городов «не славился как театральный город, т. е. такой, в котором публики, интересующейся театром и посещающей спектакли, вполне достаточно для того, чтобы театральное дело не давало постоянного убытка»<sup>89</sup>.

Псков в 80—90-е годы был «одновременно богат и беден художественными развлечениями» — он «пересмотрел и переслушал много всяких знаменитостей, направлявшихся в Петербург или из Петербурга», по все они возникали здесь неожиданно и ненадолго. «Лица высшего губернского общества и вообще интеллигенция» в местном театре не появлялись — «частью потому, что видали разных знаменитостей, а главным образом по невозможности нашего театрального помещения»: псковский театр имел плохо вентилируемый зал, маленькое фойе и настолько примитивное устройство сцены с веревочной системой смены декораций, что антракты затягивали спектакль до второго часа ночи<sup>90</sup>.

В Твери здание городского театра сгорело еще в 60-х годах; изредка наезжавшие труппы играли на клубных сценах. В конце 80-х годов в зале Общественного собрания три сезона скромно работало небольшое товарищество М. Н. Новикова. Сам Новиков имел репутацию «опытного и искусного комического актера», его навыки определяли репертуар его трупп. В конце сезона 1890/91 года делами Новикова управлял драматург И. П. Лодыженский, устроивший гастроли М. Е. Дарского, которые, по мнению одного из местных театралов, «имели моральный успех, но не возвратили Лодыженскому его расходов». Следующий сезон Лодыженский антрепренерствовал самостоятельно, составив труппу из выпускников Московского филармонического училища. Характер спектаклей свидетельствовал, что они были «рассчитаны на хорошие вкусы». Затем Лодыженский отошел от театра, и зимой 1892/93 года сборов не имели ни товарищество И. Е. Самарина, ни труппа Деркача, появлявшиеся ненадолго; успехом пользовалась лишь гастролничавшая на святках московская опереточная труппа Омона. По сведениям тверского губернатора, в последние годы века в его губернии «положение театрального дела оставалось без изменений», «театральные представления были временные, они устраивались большей частью любителями сценического искусства с благотворительной целью; в городах же с значительным населением, имеющих постоянные сцены, спектакли давались также и приезжими из других городов артистами»<sup>91</sup>.

В Туле долго не существовало зимнего театра, и в начале 80-х годов спектакли летом изредка устраивались в Воксале городского сада — в 1882 году труппой Рассказова, в 1888-м драматической, а в 1889-м опереточной труппой А. П. Грубина, и т. д. В 90-х годах зимние труппы для Тулы несколько раз собирал С. И. Томский, и они относились к разряду тех, в которых «среди исполнителей если и не заметно особенных талантов, зато пьесы шли в дружном, ровном исполнении и хорошо сретепроводимыми».

В Тамбове до пожара, уничтожившего театр в 1882 году, рабо-

тали труппы Г. Д. Брагина и Н. Т. Мешкова-Троспольского (Печенегова), а затем долго существовали лишь летние театры. Относительно удачно складывались летние сезоны на рубеже 80—90-х годов в театре-цирке, выстроенном Коннозаводческим собранием, пока там работала труппа В. П. Соколовского. Летнюю смешанную труппу 1893 года возглавляла Е. А. Деборн; опереточным артистам приходилось петь оперы, а не пользовавшиеся вниманием зрителей и не получавшие жалованья драматические актеры вынуждены были перебраться в Липецк, где в курзале Минеральных вод небольшим непритязательным труппам удавалось сводить копейки с копейками. Только в самом конце века в Тамбове смогли безбедно закончить зимние сезоны антреприза С. И. Томского и много более слабое товарищество Е. Е. Славянского (Пелевина)<sup>92</sup>.

В Рязани до 1885 года действовал контракт города с С. Д. Евсюковым, когда-то спявшим театр на одиннадцать лет и обычно пересдававшим его антрепренерам. В этой ситуации «рязанская публика привыкла видеть у себя очень неудачные по исполнению спектакли». Когда аренда Евсюкова окончилась, здание театра оказалось в таком состоянии, что играть в нем было невозможно, и в ближайшие годы «среди предпринимателей не нашлось ни одного, который бы рискнул на известную затрату для реставрации театра и возобновление в нем спектаклей, а среди рязанской публики интерес к театру не был настолько силен, чтобы за возобновление театра взялось само местное общество». Долго пустовавшее здание было отдано под склад съестных припасов для местных войск. Летом 1889 года на Соборной площади актеры А. А. Черепнев и В. М. Шитов соорудили незамысловатый летний театр; в его первый сезон «исполнение пьес было удовлетворительно, и публика отзывалась о них одобрительно», хотя «в числе лиц действовавшей труппы не было более или менее известных артистов». Летом 1890 года в том же театре-балагане скромно существовали труппы Деркача и Желткова<sup>93</sup>.

С середины 90-х годов город искал антрепренера, который согласился бы взяться за ремонт и возобновление спектаклей в зимнем театре. М. Е. Фролова в 1893 году собиралась приспособить его для опереточных спектаклей. Но более заманчивой для города оказалась кандидатура балетмейстера варшавских императорских театров Бронислава Хржановского, которому театральное здание было отдано бесплатно с тем лишь, чтобы «к определенному времени театр был приведен в надлежащий порядок». Хржановский обещал развернуть обширное предприятие. Он пригласил В. М. Шитова руководить драматической труппой, а помимо драмы предполагал иметь оперу, оперетку и даже балет. Ни одного из обещаний он не выполнил, и хотя аренда официально оставалась за ним, город передал театр на год товариществу И. Е. Самарина. Когда после почти десятилетнего перерыва слегка отремонтированный театр открылся, «публика проявила такое сочувствие к сценическому искусству, на которое трудно было рассчитывать». Под

влиянием этого успеха Самарин выстроил в саду на Мальтинской улице летний театр — «легкое здание, устроенное, однако, с удобствами зимних театров». Для Рязани, где прежний летний театр был обычным балаганом, это сооружение представляло новинку и привлекало многочисленную публику. Оставшийся за Хржановским зимний театр еще некоторое время пустовал, и дела его неожиданно наладились, лишь когда в зиму 1896/97 года его спял М. В. Лентовский. «Репертуар, ансамбль и обстановка не оставляют желать ничего лучшего, во всем видна опытная рука...— свидетельствовал рязанский корреспондент «Театра и искусства».— Театр почти постоянно переполнен». Недолгое пребывание Лентовского в Рязани стало затем одной из популярных местных легенд, а спектакли Лентовского — тем образцом, который ставили в пример каждому из рязанских антрепренеров. Оживление, сопровождавшее его антрепризу, заставляло считать Рязань потенциально театральным городом, но на следующий сезон, когда здесь антрепренерствовала З. А. Малиновская, в труппе которой (как и прежде в ярославской) режиссировал И. Е. Шувалов, возбуждение улеглось и дела шли очень скромно<sup>94</sup>.

Та же динамика прослеживается в театральной жизни Калуги. На рубеже 70—80-х годов здесь скромно, осторожно и, как везде, недолго антрепренерствовал А. А. Рассказов. Дела сменившей его А. М. Сабуровой (сезоны 1882/83 и 1884/85 годов) шли чрезвычайно плохо. В прошлом опереточная премьерша, Сабурова взялась за трехлетнюю антрепризу в самое тяжелое для провинции время и, не обладая нужным опытом, разорилась. «Сабурова вызывает искреннее участие. Второй сезон директриса терпит тысячные убытки»,— писала в 1884 году местная газета. Опытные предприниматели не рисковали задерживаться в Калуге и предпочитали появляться в ней неоднократно, но ненадолго. С. К. Ленни безубыточно провел там сезон 1885/86 года, но на следующую зиму обратил свою труппу в товарищество, после чего вернулся в Калугу с драматической труппой лишь в сезон 1892/93 года, зная, что можно ожидать вспышку успеха к драме после оперы, имевшей большой успех в предыдущем сезоне (оперной труппе передавал театр арендовавший его П. А. Полторацкий). Эту труппу Ленни возглавляли А. А. Агарев и Ж. Т. Инсарова-Агарева. По своему репертуару она была очень характерна для начала 90-х годов. «Гамлет», «Уриэль Акоста», «Коварство и любовь» и неизбежный «Кин» чередовались здесь с популярными современными драмами («Татьяна Репина», «Дама с камелиями», «Цепи»); «довольно внимательно следило товарищество и за текущим репертуаром», вслед за столицами играя «Столичный воздух», «Клуб холостяков», «Гибель Содомы», «Сыщика», «Сваху» и т. д.; «для приманки публики ставились даже пьесы местных авторов». Но на сцене не появлялись обстановочные мелодрамы, а постановка русских исторических пьес «страдала убожеством обстановки, обширными пропусками и нетвердым знанием ролей». Дважды на протя-

женщи 80—90-х годов спимала калужский театр С. Ф. Киселева, оба раза арендовавшая его на два сезона, причем в течение первого из них неизменно сама держала труппы, которые считались смешанными, но являлись чисто опереточными. Затем она пересдавала театр драматическим труппам (В. И. Бибицу, М. Н. Белины-Белиповичу), имевшим много меньший заработок. В 1896 году театр на шесть лет арендовал Н. Д. Кручинин (Тиллинг), которого город обязал чередовать сезоны оперы и драмы, и, чтобы выполнить это условие, тот в первые годы был вынужден также пересдавать театр на время другим предпринимателям<sup>95</sup>.

В ряде городов на рубеже 80—90-х годов в роли антрепренера пробовали выступать Общества любителей драматического искусства. Театральное любительство в провинции получало — вопреки своим противоречиям — все большее значение. Еще в 1880 году «Суфлер» признавал, что «потребность к театральным представлениям существует в наше время даже в самых глухих закоулках провинции» и что «если нет труппы актеров — вырастают как грибы любители, ретиво устраивающие спектакли в театрах, а если последних не имеется, в клубах и частных домах». Журнал «Артист» не раз приходил к выводу, что любительские спектакли выполняли важную функцию в глухой провинции, подготавливая почву для постоянных театров. В любительских кружках преобладали «мелкие чиновники местных правительственных и сословных учреждений, учителя и учительницы, и, наконец, лица свободных профессий». Порою действуя параллельно с профессиональными театрами, любители мешали их жизни, тем более что по сложившейся традиции они «облагали публику почти подневольным налогом» — билеты на любительские спектакли, дававшиеся с благотворительной целью, нередко распространялись среди местных домовладельцев через полицию. Любители все чаще переходили на профессиональную сцену, но профессионализация любительского коллектива в целом была для провинции невозможной<sup>96</sup>.

Пытаясь взяться за содержание городских театров, одни из Обществ пробовали подменить своими спектаклями профессиональные труппы, другие выступали лишь в качестве нанимателей, третьи создавали смешанные труппы из любителей и профессионалов. Кое-где подобная форма работы продержалась довольно долго, но серьезных результатов не достигла нигде.

Наиболее долго она сохранялась во Владимире, который в конце века оставался «одним из скучных губернских городов», где, по словам владимирского журналиста, «хорошую сильную труппу редко окупал сезонный заработок». С конца 70-х годов ветхий деревянный городской театр находился в аренде у купца Н. В. Боровецкого, пересдававшего его «разным содержателям трупп на разное время», и в большинстве случаев даже для местной полиции «состав действующих в разное время трупп и число артистов по роду их специальностей определить не было возможности, ибо на каждое представление приезжают из Москвы разные артисты

и в разном составе». На целый сезон театр у Боровецкого арендовали довольно редко — так, в зиму 1879/80 года его снимал А. И. Данилович (принадлежавший к числу антрепренеров из средних актеров «на хорошие роли», еще с конца 60-х годов постоянно организовывавший вокруг себя небольшие труппы для захолустных театров), в сезон 1882/83 года — актер М. К. Шумилин (Петушин) с еще более слабой труппой. С 1887 года город передал театр Обществу любителей музыкального и драматического искусства, которое, «сделавши на свои средства немало перестроек и переделок, установивши немало новых декораций и поправивши старые», пыталось заменить собой профессиональную труппу. Нанять хорошего режиссера Обществу не удалось, «роли раздавались не по силам», «спектакли стали ставиться с одной-двух репетиций», дело разваливалось<sup>97</sup>.

Через два года Общество было вынуждено отказаться от своих планов и пригласить товарищество А. А. Кегель-Королева. Репертуар его в основном ограничивался комедией и водевилем (хотя в него входила М. Н. Любомирская, бытовая актриса, упорно игравшая трагические роли в окружении водевильных актеров), спектакли шли плохо, и лишь когда в них стали участвовать члены Общества любителей, была найдена та форма работы, которая сохранялась во Владимире на протяжении 90-х годов. Общество ежегодно приглашало на жалованье десять-двенадцать актеров, иногда очень хороших (в сезон 1893/94 года здесь служила М. М. Блюменталь-Тамарица, режиссировал А. А. Рассказов, в течение семи лет служил комик В. Ф. Бурлаков, «пользовавшийся неослабной симпатией публики как дельный актер и хороший декоратор»), а остальную труппу составляли любители. Но пьесы выбирались без учета того, «могут ли они идти при наличном составе исполнителей», «ставились небрежно». Служившая во Владимире в сезон 1894/95 года З. В. Холмская вспоминала: «В дирекции были милые, интеллигентные люди, искренно любившие театр. Драматическое общество не располагало большими средствами, и жалованья платило скромные, но труппа была окружена большим вниманием и исключительной заботливостью. Дело было чистенькое, уютное. Труппа — большей частью молодежь — очень любовно относилась к работе». О художественной стороне дела та же Холмская, несшая во Владимире весь репертуар и пользовавшаяся немалым успехом, замечает: «На тщательное обдумывание ролей у меня было очень мало времени, и я чувствовала, что этот сезон мало поможет моему актерскому росту»<sup>98</sup>.

В Костроме любительские спектакли, шедшие попеременно с профессиональными на одной и той же сцене, долгое время мешали антрепренерам, дела которых здесь всегда разворачивались незavidно. Это относилось и к снимавшему театр на рубеже 70—80-х годов И. И. Серебрякову и к сменившей его В. И. Ивановой. В сезон 1889/90 года была хорошо встречена публикой труппа Андропова и Кузнецова, дела которой вел режиссер А. К. Мартынов

(Мыльников), но к середине сезона она «потерпела фиаско и артисты не имели с чем выехать из города». Еще неудачнее складывалась на следующий год жизнь товарищества Полубинского, в котором трижды менялись режиссеры, было «много неужных актеров, но не заполнены необходимые амплуа», и во всем сказывалась «исопытность лиц, взявшихся за ведение дела». Для спасения распадавшейся труппы был приглашен С. И. Томский, считавшийся режиссером «опытным и трудящимся». Несколько поднять сборы ему удалось лишь общедоступными спектаклями, среди которых феерии («Дети капитана Графта», «Лесной бродяга» и т. п.) «обставлены были для провинции педурью». После этих неудач театр был передан Обществу любителей музыкального и драматического искусства, которое предполагало ограничиться собственными спектаклями. Но эта затея сразу не удалась, и тогда, понизив цены на билеты, Общество пригласило труппу под режиссерством А. К. Мартынова. Любители сначала участвовали в ее спектаклях, а затем полностью отступились от театра. Уже в следующий сезон на нем «лежала печать безвкусицы и глубокого провинциализма» — он был сдан товариществу Дмитриева-Вольпского, который работал бессистемно, приглашал себе в убыток гастролеров и, подчиняясь капризам начальства, бесцеремонно помышлял труппой: по воле полицмейстера он вынудил героиню труппы Э. В. Холмскую вместо заранее объявленной в ее бенефис «Дочери века» играть без репетиции «Орлеанскую деву»<sup>99</sup>.

Важнейшую причину неудовлетворительного состояния провинциальных театров общественное мнение продолжало усматривать в отсутствии поддержки со стороны городского самоуправления. «Театр без помощи города самостоятельно существовать не может», — писал в 1882 году «Русский курьер», доказывавший, что лишь при поддержке Городских дум может возникнуть театр «с припоровленным к кругу массы репертуаром, но не подлаживающийся под ее инстинкты». Казалось, что превращение театра из частного предприятия в городское сможет поднять уважение к нему. «Зная, что театр — это учреждение города, публика и к театру будет относиться более почтительно, а не так легкомысленно, небрежно, как теперь», — говорил на первом съезде сценических деятелей А. Долинов. Против долго сохранявшегося чисто коммерческого подхода Городских дум к эксплуатации принадлежавших им театров, против сдачи их внаем с торгов энергично выступали все возникшие в последние десятилетия века театральные газеты и журналы. «Отдача театра в арендное содержание на принципе наибольшего предложения господствует во всех городах, где только существуют городские театры... — констатировал в 1880 году «Суфлер». — Городское самоуправление смотрит на театр не как на средство воспитательное и образовательное, а как на доходную статью городского хозяйства». О том, что городской театр не стоит «до сих пор в сознании самоуправления наряду со школой, библиотекой, читальней и другими учреждениями, воспитывающими и

образовывающими городское население и требующими затрат из городской кассы», неоднократно писал «Артист»<sup>100</sup>.

Казанские газеты считали, что местная Дума сдает театр в аренду на тех же основаниях, что и питейные дома или чарочные и кружечные заведения. Так же как в 60—70-е годы, не зная, что делать с принадлежавшим ей театром, саратовская Дума. Когда-то установив за него очень высокую арендную плату, она продолжала понемногу «тянуть гроши» с арендаторов, хотя постепенно вынуждена была облегчить арендные статьи. Несколько десятилетий владея театром, город не располагал никаким театральным имуществом, и каждый арендатор находил в нем лишь казенные ветхие кресла в партере, пустые ложи с рваным сукном на барьерах, обнаженную и опустошенную сцену и должен был все, начиная с осветительных ламп и скамей для галереи, либо заводить заново, либо перекупать у предшественника. Утрачивала смысл та зависимость, в которой с давних пор держал саратовских антрепренеров Театральный комитет, созданный когда-то из гласных Думы и присвоивший себе власть утверждать составы трупп. В 90-е годы он выглядел запоздалым пережитком тех театральных дирекций из состоятельных театралов, которые создавались для провинциальных театров 40—60-х годов и в те времена изредка приносили пользу. Но уже к 70-м годам они изжили себя, ничем не могли помочь плохому антрепренеру, а хорошему мешали, вынуждая его «в вопросах, им основательно понимаемых, руководствоваться мнением просвещенных дилетантов». Во время неудачной антрепризы П. И. Казанцева саратовский Театральный комитет, надеясь поднять сборы, постановил пригласить среди сезона за счет антрепренера новых актеров. Эта директива осталась лишь на бумаге, но, высказываясь против нее в «Суфлере», А. А. Соколов предлагал Городской думе быть последовательной до конца: «А если бы сборы не поправились, ответила ли бы Дума за убытки антрепренера?» Но руководить театром без антрепренера саратовский Театральный комитет не решался, боясь убытков. В начале 90-х годов один из гласных Думы предлагал «освободить Думу от забот о театре», чтобы избавить ее «от всех нареканий, которые теперь то и дело раздаются», а в ответ ему другой гласный рекомендовал освободить театр от Думы и всецело предоставить ведение его воле антрепренера. Лишь появление Бородава (о чем речь пойдет ниже) устранило на время эту неразбериху<sup>101</sup>.

Как городское учреждение театр в России не существовал. Он все еще воспринимался как необязательная роскошь. Его пестрый репертуар, нередко возникавшая вокруг него угарная атмосфера дали основания и для той оценки роли театра, которую высказал один из членов Самарской думы: «Я не видел, чтобы кто-нибудь из жителей Самары стал лучше от посещения театра, напротив, мне известны случаи, что некоторые лица, увлекаясь театром, стали гораздо хуже и промотали большие состояния»<sup>102</sup>.

Взяться за непосредственное ведение театра решила в дан-

ный период лишь пермская Городская дума. Это произошло во второй половине 90-х годов. В предыдущие десятилетия городские каменные театры Перми, Екатеринбурга и частный деревянный театр в Ирбите сдавались чаще всего вместе, с тем чтобы в Перми труппа играла летом, в Екатеринбурге — зимой, а в Ирбите — во время весенней ярмарки. Именно так в сезон 1879/80 года работал снимавший их П. М. Медведев, и его антреприза как бы подвела итог прошлой эпохе существования этих театров. С 80-х годов началось их медленное разъединение. В частности, в сезон 1882/83 года Ф. И. Надлер арендовал лишь Екатеринбург и Ирбит. С середины 80-х годов в этом районе укрепляется П. П. Медведев, сын П. М. Медведева. Сначала он снимал Пермь и Екатеринбург и чередовал в них оперетту и драму. Свои труппы он составлял так, что спектакли «могли проходить с ансамблем», но руководил ими спустя рукава. «С такой труппой можно было бы сделать очень многое, и не сделано благодаря русской небрежности, а может быть, и неумению вести дело», — отмечал один из наблюдателей. П. П. Медведев принадлежал к тем провинциальным предпринимателям, в ком недостаток умения порождал небрежность и кому небрежность мешала обзавестись необходимым для дела умением. При этом его антрепризам сопутствовал дух благодушия и даже почти неизменного благополучия, хотя, в отличие от своего отца, он на многое не претендовал и не задавался решением сложных задач. Спектакли шли «если не вполне художественно и тонко в некоторых частях, то в общем гладко, с хорошим ансамблем», «если мало было выдающихся, всецело захватывающих зрителя моментов, то и мест испорченных, искаженных в исполнении ни одной пьесы не было». У него служили Н. А. Самойлов-Мичурин, А. Г. Аяров, Е. М. Рахимов, М. К. Шаровьева, бывшая антрепренерша московского частного театра М. М. Абрамова, с успехом, в частности, игравшая Медею, Василису Мелентьеву, Марьицу в «Каширской старине». Пермь долго уступала Екатеринбургу по части сборов, они держались в ней лишь первый месяц сезона, и потому Медведев все чаще ограничивался лишь екатеринбургским театром: он был неудобен, мал, но давал хорошие, хотя и не равномерные сборы<sup>103</sup>.

К середине 90-х годов театральные возможности Перми резко возросли. Это убедительно выявилось в сезон 1893/94 года, когда сделала небывалый валовой сбор смешанная труппа Н. Е. Максимова, который постановкой оперетт «зарекомендовал себя как прекрасный режиссер». Медведев покинул Екатеринбург (где о нем очень жалели и где состав появившегося ему на смену товарищества Т. И. Понизовской резко проигрывал в сравнении с его труппами) и перебрался в Пермь. Он организовал там оперу и драму, в центре которой стоял Е. А. Лепковский, выдвинувшийся еще в екатеринбургской медведевской труппе. Но на следующий год Медведеву пришлось вернуться в Екатеринбург: пермское городское управление решило — первым в России — создать «муни-



ципальный театр драмы и оперы» и самостоятельно заведовать театром «через особую дирекцию из среды гласных». Распорядителем был приглашен Лепковский. Результаты первого сезона, несмотря на некоторый убыток, Дума оценивала как удачные, но на зиму 1896/97 года решила ограничиться оперой, которая действовала «серьезно и старательно» и, по одним сведениям, дала прибыль, по другим — убыток в 4 тысячи рублей. «Дефицит неизбежен при оперной антрепризе. Рекомендуем севооборот», — откликнулся на эти результаты «Театр и искусство». Пермская дума 2 марта 1897 года «выразила благодарность дирекции оперной труппы за ведение театрального дела в минувшем сезоне и постановила продолжать содержание оперной труппы за счет города и в будущем зимнем сезоне». В сезон 1897/98 года пермский театр вновь состоял под непосредственным управлением дирекции, собравшей оперную труппу, в которую вошли девять солистов, шесть солисток, четыре балерины и хор из двадцати пяти человек. Драматическая труппа в Перми в эти сезоны не существовала. Тогда же пермское губернское попечительство о народной трезвости собиралось выстроить народные театры «во всех крупных заводских селениях губернии»<sup>104</sup>.

Городским самоуправлениям большинства русских городов до конца века было не по силам не только взяться за ведение театра, но даже выстроить сколько-нибудь комфортабельные театральные здания. Как правило, театры, появившиеся в 40—70-х годах, изнашивались быстро и к 80-м почти повсюду представляли незавидное зрелище. Во Владимире в 80-е годы театр был «стар, ветх и мизерн» и «далеко неудобен... для каких-либо дальнейших его самого улучшений». Местные ведомости называли его «старухой, у которой все зубы вывалились и портрет подгулял, и вся она только и смотрит, что на покой». Вспоминаая о том, что в Костроме «зрительный зал был когда-то отделан изящно, но теперь все это запущено, потускнело, загрязнилось», что и декорации и костюмы «ждут обновения», один из корреспондентов «Суфлера» в 1884 году заключал: «При настоящем положении дел все грязненькое, все серенькое даже как будто к стати». В другой статье той же газеты говорилось: «Везде одно и то же: в театре мрак; в театр надо ходить с опаской — распротудиться насмерть, полететь из ложи вместе с провалившимся полом ее (Симбирск, старый театр), быть облитым сквозь крышу грязью и дождем (Калуга), упасть с подгнивших ступенек лестницы (Тамбов), ходить по «живому» полу и непременно падевать валенки (Курск), дрожать за свою жизнь и рисковать быть раздавленным (Воронеж — театр закрыт по ветхости его) и т. д.»<sup>105</sup>.

В небольших городах и в 90-е годы театральные здания часто не располагали элементарными удобствами. Выстроенный Шаповаловым концертный зал в Мариуполе довольно часто спинали гастролеры, в нем оседали и небольшие труппы, хотя он представлял собой «закошечшую, грязную, смрадную, отвратительную зло-

вопную дыру». «Едкой тяжелой пеленой висит кругом, густо сипя и затрудняя дыхание, табачный дым, и во мгле тускло горят лампы; пол заплывал, захаркал, везде окурки папирос, грязь...» — рассказывал об атмосфере, в которой шли марцупольские спектакли, корреспондент одной из южных газет. При открытом завесе в углу того же зала продолжал работать кабачок, к стойке которого «подбегают какие-то фигуры, торопливо хватают рюмочку...». В этих условиях актеры пользовались грубой, вульгарной манерой игры, подчиняя ею — как сильно действующим средством — внимание своих случайных зрителей: «В патетических местах действующие лица корчились на сцене в ужасных муках, точно их схватил жестокий приступ холеры; публика смотрела, замирая от удовольствия и страха, краснея с натугой, но не могла все-таки удержаться и неудержимо кашляла и чихала по всему театру — табачный дым и сквозной ветер делали свое дело». Автор цитируемой статьи с замечательной точностью охарактеризовал безвыходное положение, в котором оказывались в подобных случаях исполнители: «Но разве вы пойдете советовать людям, которые бьются из-за куска из последних сил и которые чисто внешней обстановкой театра поставлены в такие условия, что какие усилия ни употребляли бы, все равно не замапят публику в эту проклятую, удушливую, промозглую трущобу, и которым волей-неволей (не умереть же с голоду!) приходится подкупать толпу грубым подбором репертуара»<sup>106</sup>.

О запущенности театральных построек, отсутствии в них элементарных противопожарных устройств, вплоть до необходимого числа выходов, провинциальные газеты особенно настойчиво писали в 90-х годах, после пожаров киевского и екатеринославского театров, сопровождавшихся многочисленными жертвами. Екатеринославский театр Копылова был почти весь деревянный, «свободное пространство между деревянной и каменной стенами было наполнено стружками для придания театру большей теплоты», заменявший крышу купол из толя «поддерживался лишь резными жердочками», «галерея и балкон имели лишь по одному выходу, а от трех парадных и двух запасных выходов из партера их отделял барьер высотой в сажень». Театр загорелся во время общедоступного детского праздничного утренника, когда из-за лютых крещенских морозов «щены были спущены до 10 копеек, партер пустовал, а галерея и балкон были забыты публикой»<sup>107</sup>.

Лишь немногие города, и прежде всего такие богатые, как Одесса, Самара, Иркутск, Минск, смогли выстроить в 80—90-е годы театры. Если невзрачные постройки 60—70-х годов нередко бывали незаметны в городском пейзаже, ютились на случайных местах, то новые сооружения становились своеобразными архитектурными доминантами, занимали ответственное положение в городском ансамбле, которое прежде принадлежало либо соборам, либо административным учреждениям. Эти театры претендовали на роль новых духовных центров городской жизни. Но, по существу, эти

постройки опережали время — удержать выстроенный театр на уровне подлинного духовного центра в своей жизни город не мог. Это проявилось и в Херсоне, и в Воронеже, и в Минске, и в Самаре, и в Иркутске, и даже в Одессе. Зависимость театрального развития от общих путей социального и духовного развития провинции выявлялась в каждом из этих случаев с полной отчетливостью. Здесь был и источник претенциозности, сказывавшейся во внешнем облике и убранстве некоторых из этих сооружений. Реальное противоречие заключалось и в том, что новые театры — театры-дворцы и театры-храмы — отпугивали простонародного зрителя: «Кузнецы, фабричные и всякого рода рабочие охотнее идут в театр простой, без всякой роскоши; в таком театре народ чувствует себя свободнее; он не смущается своим рабочим костюмом, а забегать ему с работы домой, чтобы переодеться и явиться среди фешенебельной публики, — чистая мука». Когда в Ростове после двенадцати битковых сборов дешевые спектакли были перенесены из здания цирка в роскошно декорированный театр В. И. Асмолова, они сразу же потеряли свою публику — «бархат и вид самого здания, очевидно, ее смущал». Тот тип театрального здания, который рисовался лучшим деятелям провинциального театра («образцом следует считать не роскошь партера и лож, а удобство, простор, простоту и дешевизну всех мест вообще»), не был осуществлен нигде<sup>108</sup>.

Пример энергично разрастающейся Самары наиболее убедительно показывает, что возведение роскошного городского театрального здания было недостаточной мерой для того, чтобы изменить роль театра в городском быту и сложившийся тон театральной жизни.

В изданном в 1884 году «Спутнике по Волге» говорилось: «Здание зимнего театра приходит в совершенный упадок и требует радикальной перестройки, играть в нем было запрещено, но это запрещение снято еще на один год, чтобы дать господину Новикову закончить его антрепризу». Построенный еще в середине века старый самарский театр, давно представлявший собой «ветхий, полуразвалившийся сарай, грязный внутри, грязный снаружи», перешел к И. П. Новикову от Е. Е. Славянского (Пелевина) в 1880 году. Новиков имел в театральном мире репутацию «человека во всех отношениях приятного и добросовестного антрепренера», который «умеет угодить публике, умеет ладить и с актерами». По амплуа он был «безукоризненный фат, иногда любовник и проstack», играл и в драме и в оперетте, и нередко «на своих плечах вывозил весь спектакль». Труппы составлял экономно («на одного сносного актера — десяток бездарностей»), на сцене царил грубоватый тон, «обстановка оперетт заставляла желать лучшего», драматическая труппа играла «массу испеченных в период прошедшего сезона драм, комедий и водевилей — некоторые шли хорошо, некоторые плохо». Но, как понимали это и сами самарцы, «по такому сараю, как наш театр, и то сладко, а на вкус невзыска-

тельной публики и совсем за глаза». «Спутник по Волге» упрекал Новикова в том, что он употреблял все усилия, чтобы «угодить и полудикому купцу-пшеничнику и нетребовательному интеллигенту постановкою оперетки в таком виде, что она перестала быть художественным произведением, а сделалась средством, развивающим самые низменные инстинкты и страсти обывателей города Самары»<sup>109</sup>.

В 1886 году старый театр был закрыт, а в 1888-м был выстроен новый по проекту архитектора М. Н. Чичагова, автора многих театральных сооружений 80-х годов — интерьеров московского Театра близ памятника Пушкину, ряда театральных построек М. В. Лентовского и театра Ф. А. Корша в Москве. В ходе строительства Думе пришлось более чем вдвое увеличить первоначально ассигнованную сумму. Современники сразу отметили, что в облике города театр стал выполнять очень ответственную функцию: «Место он занимает очень видное, на горе, так что, подъезжая сверху на пароходе, театр далеко виден и невольно обращает внимание вычурностью своей постройки». Он оказался излишне высок и непропорционально узок, большая сцена и удобные уборные вызвали заслуженное одобрение. Однако в здании, выстроенном на городские деньги, удивляла тесная галерея и неудобные дешевые места<sup>110</sup>.

Дума отказалась сдать новый театр Новикову и предпочла ему П. М. Медведева. Медведев, когда-то снимавший самарский театр, по опыту знал, что первоклассная труппа здесь себя не окупит. Вместе с тем он понимал, что «отвыкшей от театра самарской публике, заинтересованной новым театром, на первый сезон блестящая труппа не нужна». Он вел дело с разумным расчетом. Режиссером он пригласил М. В. Аграмова, который пользовался в Самаре признанием и как артист. Спектакли «обставлялись тщательно и изящно». Наибольший интерес публики вызывали феерии и исторические трагедии: равным успехом пользовались «Старый капрал» и «Василиса Мелентьева». Какой-то инцидент (скорее всего, из-за нежелания Медведева идти на неоправданный риск и чрезмерные затраты) рассорил его с Самарской думой, и он передал театр Н. А. Борисовскому, которого тогда вытеснил из Ярославля Наболов. Собрав слабую драматическую труппу, Борисовский среди сезона решил давать опереточные спектакли, устроил гастроли Лентовского, но все-таки его валовой сбор был на 13 тысяч рублей меньше, чем в предыдущем сезоне у Медведева. «Честно до щепетильности» расплатившись с актерами, он на сезон 1890/91 года сформировал хорошую смешанную труппу, среди драматических актеров которой были И. М. Шувалов, И. И. Судьбинин, А. П. Грубин, Е. П. Шебуева, Павлова, но в течение зимы вновь «охотнее всего посещались оперетки и феерии и меньше всего серьезные пьесы»<sup>111</sup>.

Когда в сезон 1891/92 года Борисовский вернулся в Ярославль в труппу обосновавшегося там Тюмена, в Самаре появилось това-

рищество А. М. Крамского — одно из объединений молодых, серьезно настроенных актеров. В тот сезон у Крамского, в частности, служили А. Г. Дагмарова, К. Н. Незлобин. Товарищество предлагало зрителю строго отобранный репертуар («Орлеанская дева», «Дон Карлос», «Макбет») и имело малый заработок. «Драма в Самаре обычно дает плохие сборы», — обобщал обозреватель, говоря о первых сезонах нового самарского театра <sup>112</sup>.

Тогда-то, когда выяснилось, что уйти от того тона, который издавна господствовал на самарской сцене, пока не удастся, новое здание перешло наконец в руки И. П. Новикова. Предыдущие сезоны он спинал Оренбург, и теперь решил организовать две труппы, опереточную и драматическую, которые, среди зимы сменяя друг друга, обслуживали бы оба города.

В Оренбурге театру почти постоянно выдавалась небольшая субсидия. Как и Новочеркасск, он «с давних пор был резиденцией главных начальников отдаленной окраины», одним из тех чиновничьих городов, где театры создавались повелением начальства и на сборы рассчитывать не могли. Поэтому оренбургская труппа была «певзрачная, малодаровитая, репертуар истрепанный, обстановка жалкая, и театральные дела шли безусловно плохо» и при М. П. Докучасве, антрепренерствовавшем здесь с 1877 по 1880 год, и когда театр сняли актер Великанов и один из местных офицеров (первый из которых среди сезона бежал, а второй объявил себя несостоятельным), и когда аренда перешла к актерам докучасвской труппы Н. С. Вехтеру и Р. А. Крамесу. Успешнее развертывалась трехлетняя антреприза Казанцева, появившегося в Оренбурге в начале 80-х годов и завоевавшего там большое уважение. Новиков в конце 80-х годов держал в Оренбурге очень слабую драму, «репертуар был далеко не завидный, из старых пьес перебивались совсем старыми, из новых прошли самые интересные», спектакли проходили «невозможно плохо, репетировались на живую нитку», режиссером служил Е. Е. Славянский, в «Медее» у него фигурировал на сцене языческий храм, увенчанный крестом <sup>113</sup>.

Труппами такого же уровня Новиков думал обслуживать Самару и Оренбург, когда объединил их театры. Но его драматическая труппа не имела успеха ни в том, ни в другом городе, а опереточная делала сборы лишь в Оренбурге, где оперетта была повинкой. Чтобы усилить драму, он пригласил П. И. Казанцева и И. М. Летар, которых в Оренбурге публика встретила «как старых знакомцев тепло», но затем разочарованно констатировала, что «прежнего огня, чувства не было в их исполнении». В середине следующего сезона Казанцев, которого Самара считала «опытным актером старой школы», скоропостижно умер; Новиков пригласил на гастроли А. К. Любского, надеясь, что его популярность привлечет малоподготовленного зрителя, затем Мазуровскую, думая, что современные драмы, составлявшие ее репертуар, заинтересуют интеллигенцию. Эти расчеты не оправдались; опереточные ар-

тисты Новикова пели «Кармен», «Гальку», «Жизнь за царя», но публику также не собирали<sup>114</sup>.

Самарская дума отказала Новикову в 1894 году и заключила контракт с А. П. Грубипым и Е. В. Молгачевой, обязав их иметь на зиму «полную труппу лучших драматических артистов, а также артистов для водевилей и одноактных опереток водевильного характера». Новиков опять отступил в Оренбург, где теперь держал оперетту. В сезон 1896/97 года в Самаре и Оренбурге периодически сменяли друг друга драма А. П. Грубина и оперетка И. П. Новикова, первая из которых явно превосходила вторую. Новиков действовал все более растерянно, его товарищество зарабатывало чуть более половины установленного жалованья. По сравнению с его распущенными труппами в драме Грубина, которая уже заслужила репутацию «талантливой и добросовестной», «все играли согласно, отлично знали свои роли», а сам Грубин в обоих городах неизменно находил «и поддержку и деньги». В 1897 году он самостоятельно снял Самару и Оренбург, чередуя в них оперу и драму, премьеры его труппы были Е. А. Деборн, Е. А. Волгина-Покровская и Е. А. Лепковский, который вместе с А. У. Крамовым режиссировал спектакли<sup>115</sup>.

Правительственными субсидиями в провинции пользовались лишь некоторые театры на окраинах (преимущественно западных), где они были призваны выполнять русификаторские функции. В ряде случаев наличие субсидии давало этим театрам возможность владеть существованием относительно спокойное и безликое. Так жил, в частности, гродненский театр, где с 1885 года пять лет антрепренерствовал А. М. Яковлев (Гешиктер), набравший посредственные труппы и едва сводивший концы с концами, а затем до 1890 года держалась не менее безликая антреприза М. Перлова (Прухликова).

Такие же незаметные труппы действовали в начале 80-х годов в Каменец-Подольском, который представлял собой «очень небольшой городок с преобладающим иноверческим населением» и где «театр посещали лишь чиновники и военные — люд небогатый». Сгоревшее в 1875 году здание театра в 1881-м было отстроено вновь на продолжавшую поступать субсидию и собранные по инициативе губернатора пожертвования, и его вместе с принадлежащим городу летним театром в самом начале 80-х годов снимал В. Власов, составлявший для них обоих маленькие труппы. В сезон 1891/92 года очень широко начал свою антрепризу молодой и малоопытный Богуславский, который, пригласив художника Табенского, заново отделал зрительный зал, заменил все оборудование сцены и собрал хорошую труппу. Но сборы оставались мизерными, антреприза перешла в другие руки, уровень спектаклей упал. Однако в бенефис актрисы Незлобиной «в исторических костюмах при очень тщательной и внимательной постановке, при отличных декорациях г. Табенского» было поставлено «Горе от ума», «прошедшее с полным ансамблем». В появившейся несколь-

ко раз в Каменец-Подольском смешанной опереточно-драматической группе Н. А. Борисова иногда служили первоклассные актеры (когда летом 1896 года она играла в Бресте, в ней состояли Н. А. Самойлов-Мичурин, А. Г. Дагмарова, Ф. Э. Фабиянский). Зимой 1896/97 года Борисов выручил в Каменец-Подольском 23 тысячи рублей, хотя ни один предыдущий сезон не давал более 11—12 тысяч. Из ста показанных им на этот раз спектаклей лишь восемь были драматическими, но и те, «несмотря на прекрасное исполнение, шли при совершенно почти пустом театре». Этот шумный успех оперетты в Каменец-Подольском был предвестием того, что в начале XX века город будет иметь один из лучших в провинции оперных театров <sup>116</sup>.

Житомир в 80-х годах не видел хороших трупп, хотя там театр сдавался в аренду бесплатно и существовала трехтысячная субсидия. В начале 80-х годов здесь продолжал антрепренерствовать П. М. Надимов (Шаменко), которому театр был сдан еще в 1879 году и который соединял драматические спектакли с полуцирковыми выступлениями гимнастов и т. п. Г. В. Матковский в сезон 1887/88 года «собрал было довольно хорошую труппу, но по причине плохих сборов со спектаклей остался в убытке», не уплатил актерам, и его долги «были удовлетворены только частью из правительственной субсидии». В сезоны 1888/90 годов в Житомире обосновался Р. А. Крамес, имевший незавидную антрепренерскую репутацию; в сведениях волынского губернатора в Главное управление по делам печати он охарактеризован как «человек малограмотный», который «ведет дело весьма неудовлетворительно, вызывает справедливые жалобы со стороны публики и самих артистов, беспощадно эксплуатируемых им». Состав его труппы был «весьма плох, особенно мужской, и вследствие этого и репертуар пьес крайне неудовлетворителен, состоящий преимущественно из переводных французских драм, комедий, водевилей и опереток». Крамес демонстрировал худшие черты того антрепренерского типа, который издавна обличало русское общественное мнение; явно прислушиваясь к этим пареканиям, Житомирская дума постановила не иметь в дальнейшем дела с антрепренерами, а сдавать театр товариществам актеров, которые работали бы под руководством Театральной дирекции, существовавшей в Житомире с 50-х годов и обычно бездействовавшей. Во главе товарищества встала актриса О. Лавровская, которая «старалась обставить дело прилично, труппу подобрала небольшую, но порядочную» — и «осталась не в убытке» <sup>117</sup>.

Городское управление продолжало искать способ «умело распорядиться» правительственной субсидией и «в виде опыта на один год» отдало театр любительскому Драматическому обществу, функционировавшему с 70-х годов в небольшом частном театрике Квятковской. Общество задумывало какие-то реформы, но ограничилось тем, что слегка отремонтировало здание и завело «совершенно новые костюмы по парижским рисункам». Впоследствии театр вновь

перешел к антрепренерам. В антрепризе А. М. Свободина (Дедипцова) опереточные артисты исполняли оперный репертуар, среди драматических актеров выделялся Белоконь, «в мельчайших деталях копировавший игру Иванова-Козельского». Когда во второй сезон Белоконь нес обязанности режиссера, жизнь труппы стала слаженнее. Вслед за Свободным антрепренерствовал Б. Н. Корельский, обещающий, чтобы заручиться субсидией, организовать драму и оперу, но сформировавший лишь слабую опереточную труппу и потерпевший неудачу. В середине 90-х годов в Житомире работали лишь оперные труппы, имевшие дефицит, пока осенью 1897 года здесь не появилось драматическое товарищество Е. В. Любова. Внешние его спектакли выглядели незавидно (принадлежавшие городу декорации и костюмы находились «в самом жалком виде»), но они привлекали публику, так как «ставились пьесы по преимуществу новые, не шедшие ни разу в здешнем театре»<sup>118</sup>.

В 1890 году русские театры, поддерживаемые значительной правительственной субсидией, было решено создать в Риге, Ревеле, Дерпте и Митаве. Последствия этого решения сказались лишь в Риге. В рижском городском театре, сгоревшем летом 1882 года и тогда же восстановленном, действовали, как и в прежний период, опера и немецкая драма, причем возникавший в их работе дефицит «уплачивался по добровольно принятому обязательству несколькими частными лицами». Изредка заезжавшие русские труппы играли в зале «Улей», в котором поместился позже и русский театр. На рубеже 70—80-х годов здесь играли полубродячие антрепризы Н. И. Иванова и А. И. Даниловича; в сезон 1883/84 года работала труппа Е. В. Лаврова, в следующие сезоны — товарищество, составленное режиссером лавровской труппы П. Н. Максимовым-Новиковым и Я. Быховцем-Самариным. В 1886 году Рижская дума дала русскому театру небольшую городскую субсидию, после чего в Риге стали появляться более солидные труппы: Н. Н. Савина (1886/87), М. И. Бабилова (1887/88), А. Ф. Картавова (1888/89); в сезон 1890/91 года вновь составлял труппу П. Н. Максимов-Новиков. С введением правительственной субсидии рижский комитет по устройству русского театра предложил московской труппе Корша переехать в Ригу, но дело ограничилось лишь ее длительными гастролями, после окончания которых комитету удалось пригласить на часть сезона труппу В. А. Линской-Неметти, в нескольких спектаклях которой участвовала П. А. Стрететова<sup>119</sup>.

Наладилась жизнь русского театра в Риге лишь в те три сезона, когда в нем антрепренерствовал А. А. Фадеев, труппы которого представляли собой типичное явление театральной провинции 90-х годов. Фадеев считался актером «талантливым и вдумчивым» и очень хорошим режиссером. «Он умел будить в актере творческие способности, мягко тушевать недостатки и следить за его достижениями», — вспоминала З. В. Холмская. Критика отмечала,



что в его спектаклях «даже последние артисты являются на сцене живыми людьми, действительно играют», что он «не щадит труда и издержек для подъема артистической и обстановочной стороны». Он умел делать «все педобства тесной, полуклубной сцены неопуцительными для зрителей». Режиссер суховатый, рационалистический, он входил в мельчайшие подробности спектакля, но любил актеров повышенной эмоциональности. За «яркие проблески песомненно крупного дарования» и сам он и публика его спектаклей мирились с «небрежной и неуверенной игрой, незнанием роли, неестественным, вычурно-папыщенным тоном» Кусковой или с тем, что Холмская, подчиняясь своей импульсивной, порывистой манере, «порою комкала роль, не оттеняя сменяющихся друг друга настроений», но покоряла зрителей «вспышками первой энергии». Фадееву приходилось строить каждый сезон, опираясь на трех-четыре пезаурядных актеров и создавая вокруг них «ровный и разработанный ансамбль». В первый сезон во главе его труппы стояли А. В. Анчаров-Эльстон, Е. А. Лепковский, Коши-Стрельская; во второй — Кускова, Морева, Риваль, Полтавцев; в третий, последний сезон его антрепризы, — З. В. Холмская и Добровольский, причем в остальном труппа последнего сезона была составлена Фадеевым из молодых выпускников театральных училищ. «Благодаря ансамблю в смысле дружной игры всех актеров и прекрасной постановке всего режиссерского дела и репертуара» Фадеев все три года умел выдержать сопоставление с оперой и немецкой драматической труппой, работавшими параллельно в городском театре и имевшими прочный успех. Смешившая Фадеева Е. А. Щербакова набирала труппы более многочисленные (у нее служили, в частности, Дара-Владимиров, А. Д. Лавров-Орловский, Е. В. Лавров, Тарская), но они не выдерживали сравнения с фадеевскими из-за «отсутствия умелой режиссерской руки» и потому имели меньший художественный и финансовый успех, хотя, в отличие от Фадеева, Щербакова обратилась прежде всего к оперетте<sup>120</sup>.

## 5

Организационные формы провинциальных трупп на протяжении 80—90-х годов претерпели выразительную эволюцию и не раз подвергались переоценке.

В бедственные 80-е годы широко распространились актерские товарищества. В условиях, когда «редкий сезон, пачатый антрепренером, не кончался товариществом», Немпрович-Даченко готов был верить, что актеры научатся ценить возможность самостоятельных объединений. Успехи Товарищества передвижников фигурировали в печати как убедительный пример для театрального мира. «Актеры также должны образовать для себя общество с уставом и правильной организацией и строго держаться принципа, практикуемого передвижниками: допускать в свою среду

только людей таланта», — призывал в 1890 году «Артист». Но если в 70-е годы, в пору первых побед Товарищества художников-передвижников, идея создания актерских артелей пропихла в сознание театральной провинции как полуутопическая мечта о победе актеров-тружеников над антрепренерской эксплуатацией, то в 80-е годы этот принцип, упрощенный и выхолостившийся, утративший в повседневной практике свои благородные черты и цели, сформулированные в середине 70-х годов Л. Н. Самсоновым, точно отвечал той неустойчивости, которая царилла в театральной жизни. Его положительные потенциальные возможности оставались неиспользованными, хотя театральная пресса не переставала популяризировать мысль о необходимости солидарности между актерами провинции. Надежды на спасительность артели вспыхивали каждый раз, когда дела той или иной антрепризы складывались печально, и каждый раз — раньше или позже — обнаруживалось, что в актерской среде «слабо развиты чувства солидарности и понимания взаимных интересов». Артельное начало плохо уживалось, по словам Д. Д. Коровякова, «с разнузданностью притязаний и неспособностью к самоуправлению», свойственными актерской массе. Мечты о том, что артели-товарищества не только наладят экономическую сторону жизни провинциальных театров, но и поведут их к художественному обновлению, пробудят, как полагал в 1882 году Немирович-Данченко, «энергичное и честное отношение к делу и товарищам», были невыполнимы в условиях России 80-х годов, где театр не мог перейти в руки «самостоятельных, объединенных общностью задач и интересов артистических групп»<sup>121</sup>.

Непосредственная зависимость актерских заработков от реальных доходов сезона — вот единственный признак «артели», сохранившийся в товариществах конца века, где жалованье заменялось распределением между актерами — соответственно причитавшимся каждому из них паям-маркам — установленной части поступивших в кассу сборов. При этом товарищество, как коллективный антрепренер, из тех же сборов платило аренду за театр, жалованье театральным служащим, небольшим актерам, гастролерам и тем из премьеров, которые соглашались войти в его состав лишь на твердые оклады. При образовании подобных товариществ отсутствовали те материальные и нравственные обязательства, которые могли бы объединить труппу и на необходимость которых настаивали в 70-е годы первые идеологи этого движения. «В большинстве случаев товарищи ничем не связаны между собой материально. Они не вносят в общее дело каждый свою долю денег на единовременные и постоянные расходы, как это бывает вообще в компаниях и товариществах... Не связанная ни материально, ни нравственно группа случайно сошедшихся вместе людей при малейшем столкновении с неудачами расходится в разные стороны», — комментировал в 1891 году создающуюся ситуацию «Артист»<sup>122</sup>.

Товарищества 80-х годов, как и в 70-е годы, формировались, как правило, на сезон. Их участникам было важно сохранить свободу и иметь возможность пазавтра начинать все сначала вне груза материальных и моральных взаимоотношений, оставленного прошедшим сезоном. Перспективы театрального дела были слишком зыбкими, чтобы у участников товарищества, встретившихся почти не зная друг друга, могло родиться желание сообща взять на себя ответственность за общее будущее. В 80-е годы принцип театрального товарищества распространился именно потому, что позволял легко сойтись и разойтись при первой необходимости.

Как это было не раз и в 70-х годах, не умея смотреть вперед и охватить жизнь театра — или хотя бы логику сезона — всесторонне, члены товарищества не приходили к соглашению в решении простейших вопросов, во имя увеличения заработков всячески уменьшая расходы на постановку и даже на отопление и освещение театра, иногда предлагали экономить на переписке ролей и готовы были играть пьесы-новинки под суфлера с одной-двух репетиций. Даже в наиболее серьезно поставленных товариществах острые конфликты вспыхивали вокруг составления репертуара — «каждый из актеров неизменно защищал личные интересы, в результате чего репертуарные советы сводились к перебранкам и ссорам». Соперничество становилось здесь тягостной нормой существования. Любая подборка театральной хроники в газетах и журналах 80—90-х годов содержит однообразные рассказы о том, как создавались и погибали актерские товарищества, как повторялись «сначала небрежное отношение к делу, потом распри и борьба мелких самолюбий», «ссора, драка и разъезд по домам». Часто воцарявшиеся в них бесконтрольность и безответственность компрометировали саму идею этих объединений, и потому публика, владельцы театров, Городские думы и крупные актеры 80-х годов нередко относились к ним неуважительно. В 90-е годы артель «стала даже для большинства артистов каким-то пугалом»<sup>123</sup>.

Одним из источников бедствий, выпадавших актерским товариществам, современники считали отсутствие единого, утвержденного законом устава, который определял бы их права и круг обязанностей их членов. Товарищества не имели права коллективно снимать театры или приобретать имущество: им приходилось делать это на имя своего распорядителя, что усиливало его власть и принижало остальных. Договоры, заключавшиеся между распорядителем товарищества и актерами, не имели юридической силы, что порождало произвол и недисциплинированность.

Антрепризы также не знали узаконенных правил работы. Каждый антрепренер определял их сам, включая в договор с актером немало условий грабительских и унижительных. Пресса относилась к самостоятельным антрепренерским узаконениям враждебно, выделяя в них два момента: установление потогонной системы труда (по «Правилам службы» антрепренера Ф. И. Надлера актеры были обязаны не отказываться от ролей, учить их в три дня,

подвергались вычетам из жалования за болезнь и т. д.) и стремление морально обуздать актера, лишить его права голоса. Надлер присваивал себе право без неустойки отказать каждому из служащих «за распространение ложных слухов, пасквилей, клеветы и пр., могущих вредить театральному делу, а также кто будет ругать антрепренера в глаза или за глаза». В правилах, которые предлагал актерам своих трупп П. И. Казанцев, говорилось: «Все служащие при театре гг. артисты и артистки обязуются относиться к лицам антрепризы или уполномоченным от нее... с предупредительной вежливостью, не допуская ни в каком случае не только противу всех сказанных лиц грубостей или какого-либо невежественного обращения, но даже в разговорах двусмысленных насмешек, острот и т. п., что может более или менее оскорблять помянутых лиц. Позволивший себе остроту немедленно изгоняется из труппы. Если артист или артистка будут вне театра распространять дурные отзывы об антрепризе, то платят контрибуцию в сто рублей»<sup>124</sup>.

Подобные пункты, безусловно, несли в театральный быт лицемерие, растление, давали антрепренерам право на самодурство и деспотическую расправу. Но вместе с тем за ними видны попытки антрепренеров защищаться от анархизма провинциальной актерской богемы, необузданность и беспардонность которой грозили каждой труппе развалом. Когда «Суфлер» насмешливо прокомментировал на своих страницах «Правила», составленные Казанцевым, актер его труппы А. А. Орловский, пользовавшийся авторитетом в театральном мире, опубликовал в той же газете свое возмущение, в котором, в частности, сказано: «Строгости щекотят только тех, кто не привык служить добросовестно»<sup>125</sup>.

Составить примерный устав товарищества не раз брались сами актеры. Для настроений 80-х годов характерны опыты В. И. Бибина, который дважды — в Казани и Твери — издавал свой образец подобного устава. В отличие от рожденных атмосферой 60—70-х годов полуутопических проектов Л. Н. Самсонова, побуждения Бибина были скромны и прозаичны. В предисловии к его уставу говорилось: «Вследствие частых антрепренерских крахов русским актерам приходится самим вести театральное дело на артельных началах... Большой частью у нас делается так: один человек в качестве распорядителя забирает все в руки и действует безотносительно в ущерб всего общества, или же все дела решаются сообща, и под видом общего голосования ловкие люди ловят рыбку в мутной воде». Этой ситуации Бибин противопоставлял правила, которые могли бы «гарантировать каждого члена в отдельности и целое общество от вредной личности», обуздать злую волю инициатора артели и недисциплинированность ее участников. Он следовал за тем, что сложилось в жизни, предлагая разумные коррективы к существующей практике, ищет усредненные варианты. Бибин был прав, когда в защиту своих предложений писал: «Это не есть плод моей фантазии, а горький опыт моей двадцатилетней

службы». Один из последних актеров-энтузиастов, воспитанных 70-ми годами и начинавших свою работу с надеждой внести новые принципы в унылую жизнь провинциального театра, Бибин стремится теперь хотя бы несколько упорядочить ее неуправляемое течение. Поэтому на его уставе сказались, с одной стороны, завещанная 70-ми годами чрезмерность артельного ригоризма: бенефисные сборы, к примеру, шли не бенефицианту, а в общую кассу, что предельно уравнивало заработки и — при их мизерности — лишало актера возможности хоть как-то улучшить свое положение, обесценивало личные усилия. С другой стороны, опыт 80-х годов диктовал Бибину необходимость юридически гарантировать прочность положения учредителя товарищества, и в его уставе говорилось, что для «устранения управляющего от дел» недостаточно решения общего собрания, а требуется «констатирование судом наличности материального вреда от действий управляющего». Это нарушало принцип равноправия всех членов товарищества <sup>126</sup>.

Если в 70-е годы борьба за упрочение актерских товариществ составляла одну из центральных, узловых проблем жизни театральной провинции (примером чего служит история актерских объединений, организованных Л. Н. Самсоновым в Одессе и Новочеркасске), то на рубеже 80—90-х годов небольшие труппы, создаваемые Бибиным, неизменно оказывались на втором или даже третьем плане общего хода театрального развития. Бибин, предпринимая одну попытку за другой, постепенно сужал круг своих действий, вынужденно упрощал задачи. Он обладал долго пенсиякавшей способностью изобретать новые и новые средства, для того чтобы оживить незадавшийся сезон, мобилизовать актеров и расшевелить зрителя. «Бибин умел воздействовать на актеров, поднимать общее настроение — то ссылкой на предстоящий праздник, который жаль упускать, то названием готовящейся пьесы, которая должна дать, по его мнению, большой сбор, то еще чем-нибудь. И товарищество, готовое ежеминутно лопнуть, вновь возрождалось, для того чтобы через неделю снова стоять перед угрозой закрытия», — вспоминал В. А. Кригер, служивший в тверском товариществе Бибина. Финансовые и постановочные возможности организуемых им трупп были нищенскими: актеры играли исторические мелодрамы («Фауст-чернокнижник») в обычных сюртуках, обшивая их на этот вечер рюшами, и потому называли их рюшевыми. Местные обозреватели отмечали в печати «толковость» принципов, на которых строилась жизнь бибинских товариществ, но эти товарищества всегда много не добирали до полного рубля на марку — они включали средних актеров и были обречены работать в городах нетеатральных (Тверь, Астрахани, Царицыне, Симбирске). Горечь преследовавших его неудач и утрат (в астраханский сезон от холеры погибла его семья) привела к тому, что 3 февраля 1894 года Бибин в Симбирске (где даже святки не дали его труппе ни одного хорошего сбора) покончил жизнь самоубийством

в номере гостиницы Булычова, находившейся в одном доме с принадлежащим тому же Булычову театром<sup>127</sup>.

Основная масса товариществ 80-х годов срослась с антрепризой, обратилась в «безопасную антрепризу», в «антрепризу без риска» — без риска для бывшего антрепренера, который собирал их точно так же, как организовывал бы антрепризы. Но, назвавшись распорядителем товарищества, он освобождал себя от необходимости вносить полагавшийся антрепренерам залог в размере двухмесячного жалования труппы и от обязанности расплачиваться с приглашенными актерами полным рублем. Приспособившийся к новым условиям, этот антрепренер переносил в товарищества все пороки антреприз, ничем не гарантируя актерских заработков, которые в этих случаях полностью зависели от кассы. Большинство театральных предпринимателей 80—90-х годов то выступали в качестве антрепренеров, то, следуя собственным расчетам, собирали товарищества, что зачастую свидетельствовало о неверности перспектив предстоящего сезона. Примеры подобных метаморфоз многочисленны.

Одна из самых выразительных среди них произошла в начале 90-х годов в Новгороде, где еще с конца 70-х годов театр принадлежал Н. И. Мерянскому (Богдановскому). Деревянный, внешне певзрачный, напомилавший амбар, но внутри нарядный, собственноручно расписанный самим Мерянским «всевозможными цветочками, листочками, клеточками», украшенный по барьерам лож портретами писателей, этот театр располагал к тому же большим запасом «старого декоративного хлама», из которого «к любой пьесе можно было подобрать необходимое оформление». По благоустройству он не уступал театрам большинства других губернских городов. Мерянский умел вести дело обдуманно, был популярен в Новгороде, неизменно находил способы привлекать публику к себе в театр. Так, будучи одним из членов Новгородской думы, он однажды поставил пьесу «Господа избиратели», загримировав актеров под местных думских деятелей, чем вызвал немалый скандал в городе и надолго обеспечил себе интерес публики к новинкам репертуара, заставив ее ждать от любой из них сюрпризов и неожиданностей. Обычно его театр работал не без прибыли. Так было и в сезон 1890/91 года, когда сам Мерянский играл уже мало, утратив интерес к актерской работе в Новгороде. На следующий сезон он уехал работать к Коршу и, зная, что его отсутствие уменьшит повгородские сборы, обратил свою антрепризу в товарищество, не желая, чтобы театр простаивал, но и не гарантируя актерам заработка<sup>128</sup>.

Он собрал актеров для явно не обеспеченной работы. Труппа, добросовестная, но слабая, не понравилась городу, театр пустовал; в морозы «в этом старом решете стоял анафемский холод» (денег на отопление театра у товарищества не было), но актеры продолжали — в меру сил — тянуть ляжку. Немногочисленная публика бенефисов в антракте собирала по подписке деньги для

очередного бенефицианта. Когда в городе появился цирк Робинзона, положение театра стало отчаянным: спектакли то прекращались, то ненадолго возобновлялись. Голодавшие, потерянные, бездельничавшие актеры, энергия которых не имела выхода, забавляли себя эксцентрическими выходками — устраивали шутовские моления и крестные ходы вокруг преуспевающего цирка, призывая на него проклятия, и т. д. «За этой игрой взрослых людей таилось что-то такое, от чего щемило сердце», — вспоминал Собольщиков-Самарин, управлявший в этот год делами новгородской труппы<sup>129</sup>.

К середине 80-х годов актеры уже не видели разницы между инициаторами товариществ и антрепренерами. Приходилось думать лишь о том, насколько солиден тот или иной предприниматель, а не о том, под какой маркой он на этот раз выступал.

## 6

Скудость средств, которыми располагали товарищества 80-х годов, приучала считать «строгую экономию при ведении дел» чуть ли не основным достоинством их организаторов. Бережливость «давала престиж распорядителю и поселяла в артистах веру в дело, энергию к труду и дружелюбные отношения к представителю их интересов». Это обстоятельство определило психологию многих театральных предпринимателей 80-х годов, наложив суровую печать на художественный уровень их театров. Самой типичной фигурой среди них был М. М. Бородай, для которого навсегда руководящим оставался принцип, вынесенный из нищенских условий 80-х годов: «Сбор во что бы то ни стало, заработок товарищей — выше рубля»<sup>130</sup>.

М. М. Бородай, как и Ф. А. Корш в Москве, может считаться предпринимателем, воспитанным 80-ми годами и никогда не сумевшим преодолеть наложенные ими уродливые, ограничивающие рамки. Он извлек узко практическое зерно из царившего вокруг хаоса. Его навыки и убеждения сложились в Харькове 80-х годов, но в полную меру принципы его театральной работы раскрылись в Казани и Саратове в 90-е годы, когда эти принципы начинали уже оцениваться как изжитые.

В Харькове еще в конце 70-х годов антреприза Дюковых поплатилась, и почти десятилетие театральный кризис углублялся там с каждым годом. Выход из него не могли отыскать ни владельцы театра, ни Городская дума. Не желая брать на себя ответственность за театр, Дума удовлетворялась тем, что по условию, которым были связаны с нею Дюковы, их театр не мог ни пустовать, ни быть ликвидирован. Когда же Дюковы предлагали городу купить у них театр, Дума рекомендовала продать его в частные руки, что грозило им разорением. И Дума и Дюковы тяготились театром, создавался замкнутый круг, и разорвать его не

могли те антрепренеры, которым с конца 70-х годов Дюковы были вынуждены сдавать театр.

П. М. Медведев, снявший его в сезон 1880/81 года, после Казани чувствовал себя в Харькове неважно. Все актеры, приглашенные на первое положение (Ф. И. Надлер, М. И. Бабинов, В. Л. Форкати, Е. Б. Плунова-Шмитгоф, Майорова), не имели успеха; Медведев среди сезона искал новых, сам играл свои лучшие роли (городничий, Расплюев), но все его действия публика воспринимала недоброжелательно, с галерки ему шикали. Повседневной жизнью несложившейся труппы режиссер Александров руководил неуверенно, нагрузка падала на актеров неравномерно: в первые четыре дня масленицы Н. Н. Кудрина играла десять ролей, Бабинов и Форкати по семь — «им приходилось быть на сцене с 12 дня до 12 ночи». Медведев не собирался оставаться в Харькове на следующий сезон; Н. Н. Дюков намеревался снова вести театр сам или сдать его Г. М. Коврову (Гашинскому), но в конце концов аренда обоих харьковских театров — дюковского и оперного, принадлежавшего Пашенко, — перешла к А. Б. Пальчикову, который пригласил Медведева руководить труппой. Когда спектакли уже начались, Е. П. Кадмина уступила уговорам Медведева и подписала контракт в драму; именно вокруг нее Медведев предполагал строить сезон — ее популярность и общий интерес к переходу незаурядной певицы на драматическую сцену сулили успех. «Одни ценят в ней бесспорное драматическое дарование, другие идут посмотреть ее костюмы, третьи посещают спектакли с участием г-жи Кадминой потому, что театральная зала в это время бывает полнее и шумнее», — писала местная газета. Медведев очень дорожил Кадминой, к нему вернулась слава открывателя новых талантов. Но Кадмина пробыла на сцене лишь два месяца — до своего трагического самоубийства. Без ведущей актрисы сезон вновь был обречен. Медведев пригласил В. А. Линскую-Неметти, дебютировавшую в «Дикарке»; но неизбежного сравнения с Кадминой она не выдерживала и не могла ее заменить. Медведев объявил в виде опыта дешевые народные спектакли, «желая сделать театр общедоступным», но с их началом театр потерял внимание всех слоев публики и совершил «быстрый переход от художественного к самому заурядному». Вспыхнуло негодование печати, которая вновь и вновь требовала «обставить общественными гарантиями столь важное дело, как театр, в городе с более чем стотысячным населением» и все суровее нападала на Медведева, Дюковых и Городскую думу. «В один сезон мы имеем прекрасную драматическую труппу, в другой — оперную, не уступающую столичной, третий — ни хорошей драматической, ни оперной... Вкусы и потребности изменяться так скоро не могут, а условия наших театров остаются все те же, то есть полное отсутствие влияния, контроля, вмешательства общества и общественных учреждений. Право на театральные представления находится в руках владельцев театрального здания и раздается ими тем, кому



они считают пужным. В этом-то неопределенном положении антрепризы заключается причина... Та свобода театров, о которой столько писали в столицах и которая отчасти осуществляется, не имеет ничего общего с харьковской свободой», — говорилось в одной из статей местных ведомостей <sup>131</sup>.

В конце сезона Медведев организовал гастроли М. Т. Иванова-Козельского, которые «сильно поправили дела». В итоге Медведев, несмотря на убытки, «полностью рассчитался со всей труппой». Харьковская антреприза была для него разорительной, любви Харькова он не завоевал, его былая репутация потускнела. «И хотя г. Медведев поет, что два года страшной пытки принесли ему одни убытки, мы склонны думать, что г. Медведев не может вспоминать лихом харьковской публики, которая частенько-таки относилась снисходительно к антрепренерским ошибкам», — так прощалась с Медведевым харьковская газета. В сезон 1882/83 года Н. Н. Дюков был вынужден антрепренерствовать самостоятельно. Режиссером труппы был приглашен М. В. Аграмов, которому с декабря — когда Дюков скоропостижно умер — пришлось вести дело самостоятельно. В труппе произошел раскол, часть актеров уехала, на смену появились более слабые, надежды Аграмова на сборы во время ярмарки не оправдались: зрителя собирал лишь «Разбойник Чуркин», в котором большая массовая сцена пения и пляски фабричных была эффектно разработана режиссером, проходила всегда «гладко и оживленно» и по требованию публики бисировалась. «Падает у нас драматическое искусство», — сообщал из Харькова в столичный «Зритель» К. Михайлов. В. Л. Дюкова, вынужденная перезаложить театр, вновь предлагала городу купить его, Дума не спешила с ответом, переговоры затягивались, сезон 1883/84 года начался более чем с двухмесячным опозданием, в ноябре. По сведениям столичной печати, в харьковском театре царил «страшная бестолковщина», так как Дюкова, «в театральном деле неопытная и без необходимого практического такта», решила платить актерам лишь из сборов (как в товариществах), поссорилась с режиссером Масловым, просила труппу «оставить спектакли как-нибудь, общими силами», но труппа «требовала дать ей режиссера». Актеры стали покидать Харьков, и вскоре у Дюковой остались лишь те, кто был совсем необеспечен. Они были вынуждены играть без режиссера, пока не появился некий Славин, взявшийся за составление репертуара. Дюкова понесла 23 тысячи убытка, актеры часть жалованья получали векселями <sup>132</sup>.

Предполагалось, что на зиму 1884/85 года у Дюковой обоснуется товарищество во главе с В. Н. Андреевым-Бурлаком, популярность которого в Харькове была в те годы огромной. Но в итоге театр был сдан Ф. И. Надлеру. Он действовал в Харькове так, как принято было в театральных захолустьях: оттягивал начало сезона, через газету «Театральный мирок» объявлениями чисто рекламного свойства собирал труппу, уже в октябре вы-

нужден был заменять актеров новыми, нерасчетливо тратился на гастролеров, которых Харьков хорошо помнил по прошлым сезонам, и т. д. «Уже в течение целого ряда последних сезонов драматическая труппа хромала на обе ноги, но никогда еще не было такой слабой труппы, как собранная Надлером», — констатировала газета. Развал дюковского театра оживил в Харькове театральную конкуренцию: возник летний театр, был возобновлен деревянный оперный, а в перестроенном цирке Годфруа работал народный, во главе которого стоял С. И. Томский. В этом театре Г. А. Выходцев отпраздновал пятидесятилетний юбилей своей сценической деятельности, сыграв роль Любима Торцова, за исполнение которой его — как утверждала провинциальная легенда — в 1857 году хвалил А. Н. Островский. Столичные газеты сообщали, что среди других приветствий Выходцев получил телеграмму Общества драматических писателей, подписанную Островским. Народный театр начинал довольно эффектно. «Декорации и костюмы новые, с иголочки, и прекрасно изготовленные. Порядки в театре образцовые. Срепетовка пьес достаточная. По преимуществу ставятся пьесы исторические». Его спектакли дали за неполный сезон 42 тысячи дохода, но на следующий год он был сломан, как и оперный, построенный еще Ф. Бергером. Газеты вновь начали говорить о «сильном театральном кризисе, выразившемся банкротствами всех пребывающих в Харькове антреприз»<sup>133</sup>.

Большие надежды связывались с тем, что на сезон 1885/86 года харьковский театр был снят для оперы и драмы В. Н. Андреевым-Бурлаком и певцом П. И. Богатыревым. «Материальная сторона новой антрепризы хорошо обеспечена, и антрепренеры намереваются повести дело на широких началах», — сообщала харьковская газета. В составленную Бурлаком труппу входили А. Я. Романовская, В. И. Немпрович, В. В. Чарский, Н. А. Самойлов-Мичурин, Е. Д. Линовская, О. Д. Лола, Суревич, В. И. Бибин. Театр был заново отделан, освещен газом, сцена капитально перестроена и увеличена, заказаны новые декорации. «Мелочи обстановки явно свидетельствуют о толковом интеллигентном режиссировании», — отмечено в рецензии на «Ревизора», которым открылись спектакли. О дальнейших событиях харьковская газета через несколько лет в посвященном Бурлаку некрологе вспоминала: «Он приобрел здесь кроме несомненно заслуженной любви как артист большое доверие как организатор театрального предприятия. Нашлись люди, правда сказать, с чисто кулаческими наклонностями, полагавшие, что фирма Бурлака явится как нельзя более удобной для цели кулачества и эксплуатации... Бурлаку вместе с добродушнейшим и совершенно беззаботным насчет всяких материальных соображений и выгод Богатыревым поручено было ведение театрального дела и, к несчастью, на самых широких началах. Сформированы были две труппы, оперная и драматическая, стоившие громадных денег, но решительно неудовлетвори-

тельные. Дело случайными антрепренерами поведено было с бесшабашностью и, разумеется, окончилось печально, печально для всех, для Бурлака в особенности; после харьковского сезона он начал серьезно и опасно болеть». Вскоре после первого спектакля обнаружилось, что «режиссерская часть сильно хромает», «распределение ролей и срепетовка плохи»; затем спектакли на время прекратились, некоторые актеры (Самойлов-Мичурин и Горбунова, за ними Чарский и Лола) уехали; Бурлак перестал появляться на сцене. По городу шли слухи, что Н. Овсянников, ссудивший Бурлака деньгами на антрепризу, обидел и обобрал его, задушил процентами и т. д. Овсянников простил Бурлаку 3 тысячи долга и поместил в газетах письмо Бурлака, в котором тот благодарил его за это. Под этим письмом было напечатано специальное объявление, в котором Бурлак сообщал, что он готов, нуждаясь в зарплате, давать частные уроки. В конце года Бурлак уехал на гастроли в Самару. Театр Дюковой был «обременен долгами, заложен и назначен в продажу». Дюкова считала городское управление «виновником всей массы тяготеющих над нею долгов» и боялась потерять театр<sup>134</sup>.

Предстояло приноровиться, приспособиться к сложившимся условиям, при которых в Харькове было одинаково невозможным антрепренерствовать ни по-медведевски широко и изобретательно, ни по-надлеровски захоластно, ни (как в случае с Андреевым-Бурлаком) опираясь на самые громкие имена и тратя бешеные деньги. Этот выход и отыскал бессменный кассир дюковского театра М. М. Бородай, свидетель всех катастроф этого десятилетия.

Его самостоятельная деятельность началась со знаменательного столкновения с Н. Н. Синельниковым, вставшим во главе товарищества, которое возникло на развалинах антрепризы Бурлака и Богатырева. Это товарищество приняло на себя их крупные долги и тяжелые обязательства. Ему пришлось, подчиняясь требованиям города, пригласить вместо уехавшей русской оперы Богатырева имевшую немалый дефицит итальянскую и заплатить за весь сезон жалованье служащим и актерам, получавшим менее ста рублей, а также ведущей актрисе труппы А. Я. Романовской, не согласившейся работать, как все, на марках. Ее отказ столичная и местная пресса оценила как пример «слишком сухого и эгоистичного отношения к своим товарищам». «Возникновение у нас артистических артелей немало будет встречать тормозов в лице таких артисток», — рассуждал «Дневник русского актера». Труппа ответила Романовской тем, что ее бенефис был похож на первую репетицию незнакомой актерам пьесы — и это при том, что за уровнем остальных спектаклей Синельников следил очень тщательно. Во второй половине сезона «репертуар освежился», стала «заметна лучшая постановка», «сборы были прекрасные, каких давно не было в Харькове», — тяжесть этой работы вынес на себе Н. Н. Синельников<sup>135</sup>.

Он убедил участников товарищества продолжить совместную

работу летом 1886 года, выбрав для этого Воронеж, и предложил поручить практическую сторону дела Бородаю, имея в виду тот опыт администратора, который Бородай приобрел, управляя финансовыми делами театра еще при Н. Н. Дюкове. В Воронеже и затем в сезон 1886/87 года в Харькове развернулась борьба двух противоположных подходов к организации актерской артели. Синельников недаром называл книгу Л. Н. Самсонова «Театральное дело в провинции» в качестве причины, побудившей его встать за создание товарищества. В воронежских афишах и объявлениях, подписанных «учредителем общества» Н. Н. Синельниковым, говорилось — совсем в духе 70-х годов — об «артельной товарищеской труппе». Ее состав (Неделин, Чужбинов, Бабинов, Бибин, Свободина-Барышева, Дубровина, Александрова и Бибина-Муромская) «годился бы даже и для университетского города на зимний сезон». Имя Синельникова, уже режиссировавшего в прошлом сезоне в Ростове у Г. М. Коврова и затем в Харькове, воспринималось как залог серьезной постановки дела<sup>136</sup>.

Внешне жизнь воронежского товарищества была устойчивой, но в первые же недели, когда сборам мешали дожди, обычный враг летних театров, наметился конфликт между Синельниковым и Бородаем, официально занимавшим скромное положение кассира. На общих собраниях Бородай, «краспоречивый и умеющий убеждать», предлагал обратиться к пьесам «с заманчивым названием, но с подозрительным содержанием», чтобы «запасться оборотным капиталцем, который поможет... безболезненно пережить случайные невзгоды». Эти ясные расчеты восторжествовали над благородством намерений Синельникова. «Опыт прежних лет доказал, что главная задача успеха местной антрепризы в постановке такой сцены, которая, привлекая публику, не превышала бы ее средств», — писала воронежская газета, анализируя успех бородаевско-синельниковского товарищества. Эту элементарную, но требовавшую немало хитроумия механику Бородай знал в совершенстве<sup>137</sup>.

На сезон 1886/87 года товарищество вернулось в Харьков. Дюкова сдала ему — без радости — свой театр: никто из антрепренеров не хотел его брать. Не считаясь с теми принципами, на которых Синельников намеревался строить жизнь труппы, Бородай сразу же выдвинул свои способы привлечения зрителя. В первые месяцы сезона, всегда бедные по сборам, он организовал подряд гастроли Иванова-Козельского, Форкатти, Петипа, Горевой, Соловцова и Глебовой. Потом он настоял на репертуаре, который «раздражает нервы неразборчивой массы». Числясь официально кассиром товарищества, он фактически «в продолжение всего сезона заведовал хозяйственной частью театра», сам вел переговоры с гастролерами и подбирал репертуар. Впервые за многие годы харьковский театр не имел убытков, и В. Л. Форкатти, давно приглядывавшийся к дюковскому театру, уже нацеливался на следующий год вытеснить из него Бородаю<sup>138</sup>.

Но Бородаю удалось закрепить театр за собой, и в сезон 1887/88 года он стал уже официальным «распорядителем всей хозяйственной части». Синельников считался режиссером товарищества, и его сильная труппа (Н. И. Новиков, Т. А. Чужбин, М. Б. Соловьев, А. Я. Романовская, М. И. Свободина-Барышева, В. И. Бибин) «с редким ансамблем разыгрывала пьесы самого ничтожного свойства», что отражало и репертуарную политику Бородая и режиссерские усилия Синельникова. Нараставшие между ними противоречия заявляли о себе на каждом шагу. В пьесе П. Д. Боборыкина «С бою», поставленной «очень мило и старательно», во второстепенных ролях были заняты ведущие актеры, в режиссерской разработке спектакля «не были забыты такие реальные подробности, как кипящий самовар», но ради экономии были использованы давно знакомый публике нелепый дежурный павильон, в котором было пять неведомо куда ведущих дверей. В разгар сезона, по словам газет, вспыхнули «среди господ сосьетеров распри», грозившие товариществу распадением. Произошел разрыв Синельникова и Бородая, и со следующего сезона, когда Синельников уехал из Харькова, началась история собственно бородаевского театра<sup>139</sup>.

Бородаевскую труппу 1888/89 года (включавшую Свободину-Барышеву, Н. М. Вронскую, А. А. Фадеева) газеты приняли скептически: «Ни одного выдающегося имени мы не встречаем, большинство актеров и актрис обладает опытностью, некоторой техникой сцены, пожалуй, некрупным дарованием и только». Судя по прогнозам, которые строили газеты, репутация Бородая и всего товарищества стояла невысоко: «Толковое ведение репертуара по-прежнему будет отсутствовать, спектакли откроются без готового репертуара, без надлежащих срепетовок, потянутся вновь через пень колоду... Предстоит, значит, скука изрядная»<sup>140</sup>.

Кроме театра Дюковой Бородай, чтобы не иметь конкурентов, снял зал Коммерческого клуба. «Затея решительно необдуманная,— откликнулись газеты.— Товарищество гораздо благоразумнее сделало бы, если бы позаботилось бы о лучшем составлении репертуара, о более строгой срепетовке и хорошей постановке пьес». Бородай прибегал к «гостинодворской изобретательности в составлении афиш», устраивалось множество фиктивных бенефисов, но и они слабо привлекали публику. Современный репертуар исполнялся «довольно старательно, но, разумеется, с обычными для провинциальной труппы недостатками: при отсутствии общего тона, без надлежащей срепетовки, при далеко не твердом знании ролей». «Орлеанская дева» с Н. Вронской в главной роли заставила газеты вспоминать шутки о том, что «в провинциальных театрах представление трагедии всегда является самым веселым спектаклем». Царило «коллективное режиссерство», которое неизменно вело к анархии и не позволяло «достигать определенного предрешенного преследования художественных целей». Театральный обозреватель Н. Селиванов писал о том, что Лясс, называв-

шийся на афишах режиссером, «не является художественным режиссером, то есть он не заведует ведением репертуара, распределением ролей; он исполняет обязанности помощника режиссера в том смысле, как это разумеется на сценах казенных театров, то есть заведует обстановкой пьес», и потому «все ошибки и несовершенства режиссерской части должны засчитываться товариществу», иными словами, Бородаю<sup>141</sup>.

В столичной прессе жизнь бородаевского товарищества, третий год удерживавшегося в одном театре, рисовалась в более радужных красках, чем в харьковской. Немирович-Данченко утверждал, что оно служит веским доводом в пользу плодотворности товарищеских объединений: «Три года работало это товарищество и подняло наконец театр до такой высоты, до какой он еще не доходил не только в Харькове, но и вообще в провинции. Если это еще не идеал, то, во всяком случае, прочное стремление к нему. Актеры старательно репетировали пьесы, не гнались за тем, что им не по силам, не прибегали к ширококвещательным рекламам и добились того, что некоторые пьесы игрались ими по десять, по двенадцать раз, гонорар они получали чуть ли не в полтора раза больше ассютированного, бенефисы у них были прекрасные, публика оказывает им доверие и на будущий сезон предлагает им даже капитал для более прочного основания дела». В этой характеристике содержалось немало преувеличений и неточностей. Главные из них сводятся к тому, что товарищество Бородая не имело устойчивой труппы. Постоянно служила у Бородая лишь Л. А. Александрова. «С каждым сезоном товарищество лишается наиболее выдающихся своих членов... — констатировал харьковский корреспондент «Артиста» в середине 1890 года, — но с каждым же сезоном оно пополняется свежими силами, если и не более крупными, чем прежние, то во всяком случае подающими большие надежды и нисколько не нарушающими общего, раз установленного ансамбля». В этом отношении Бородай вел практику дельного антрепренера. В сезон 1889/90 года труппу возглавляли Н. И. Новиков, С. П. Волгина, П. Л. Скуратов. В спектаклях, «если удавалась постановка, недоставало срепетовки, и наоборот». Бесспорный успех имели лишь завершавшие спектакль легкие комедии. Но одна из главных целей Бородая была уже достигнута: заработок пайщиков приблизился к установленному — они получали по 90 копеек на марку<sup>142</sup>.

С сезона 1890/91 года лидирующее положение в товариществе занял Н. Н. Соловцов. Он числился режиссером, играл все, что хотел (Расплюева, Незнамова и даже Отелло, не пугаясь невольного соперничества с гастролировавшим в Харькове Сальвини). Он пользовался популярностью у публики, прощавшей ему все, и дружбой местных студентов, преподнесших ему в бенефис живо-го щенка.

Руководя постановкой «Плодов просвещения», он продемонстрировал лучшие стороны своей режиссуры, перераставшей при-

вычные провинциальные нормы. «В продолжение всего спектакля мы не слышали ни одного вызова кого-либо из отдельных исполнителей, но вызывали после каждого акта буквально всех», — констатировал критик, фиксируя непривычные качества достигнутого в спектакле ансамбля. Сам Соловцов, играя роль Первого мужика, «в излишнем стремлении к реализму зашел слишком далеко»: «Творить крестное знамение на сцене едва ли уместно», — заметил ему рецензент. О яркой бытовой убедительности соловцовского спектакля харьковская критика много вспоминала через сезон, когда «Плоды просвещения» были сыграны в Харькове любителями. В их спектакле «резал слух тот водевильный характер, в который местами впадали некоторые исполнители», а «отдельные моменты в исполнении напоминали дух и настроение фарсов а ля Мясницкий». В этот сезон бородаевское товарищество заработало по 88 копеек на марку, с победой выйдя из соревнования с оперой Луковича, работавшей в Коммерческом клубе, и с организованной Ушинским Русской комической оперой, не имевшей «ни комиков, ни оперных артистов» и рассчитывавшей лишь на начинавшие после окончания ее спектаклей маскарады<sup>143</sup>.

Но когда на следующую зиму лучшая часть бородаевской труппы во главе с Соловцовым уехала в Киев, начался харьковский закат Бородай. Он терял сильнейших актеров, равных которым найти не мог, хотя в его труппу вошел М. М. Петипа. Бородай не сумел укрепить падавший интерес к своему театру, перестав быть хозяином театрального Харькова, так как Коммерческий клуб переоборудовал свое роскошное помещение под оперный театр. «Сцена применительно к условиям сложных постановок была выстроена заново и удалась в техническом и акустическом отношении вполне... Театр, снабженный многими удобствами, здесь до сих пор совершенно не знакомыми: электричеством, прекрасной вентиляцией, просторными местами, обширными коридорами и роскошно обставленными фойе, мог бы считаться не последним и в столице», — писал театральный обозреватель. Бородай неудачно пробовал соперничать с новым театром и появившейся в нем оперой А. Ф. Картавова. Теряя публику, он действовал неуверенно и неточно: слегка подновил допотопное здание дюковского театра; начал спектакли без подготовки и слишком рано, когда еще не вся труппа съехала, и тем подорвал интерес к ней; снял екатеринославский театр и среди сезона перевозил часть актеров туда и обратно, чем вредил харьковским спектаклям. В следующий сезон он пробовал вернуть к себе публику тем, что зазывал одного знаменитого гастролера за другим, но смог обеспечить товариществу лишь 68 копеек на марку — две трети обусловленного заработка. Вспоминая позже о Харькове, Бородай признавался, что товарищество видело там «много горя». Немович-Данченко, с симпатией вспоминая о харьковском товариществе в одной из статей 90-х годов, утверждал, что оно распалось. Харьковский театр Бородай изжил себя, и сам Бородай

начинал казаться помехой, препятствующей театру подняться на новую ступень<sup>144</sup>.

А. Н. Дюкова, дочь В. Л. и Н. Н. Дюковых, к которой перешел театр, нарушила контракт с Бородаем и не сдала ему театр. «Мы все-таки не можем не выразить сожаления по поводу прекращения такого симпатичного театрального предприятия», — откликнулся на это событие харьковский корреспондент «Артиста», готовый теперь забыть «о всех неизбежных промахах» Бородая. Бородай чувствовал себя у разбитого корыта. Он думал приспособить для зимних спектаклей летний театр в харьковском саду Тиволи. Но, потерпев серьезные убытки с летней опереточной труппой в Екатеринославе, был вынужден перебраться в Казань<sup>145</sup>.

Харьковский театр ничего не выиграл с отъездом Бородая.

Его снял В. Л. Форкатти, намеревавшийся держать антрепризу, но сразу переформировавший ее в товарищество. Открытие его спектаклей, из-за затянувшейся перестройки здания состоявшееся лишь в декабре, вызвало общий интерес — шло «Горе от ума» в костюмах 20-х годов, с Н. А. Самойловым-Мичуриным в роли Чацкого. Но затем разразилась война между Форкатти и его труппой, одна из самых шумных в театральных летописях провинции 90-х годов, захлестнувшая многие газеты (в которых порой возникали почти постоянные рубрики: «Кстати о Форкатти») и вызвавшая появление двух брошюр — «На суд общественного мнения», написанной Форкатти, и «На суд артистов», написанной от лица взбунтовавшейся труппы Н. А. Самойловым-Мичуриным. Форкатти вновь подтвердил свою репутацию одного из самых беззастенчивых предпринимателей провинции, ухитрившегося под той или иной вывеской с непрерывно возрастающим барышом использовать все пороки и недостатки, имевшиеся в юридических, организационных, бытовых условиях существования провинциального театра. Как он это делал и в газетной полемике, которой никогда не пренебрегал, Форкатти напечатал свою брошюру (ни одна газета уже не желала публиковать его возражений), чтобы «явиться не обвиняемым, а обвинителем на театральном рынке». Но было ясно, что со своим товариществом он расправлялся как полновластный антрепренер-самодур. «Чего мы ни желали, чего ни требовали, что ни предлагали, на все один ответ: этого не будет, потому что я этого не хочу», — писал в своей брошюре-ответе Самойлов-Мичурин. В результате этого инцидента тринадцать основных актеров вышли из товарищества и уехали в Елизаветград, где сняли пустовавший театр. Поскольку их имена в день их отъезда уже стояли на афише, то по приказу Форкатти, чтобы не отменять спектакль, «под фамилиями выбывших актеров играли выходящие актеры». Затем Форкатти набрал случайное пополнение и продолжал спектакли, настолько перессорившись с харьковскими газетами и публикой, поддержавшими протестантов, что дальнейшая работа в Харькове была для него невозможна<sup>146</sup>.



Возникли надежды на возвращение Бородая, но он уже дорожил Казанью, и в сезон 1894/95 года А. Н. Дюкова «взяла на себя антрепризу потому только, что у нее не было солидного арендатора»<sup>147</sup>.

Дюкова не скупилась и «обставила сцену так, как она здесь никогда обставлена не была: и декорации, и мебель, и костюмы — все было сделано заново, с большим вкусом и даже роскошно». После щедрых трат А. Н. Дюковой стало очевидным, что Бородай действовал прижимисто, «игнорировал внешнюю сторону дела». Но в остальном дела ее театра шли с вялой будничностью, без делового напряжения, и его жизнь во второй половине 90-х годов не производила того впечатления предельного использования всех возможностей города, которое создавала деятельность соловцовского театра в Киеве или бородаевского в Казани. Дюкова незаметно вернулась к ведению дела по старинке, и незаурядные силы собиравшихся в ее театре сильных трупп оставались не использованными полностью. Служить в Харькове было не менее лестно, чем в Киеве или Казани, но работа харьковского театра, делавшего год от года все возрастающие обороты и видевшего в своих стенах крупнейших актеров, была отмечена какой-то захолустанностью. Н. С. Песоцкий, служивший у Дюковой режиссером, считался в провинции «интеллигентным и добросовестным артистом», но под его распорядительством труппа топталась на месте, зритель часто скучал, репертуар «носил чисто стихийный характер, идя полосами — то давались подряд малонинтересные комедии, а то окрашенные в один цвет драмы», новые пьесы попадали в Харьков нерегулярно, а старые «обставлялись далеко не так совершенно, как можно было требовать по труппе»<sup>148</sup>.

«У г-жи Дюковой есть прекрасные артисты, но нет связующего их цемента. Во главе дела нет опытного режиссера, который давал бы общий тон как всей труппе, так и каждой отдельной пьесе... У г-жи Дюковой каждый играет по-своему и для себя. Это еще счастье, что ответственные роли там находятся преимущественно в руках умных исполнителей, а то было бы нечто ужасное... В таком виде труппа г-жи Дюковой является случайным конгломератом прекрасных артистов — и ничего больше!.. Все это очень досадно. Таких солидных антрепренеров, как г-жа Дюкова, в провинции мало, и при том серьезном отношении к делу, которое она проявляет, ее труппа могла бы стать образцовой. Хозяина в ней нужно», — писал один из одесских критиков во время длительных гастролей дюковского театра в Одессе. Газеты Одессы в один голос называли тогда театр Дюковой театром ненадолго оседавших гастролеров (у нее в тот год служили М. М. Петица, И. М. Шувалов, П. В. Самойлов), которые избегают играть сообща, редко встречаются на сцене, не считаются друг с другом, и потому спектакли харьковского театра оставляют впечатление, будто «несколько гастролеров подвизаются, окруженные артистами гораздо слабейшими». Каждый из премьеров труппы играл

свои коронные роли, не задумываясь о том, как играют вокруг него. «А между тем какой чудный ансамбль мог бы получиться, если бы выпустить все силы в одной пьесе!» — восклицал один из критиков «Одесского листка». В той же газете в очередном фельетоне В. М. Дорошевича говорилось, что после дюковских спектаклей в памяти осталось «несколько хороших и много плохих актеров» и что лишь в одном-двух случаях начинало казаться, что эта труппа «может сыграть пьесу с художественным ансамблем». Через много лет о тех же спектаклях Дюковой Дорошевич вспоминал: «Были гастроли блестящих артистов. И не было ансамбля, не было репертуара. Не было дела. Всяк играл — свое. И никто не желал: другому подыгрывать. Все купались в лучах славы... Казалось бы, театральное дело простое. Набрал хороших актеров. И будут хорошо играть. А оказывается — нет»<sup>149</sup>.

7

Театр Казани, куда уехал в 1893 году изгнанный Дюковой из Харькова Бородай, как и театр Саратова, который вскоре Бородай надолго свяжет с казанским, находились в начале 90-х годов в давнем кризисе. Так совпало, что начало кризиса обоих было связано с антрепризами В. И. Костровского-Истомина, который снимал Казань с 1880 по 1882 год, а перед этим (1877—1880) держал Саратов. Человек состоятельный, считавшийся хорошим и умным актером, он — как в те же годы П. И. Казанцев или Н. Н. Савин — претендовал на роль предпринимателя широкого размаха, но работал непоследовательно, небрежно и неудачно. И Саратов и Казань он снимал на много лет, но оба раза бросал антрепризу. Он то следовал моде и тогда «душил публику более или менее скабрёзными оперетками», то действовал по допотопным образцам, обращался к репертуару 30—40-х годов или же мастерски на ярмарочный вкус рекламировал новые пьесы. «Ну, ведь ей-богу же заманчиво!» — восклицал «Суфлер», сообщая, что пять действий «Последней жертвы» у Истомина были названы: «Купчиха в сетях», «Поцелуй на вес золота», «Столичные метеоры», «Разочарованше», «Практика жизни». В Саратове его звали театральным Ермаком: он воевал с газетами, публикой, театральным комитетом Думы, деятельность которого не без основания считал лишённой смысла. В Казани же он остыл, ленился и, «набрав много актеров с хорошими именами», пустил все на самотек. «На репетициях, если возникал спор по поводу репетируемого места, Костровский нетерпеливо требовал покончить его скорее: «Некогда!», «Разберетесь и так, не маленькие», «Будет, господа» — вот его постоянное в таких случаях вмешательство», — вспоминал служивший у него Синельников. Антрепренер настолько распустил труппу, что на спектаклях «актеры не знали ролей, суфлер шипел на весь театр», и, бывало, «все замолкали, не зная, что говорить, и только глазели друг на друга». Казанские студен-

ты реагировали на такие происшествия неистово; рассказы о их выходках, как и в 60-е годы, попадали в хронику местных и столичных газет<sup>150</sup>.

Весной 1883 года Костровский уступил театр П. Д. Лепскому (Оболенскому), который повел дело с интеллигентной предусмотрительностью по отношению к публике. «Театр хорошо освещен, введены маленькие афиши взамен традиционных в провинции бумажных простынь, антракты коротки и спектакли не затягиваются, всюду вывешены объявления, приглашающие посетителей словесно или письменно обращаться в контору при всякого рода неудовольствиях и недоразумениях», — сообщал «Воляжский вестник». Но закрепить эти нововведения не удалось: публика, как и повсюду в начале 80-х годов, отхлынула от театра, и, чтобы поддержать сборы, пришлось прибегать либо к «репертуару летнего увеселительного сада», либо к гастролерам. В разгар сезона 1884/85 года «из-за недоразумений с труппой» Ленский должен был отказаться от антрепризы, и в Казани в третий раз появился П. М. Медведев<sup>151</sup>.

Ждали, что Медведев сможет «распутать ту неурядицу», которая водворилась в Казани после его полувынужденного отъезда в 1880 году; газеты убеждали Думу поддержать его. Но и Медведев не вернул зрителя, хотя его опера и драма работали четко, «репертуар был самый разнообразный», «переиграны были все новшкн столичных сцен», а «Вторая молодость» Невежина прошла семь раз подряд. Помощи от Думы он не получил, и в 1886 году безрезультатно просил Думу об освобождении его от долга городу за страховку театра, мотивируя это тем, что «театр в самый разгар масленицы, когда обыкновенно трудно найти место на спектакль, оставался наполовину пустым», что «сборы были недостаточны для покрытия всех расходов», что «более солидным артистам в расчет жалованья пришлось выдать векселя, и для расчета с музыкантами, хористами и т. д. занимать деньги в банках или у частных лиц за громадные проценты». Отпраздновав в Казани четвертьвековой юбилей своего антрепренерства, он, понеся немалые убытки, уехал из Казани, сняв вновь выстроенный самарский театр<sup>152</sup>.

После Медведева в сезон 1888/89 года театр перешел к директору казанского отделения Русского музыкального общества А. А. Орлову-Соколовскому, которого в Казани знали как человека, «ставившего искусство выше всяких коммерческих расчетов». Он собрал небольшую драматическую труппу, громадную оперную и, пригласив «непомерно большое количество оперных артистов», сразу «выказал себя вполне неумелым и непрактичным в ведении театрального дела». Сам он занимался оперой, а А. Н. Кремлев ведал делами его драматической труппы, в которой выделялись Н. П. Анненкова-Бернар, комик-буфф Сашин, «безупречный в водевилях, но положительно слабый в серьезных комедиях», А. А. Фадеев, занимавший ампула резонера. Дела

антрепризы с первых дней пошли беспокойно, и о событиях этого сезона в документе, представленном канцелярией губернатора в Управление по делам печати, говорится: «Хотя для исправления ошибок антрепренера и предпринимались меры самими артистами и городом, причем управление хозяйственной частью то передавалось антрепренером одному артисту (Ю. Ф. Закржевскому), то товариществу артистов, то снова бралось им самим в руки, но дело с каждым месяцем становилось все хуже и хуже; многие оперные и драматические артисты принуждены были оставить сцену и уехать из Казани; Городская же дума то снабжала Орлова-Соколовского советами, то выдавала заимообразно деньги на уплату жалованья артистам, то вела речь о нарушении контракта по аренде театра. Дело было доведено до того, что начались «стачки и забастовки» — артистов, хора, оркестра и рабочих. Нередко случалось, что публика, приходя в театр, встречала двери его закрытыми или вынуждаема была выслушивать вместо одной оперы другую; в драматических же спектаклях очень часто отсутствовал оркестр». В Казани долго жили воспоминания об этой печальной антрепризе «честного, идеально чистого артиста-человека, но, к глубокому сожалению, и несчастливца-неудачника», который был «совсем музыкант, а писколько не хозяин», и «с здоровьем, надорванным непосильными трудами, удрученный массою долгов по театру, безвременно погиб» — он умер в 1894 году<sup>153</sup>.

В эту пору антрепренеры стали избегать Казань. Н. И. Новиков думал составить товарищество для казанского театра на сезон 1889/90 года, внес залог, но «вследствие боязни неудачи и недостатка средств» отказался. Возникла кандидатура содержателя местного увеселительного сада, державшего в нем небольшую опереточную труппу, Серебрякова, которому театр и был отдан Думой с надеждой на то, что, «как человек, хорошо знакомый с местной публикой, знающий почти весь город, он имеет возможность лучше ориентироваться среди местных условий». В его труппу вошла часть актеров, с которыми вел переговоры Новиков, и «часть из местной летней опереточной труппы». У него служили преимущественно актеры комические, но он, в отличие от своих летних антреприз, пробовал «затащить публику посредством постановки раздирательных мелодрам».

Положение казанского театра стало еще печальнее в сезоны 1891/93 годов, когда он был сдан В. А. Перовскому, который в Казани вел дело так же, как до этого в захолустном, застойном Симбирске. «Крайне невежественный и бестолковый в своих действиях... привыкнув антрепренерствовать в малых городах и выжимать гроши из карманов скучающего захолустного зрителя», он свел театр «к обычному базарному производству»: несколько слабых актеров в одних и тех же комбинациях изо дня в день играли однотипный репертуар, и казалось, что ежедневно повторяется один и тот же спектакль. Театральная комиссия Думы не раз вмешивалась в дела Серебрякова и Перовского, но это «вместо

пользы приносило один вред и породило массу крайне грустных инцидентов»<sup>154</sup>.

В этой ситуации появление Бородая резко изменило течение дел.

Начало бородаевской эпохи в Казани вспоминалось позже как время быстрых и прочных успехов, но оно не было гладким, и в первый сезон Бородай проявил немало выдержки и изобретательности, чтобы закрепить впечатление успеха. Театр он получил бесплатно, с буфетом и вешалкой, «почти на условиях оперной антрепризы» (всегда пользовавшейся большими льготами, чем драма). Первый месяц принес 35 копеек на рубль. Предшественникам Бородая этого было бы достаточно для крушения, но он, снизив цены, устраивая «дешевки» и даровые утренники для учащихся (обычно хорошо влиявшие на наполнение зала по вечерам), уже в октябре выработал по 77 копеек на марку. Он достиг того, что в скромно работавшем городском театре «господствовала тишь да благодать». Казань была менее избалована, чем Харьков, и ценила то «ровное впечатление», которое оставляли спектакли. Бородай мог позволить себе лишь «приличную, хотя и не бьющую в глаза и далеко не роскошную обстановку»; режиссура Лясса, привыкшего в Харькове выслушивать упреки в неумелости, в Казани заслуживала похвалы, при том, что ежедневно шли новые пьесы и повторен был лишь «Маскарад» с И. М. Шуваловым в главной роли. Бородаю надо было покинуть Харьков, чтобы выявилось его умение поставить дело. Он стал увереннее, Казань смотрела на него без предрассудков Харькова, помнившего его мальчиком на побегушках у Дюкова. Зимний сезон закончился «самым блестящим образом», и впервые у Бородая «на долю каждого члена товарищества пришлось более марочного рубля»<sup>155</sup>.

Но чтобы укрепиться в Казани, Бородаю предстояло преодолеть конфликт между сторонниками оперы и драмы, постоянно лихорадивший здесь театральную жизнь. Городское управление готово было ради оперы расстаться с Бородаем, хотя он уже снижал симпатии публики и газет, которые не раз проводили направившуюся параллель между воцарившимся в Казани благополучием и неурядицами, охватившими харьковский театр после отъезда Бородая.

Прося сдать ему театр на сезон 1894/95 года, Бородай предлагал городу «составить образцовую драматическую труппу, и, если войдет в соглашение с одним из товариществ оперных артистов, то на полтора или два месяца в течение зимнего сезона иметь и оперную». Пока Дума готовила ответ, он, желая заручиться поддержкой казанских меломанов, сам, без какой-либо связи с делами своего драматического товарищества, организовал для Казани сильную оперную антрепризу с И. В. Тартаковым и Альмой Фострем во главе. В рецензиях на ее спектакли говорилось, что «на провинциальных сценах почти никогда не бывает такого редкого подбора выдающихся артистов, какой в данный момент находит-

ся на казанской сцене». Затевая оперу, Бородай шел на затраты, которые явно не могли быть возмещены. После завершения весеннего сезона бородаевской оперы «Казанский телеграф» спрашивал: «Свел ли концы с концами Бородай?» И сам отвечал: «Говорят, не свел...» Бородаю было важно продемонстрировать предпринимательскую широту, и нескрываемый дефицит оперы лишь увеличивал его авторитет, убеждал в прочности его позиций, в его готовности выполнять желания театралов<sup>156</sup>.

Еще в Харькове Бородай однажды предлагал городу завести объединенные оперную и драматическую труппы для Харькова и Саратова, но не встретил поддержки. Теперь он задумал снять театры Казани и Саратова и сформировать для них драму и оперу, которые среди сезона менялись бы местами, благодаря чему каждый из городов получил бы половину оперного и драматического сезонов, и сама их усеченность, укороченность сосредоточила бы внимание зрителей то на драме, то на опере. Сначала Бородай думал сам держать обе труппы, ездил для этого в Саратов, но затем поступил более осторожно, войдя в соглашение с оперным товариществом Н. В. Ушковского. Саратовские газеты обмолвились о слиянии этих товариществ, но Бородай настоял на том, чтобы каждое из них действовало «за собственный свой страх, не рассчитывая на средства одно другого». Он предоставлял оперному товариществу снятые им театры «без всякой с его стороны ответственности», «без оборота на себя». Дела оперы в последующие годы порою складывались пезавидно; в сезон 1896/97 года работавшее в бородаевских театрах товарищество М. Г. Ярона потерпело крушение, но Бородай и его товарищество не затрагивали заботы этих юридически самостоятельных коллективов<sup>157</sup>.

В Саратове предложение Бородая было встречено как выход из давно обнаружившегося тупика. И в 80-е и в начале 90-х годов Саратов был местом немалого числа эффектных, но быстро снижавших театральных начинаний. «Я не могу указать ни на один сезон, про который можно было бы сказать, что он прошел совершенно удачно», — писал, оглядываясь на 80-е годы, один из наблюдателей саратовской театральной жизни<sup>158</sup>.

Когда в 1880 году угасла антреприза Костровского, пошел слух, что один из местных театралов намерен собрать труппу, в которую приглашены Писарев, Андреев-Бурлак и Стрепетова. Потом возникла очень широко и шумно начавшаяся и еще стремительнее свернувшаяся антреприза П. И. Казанцева.

Некоторое время театр снимал В. В. Чарский, никогда к антрепренерству не тяготевший и почти целиком перешедший в 80-е годы на положение гастролера. Он передал театр Г. М. Коврову, который еще в конце 70-х годов научился антрепренерствовать умело, не выходя из бюджета, не противопоставляя себя публике, но и не подчиняясь ей всецело. Он продержался три сезона, в его труппах были Н. И. Новиков, М. А. Максимов, П. Д. Ленский,

Неделли, Ильков, Романовская, Брянская, Вронская, Дубровина, Шебуева; «с этой труппой бывали у нас блестящие спектакли», — вспоминали саратовские старожилы. Но в целом драма все эти годы «оставалась в загоне», и Ковров «вынужден был обратиться за подмогой к оперетке, на которую публика набросилась с какой-то необычной жадностью». В конце 80-х годов театр недолго держал П. Ф. Солонин, который еще любителем играл у Истомина. «Его огромная труппа была неполной, почему и репертуар был довольно однообразен»<sup>159</sup>.

В сезон 1889/90 года в Саратове появилось товарищество А. М. Горин-Горяинова. Оно функционировало почти без перерыва до появления Бородая и представляло образец товарищества, не задававшегося серьезными целями. У него не было ни одного вполне удачного сезона, но лишь последний (1893/94 года) был решительно неблагополучным. Состав его первой труппы (включавшей Звереву, Романовскую, Шебуеву, Вехтера) был «для драматических пьес не вполне удовлетворителен», шли лишь комедии и водевили, исполнявшиеся в облегченном, фарсовом духе. Его руководитель, играя в «Лесе» роль Аркашки, «хотел сделать из нее нечто, но очень скоро поддался на смех толпы и стал впадать в непростительный для серьезного артиста шарж». Еще бесконтрольнее работала драма в следующий сезон, когда Горин-Горяинов организовал оперно-драматическое товарищество, а основные роли в драме занимали А. И. Каширин и Е. П. Шебуева. «Завалив сцену целым ворохом трескучих пьес и феерий и напустив дыму и копоты от бенгальских огней, наши актеры не успевали хорошенько разобраться в этом ворохе новизны, перепутывали свои амплуа, вследствие чего и выходило очень часто, что артисты, весьма хорошо исполнявшие роли купцов и деревенских баб, выступали аристократами и героинями высшего полета. Полнейшее отсутствие срепетовки, совершенное незнакомство с целой пьесой, незнание ролей, выкрики суфлера довершали дело, и на сцене совершался сумбур»<sup>160</sup>. Позже театральная пресса вспоминала, что Горин-Горяинов, «бывший несколько лет полноправным распорядителем театрального дела в Саратове», сознательно «набирал всегда слабые труппы для драмы, подыгрывавшей опере». В начале 90-х годов положение драмы в Саратове называли униженным, «приживалочным». Когда на сезон 1892/93 года театр перешел к антрепренеру оперы Н. В. Унковскому, Дума обязала его содержать и драму. Опера «грешила оркестром, хором», но имела такие сборы, что сезон принес по 96 копеек на марку, хотя маленькая драматическая труппа «аккуратно два раза в неделю давала свои спектакли при довольно пустом зале». Она «пробивалась большей частью легоньким и веселеньким репертуарчиком», несмотря на то, что в ней весь сезон служил трагик А. К. Любский. В сезон 1893/94 года Горин-Горяинов взялся (вместе с Ю. Ф. Закржевским) собрать драму и оперу; в труппе господствовали «крайне легкомысленные взгляды на требования

искусства», с половины сезона «все впали в какую-то апатию», «относились к делу халатно», и наконец товарищество окончательно распалось<sup>161</sup>.

Тогда-то Бородай и объединил саратовский театр с казанским. Он отдал опере в Казани осень, худшее время сезона, и отважно увез в Саратов обширную, заново организованную труппу, из которой «без труда можно выкроить три самостоятельные». Она включала Свободину-Барышеву, Азагарову, Анненскую, Александрову, Строеву-Сокольскую, Шувалова, Самойлова, Борисовского, Нежданова, Каширина, Соловьева и других. В Саратове ей предстояло сыгратся, «обкатать» репертуар, но нельзя было рассчитывать на материальный успех. Именно в этот сезон бородаевский театр вступил в свой зенит. Бородай покорила Казань и Саратов «своей любезностью, миролюбием, готовностью на всякое нововведение». Газеты считали, что бородаевское товарищество «блестящим образом доказало возможность и прочность долголетней постановки театрального дела в России на товарищеских началах. Но те же газеты подчас отделяли Бородаю от товарищества, зная, что если в Казани останется Бородай, то сохранится и его товарищество. В самом Бородае происходили перемены. М. И. Велизарий, служившая у него в последний из его харьковских сезонов и вновь принявшая его приглашение в сезон 1895/96 года, когда бородаевское товарищество зиму играло в Казани и Саратове, весной гастролировало в Харькове, летом в Полтаве и Екатеринославе, вспоминала: «Бородая нельзя было узнать, так он развернулся. От прежней скромности не осталось ничего... Общих собраний почти не было. В театре зарождалась новая форма правления — «конституционная монархия». И актеры, получая на номинальный рубль чуть ли не полтора рубля наличными деньгами, охотно признавали у себя в товариществе единовластие». Отпразднованный в 1895 году десятилетний юбилей товарищества был, по существу, лишь юбилеем предпринимательской деятельности Бородая. Дальнейшие изменения бородаевского театра отмечены в «Воспоминаниях» Н. А. Смирновой, приехавшей к Бородаю в 1898 году: «Никто в его административные и даже репертуарные дела не вмешивался, и я никогда не слыхала о каких-либо товарищеских собраниях». Об основных особенностях бородаевского товарищества Кондрат Яковлев, перешедший в Казань из театра Корша в 1895 году, вспоминал: «Держалось оно старыми провинциальными актерами и актрисами, не стремившимися в столичные театры и считавшими свою работу в провинции крепче и выше столичной. Сам Бородай, талантливый мужичок, обладал способностью увлечь артиста, пробудить в нем жажду творчества, но ненадолго. Скоро брала верх другая сторона, в нем резко проявлявшаяся, — материальная расчетливость и грубость»<sup>162</sup>.

Бородай собирал первоклассных актеров — вернее, год от года все более первоклассных, пока они не перестали к нему идти, — во имя верных и крупных сборов. У него не допускались унизи-



тельные для театра бесхозяйственность и небрежность. Из своих намерений он исключал обман и мелочную прижимистость, пренебрегал — как хороший предприниматель — дурными методами эксплуатации, мапил работника надежным, постоянно растущим заработком, иногда в меру вовлекал его в управление делами, давал ему право чувствовать себя — на год — заинтересованным в общем успехе во имя личного благополучия.

Бородай искусно сочетал личные и «товарищеские» интересы актера. Он ежегодно организовывал товарищество заново — оно возрождалось каждую осень и завершало свои дела каждую весну, никто из актеров не мог быть уверен, что получит приглашение, а решавшие бросить Бородай знали, что изменивших ему он в редчайших случаях берет снова в свою труппу. После окончания сезона Бородай со скрупулезной честностью делил между участниками ликвидированного товарищества все доходы, вплоть до тех, которые по неписаным обычаям присваивались инициаторами дела. Так, он полным рублем выплачивал служившим у него актерам, согласно причитавшимся им маркам, стоимость имущества, приобретенного театром за этот год. Полагалось, чтобы каждый из вновь вступающих вносил в кассу товарищества 200—300 рублей; но этот взнос обращался в чистую формальность, его можно было внести векселями и тут же получить у Бородая — совсем как в антрепризе — более или менее значительный аванс. Крупнейшие актеры — М. М. Петипа, И. М. Шувалов — служили у него на жалованье.

Сезон шел почти всегда по одному плану. Бородай точно приравнивался к повторявшимся подъемам и спадам зрительской волны, неучет которых погубил не одно театральное начинание. «Обычно до рождества театр работал тихо. Члены и служащие товарищества находились под угрозой серьезных денежных затруднений. Но с Бородаем можно было быть вполне спокойным: все знали, что он обязательно раздобудет деньги и будет аккуратно платить до рождественских праздников актерам — по полтиппику за рубль, а служащим — полностью. Когда и где он раздобывал деньги — аллах ведает. И актеры терпеливо ждали праздников, которые приносили битковые сборы. Все были уверены, что к концу сезона получат полным рублем. Приходил пост, все разъезжались. А Бородай садился в свою копторку при кассе, начинал приводить в порядок имущество, приобретенное товариществом за последний сезон, выяснял действительный доход и высылал деньги разъехавшимся по всей России актерам», — вспоминала Велизарий<sup>163</sup>.

Товарищество представляло собой личное предприятие Бородая, обеспечиваемое его капиталами и его кредитами, в которое актеры входили лишь как временные пайщики, припимающие на себя участие в прибылях и убытках данного сезона. Бородай не могла волновать судьба его вчерашних служащих, если он расстался с ними по-деловому честно, если прибыли этого года разделены между ними в соответствии с обусловленными ими самими на год

правилами. Поэтому, когда Бородай каждый сезон с известным чувством самоудовлетворения ликвидировал дела товарищества, то здесь не могли возникать те мотивы моральной ответственности перед сотоварищами, городом, перед искусством, которые лежали в основе утопии Самсонова о товарищеском объединении всего русского театрального мира. Бородай осуществил тот тип товарищества, который подсказывала ему практика. И он искренне недоумевал, когда М. М. Петипа заявил на первом съезде сценических деятелей, что Бородай постоянно нарушает принципы товарищества, сосредоточив инициативу и власть в своих руках, являясь «и распорядителем, и кассиром, и начальником хозяйственной части, и арендатором, и начальником репертуарной части». Вспыхнувший на съезде спор между Петипа и Бородаем свидетельствовал, что в актерской среде продолжала жить мечта о том, чтобы товарищества были стабильны, создавались на длительный срок, чтобы члены-основатели были в них несменяемы, чтобы они подчинялись власти принятого ими устава, владели бы сложившимся из их взносов и заработков основным и оборотным капиталом, снимали театры без посредников и не на имя своего распорядителя, приобретали бы новое имущество, по-хозяйски ремонтировали старое, выдавали авансы, имели средства «пережить неизбежные периоды затишья» и т. д. Бородай был глубоко уязвлен конфликтом с Петипа и, как пропозировали в актерском мире, всерьез утверждал, что в Петипа вселился дьявол<sup>164</sup>.

Биография Бородая, его постепенное превращение в одного из театральных заправил представляли популярнейшую театральную легенду своего времени. Ее подробно рассказал, в частности, в своих воспоминаниях С. Г. Ярон. Бородай встал во главе театра, «когда прошел уже все стадии, дающие возможность близко и основательно изучить это сложное дело», и деловой опыт позволял ему держать в своих руках все шти, приводившие в движение театральную машину. «Он один вел все огромное театральное хозяйство и успевал все: штемцелевал билеты, раздавал роли, составлял репертуар, убеждал премьеров сыграть совсем не подходящую для них роль, разговаривал по телефону, обхаживал губернаторов с какой-нибудь сомнительной, но весьма доходной пьесой, раздобывал деньги под векселя». В отличие от дельцов, пренебрегавших мнением труппы и находившихся во вражде с актерами, Бородай «умел с шми ладить», подчиняя волю сослуживцев. Он «бывал перовец», но неизменно «умел доказать разумность и необходимость каждого своего предложения»<sup>165</sup>.

Рабочий ритм и конечные результаты деятельности его труппы определялись волей Бородая, вернее, теми представлениями о театре, которым научил его горький опыт 80-х годов. Даже в лучшие сезоны — 1894/97 годов — у него «играли пьесы с одной, много с двух репетиций». Его актеры — и премьеры и молодежь — умели делать это собранно, четко, с постоянной внутренней затратой и спокойствием выверенного ремесла. Вольным или неволь-

ным образом — не столько в репертуарном отношении, сколько в самом понимании театра — оставался для него Корш. Не случайно коршевские пьесы шли у него наиболее удовлетворительно. «Есть репертуар, где наша труппа может назваться образцовой — это репертуар современной комедии и драмы, такие пьесы сходят у нас обыкновенно с замечательным ансамблем, положительно напоминаящим тот чудный ансамбль, каким мы наслаждались прошлой весной на спектаклях гостившей у нас коршевской труппы», — писал «Казанский телеграф». Бородай, как и Корш, ставил все — обстановочную мелодраму и классику, и Ибсена, Чехова, Ростана. Пьесы Островского шли часто, но исполнялись «как-то подомашнему», «отнюдь не с той тщательностью, с какой обставлялись новинки», и успехом, как и везде в эти годы, не пользовались. Если в «Старом закале» Сумбатова «хороши были не только первые персонажи, но положительно все действующие лица», то «Плоды просвещения» оказались труппе не по силам. Не было найдено осмысленного подхода и к «Первому винокуру» Толстого — пьеса была включена в программу детского утреннего спектакля<sup>166</sup>.

Совсем не удавались спектакли, требовавшие сложных сценических решений. Постаповочной культуры, которую в 90-е годы демонстрировали лучшие провинциальные труппы, бородаевский театр не знал. Лишь в отзыве о «Смерти Иоанна Грозного» (1896) критика отметила, что «трудные в техническом смысле народные сцены проходят прекрасно, полные жизни и движения. Декорации эффектны... Очень хороши костюмы». В «Снегурочке» (1894) бездумное применение незамысловатых постановочных приемов вело к грубой адаптации драматургии. «Режиссер, очевидно, взглянул на эту пьесу как на обстановочную феерию «Иван-царевич», как на спектакль для детей. Так как она не укладывается ни в рамки исторических, ни в рамки героических или бытовых пьес, то он и поставил ее как феерию: были бы декорации, да была бы на сцене толпа, да чтоб галдела эта толпа, а больше ничего не нужно», — заключал «Казанский телеграф». Подход к «Снегурочке» как «к пьесе народной, то есть для праздничной публики», обратил ее в «нечто невозможно безвкусное, лубочно-аляповатое в деталях и грубо нестройное в целом». Сценические чудеса проделывались в примитивной технике балагана. «Смерть Снегурочки — верх прозаичности. Из-под сцены пустили массу пару, и, когда он почти рассеялся, Снегурочка провалилась»; в костюме Берендея «на спине солнце было изображено в виде карикатурной рожи, вызывающей смех у публики», Весна появлялась в «костюме безвкусно расфуфыренной дешевой базарной куклы», Снегурочка — в «беленьком костюмчике заурядной барышни»; в массовых сценах «на мужиках были современного покроя кафтаны и сапоги черной кожи, самые обыкновенные сапоги, в каких ходят у нас мастеровые и солдаты; крестьянки одеты летом в малороссийские костюмчики, а зимой укутаны в современные шерстяные клетчатые плат-

ки — точь-в-точь как современные торговки на толкучем рынке»<sup>167</sup>.

До конца века Бородай одерживал стойкие коммерческие победы, вовлекал в труппу лучших актеров провинции. Он не раз пробовал опереться на молодежь, и в 1897 году он «прислал предложения всему выпускному классу В. Н. Давыдова служить у него зимний сезон». Заметное положение заняли в труппе молодые К. Н. Яковлев, О. А. Голубева, Н. Н. Литовцева, Н. А. Смирнова и, наконец, В. И. Качалов. Удержать этих актеров, заинтересовать их Бородаю не удавалось, и он готов был, как рассказывает Смирнова, задерживать их рост: «Пристально взглядевшись в актера и определив почти безошибочно характер дарования, Бородай давал второму актеру первую роль. Если актер хорошо справлялся с нею, Бородай не захваливал его, а снова сажал на вторые роли... Когда Бородай уговаривал меня остаться у него на следующий год на вторых ролях и только получать иногда первые, а я не согласилась, он мне сказал: «Ну, знаю я вас — выхожу, выращу, а потом вы улетите, и за пятку вас не ухватишь, а я должен снова растить себе актеров». Он боялся, что Качалов, если его сразу выдвинуть на первые места, тоже улетит». От Бородая уходили не на большие оклады, а в более строгие в художественном смысле театры. «Последний 1897—1898 сезон в товариществе Бородая в Казани был для меня просто невыносим. Бородай, убедившись, что не может меня привязать к своему театру, стал холодно ко мне относиться и притеснять», — вспоминал К. Н. Яковлев<sup>168</sup>.

К концу 90-х годов Бородай явно связывал художественную волю своей труппы. Его методы руководства были изжитыми, и в недалеком будущем ему пришлось уступить Казань молодому Н. И. Соболюшкину-Самарину, предлагавшему более сложное соотношение деловой и художественной стороны в жизни театра.

## 8

Актерское самоуправление не прививалось и в тех товариществах, которые в 90-е годы работали успешно и дружно. Когда жизнь театра шла безбедно и налаженно, актеры делались равнодушны к механизму управления, к организации повседневного быта, «тяготились обязанностями, которые им предъявлялись: заседания, обсуждения репертуара, разборы претензий, споры о ролях». Самоуправление переставало интересоваться их, и они начинали думать, что во главе с честным и дельным антрепренером они будут чувствовать себя увереннее и проще<sup>169</sup>.

Это и заставило Н. Н. Спешельникова после трехлетней работы в новочеркасском товариществе, сопровождавшейся возрастающим успехом, превратиться в ростовского антрепренера. Синельников представлял собой «антрепренера поневоле». Поневоле антрепренерствовали и Дюковы, но их вынуждало лишь то обстоятельство,

что им досталось по наследству театральное здание. Для Синельникова антрепренерство было единственно возможной формой самостоятельной художественной работы.

В Новочеркасске синельниковское товарищество имело серьезные успехи. Важным слагаемым этих успехов являлись те особенные, во многом тепличные условия, в которых паходился новочеркасский театр. Как и в 70-е годы, Новочеркасск предлагал льготы, редкие в других городах: взимая по сто рублей за спектакль, театральная дирекция, возглавляемая В. А. Вагнером, брала на себя все расходы, кроме платы актерам, — оркестр, декорации, переписку пьес и ролей, отопление и освещение и т. д., а по окончании сезона выдавала труппе четырехтысячную субсидию. Новочеркасск, как и прежде, претендовал на первоклассный театр, и теперь, в отличие от 70-х годов, он уже мог наполнять зрительный зал, хотя лишь при условии частных и безукоризненно слаженных премьер. Он обладал узкой и балованной культурной прослойкой. Театр работал здесь для завсегдатаев. Субсидия давала труппе известную устойчивость, но требовала предельной отдачи и собранности. Тягостность новочеркасских условий Синельников почувствовал в первый же год. «Обстановка, в рамки которой был поставлен театр, мешала продуктивной длительной работе над пьесой. Недоставало времени, — вспоминал он. — Сколько затруднений, сколько ненужной траты сил, как рвались нервы, сколько уходило здоровья, чтобы добиться 4—5 хороших спектаклей в сезон». Но в этой обстановке — в отличие от большинства своих предшественников по работе в провинции и от многих коллег — он не терял точного понимания внутренних законов спектакля и выработал свой метод режиссерской работы, сделавший его лучшим, самым мудрым режиссером русской провинции<sup>170</sup>.

Он соблазнился возможностью работы в Новочеркасске, оставшись не у дел после развала московского театра Е. Н. Горевой. На сезон 1891/92 года он организовал товарищество, включавшее нескольких крупных актеров из бывшей труппы Горевой и прекратившего существование московского театра М. М. Абрамовой. Некоторые из них оставались в его товариществе все три года службы в Новочеркасске. Ему удавалось сохранить в новочеркасском театре то интеллигентное режиссирование и ту свежесть актерских работ, которые были лучшими чертами неравноценной деятельности московских частных театров конца 80-х годов. Он достигал упорядоченности, слаженности спектакля и в драме и в оперетте, в центре которой в первый сезон у него стояли такие незаурядные актеры, как Э. Бастунов и Муратова. Во второй сезон, как обычно случалось, интерес города к труппе стал падать. Синельникову пришлось взвалить основную нагрузку на Н. П. Рощина-Инсарова, имя которого безотказно притягивало публику, а самому играть без исключения все, что требовали интересы дела. Оба они выслушивали от новочеркасских критиков упреки в небрежности, особенно выразительные потому, что, по словам тех же

газет, уровень остальных исполнителей и общую подготовку спектаклей Синельников держал на безупречной высоте.

В этот сезон пайщики его товарищества получили более рубля на марку, а после гастролей весной и летом 1893 года в Ростове, Таганроге, Екатеринодаре и Воронеже высокая репутация труппы, «состоявшей из выдающихся провинциальных артистов, прекрасно сыгравшихся между собой», стала общепризнанной. Она была закреплена третьим новочеркасским сезоном, когда у Синельникова работали Н. П. Рощин-Инсаров, И. П. Киселевский, С. П. Волгина, А. М. Шмитгоф, В. А. Степанов (Ашкенази), Е. Б. Пиунова-Шмитгоф, перешедшая на роли гранд-дам. Этот сезон долго помнился Новочеркаску как самый прекрасный в его богатой и пестрой театральной истории. В бенефисы публика переполняла театр настолько, что «в партере ставились кресла, ложи же устраивались и на сцене и на месте оркестра, который перемещался в фойе». Среди сезона болезнь Волгиной «поставила репертуар вверх дном»; в труппе явно недоставало актеров на вторые роли, но постоянный успех спектаклей определяла дружная работа премьеров. Они не заслоняли и не теснили один другого. Их взаимопонимание в общей системе спектакля было главной заслугой Синельникова<sup>171</sup>.

В том ансамбле, который возникал под его руководством, царил товарищеский учет сильных качеств друг друга. Синельников обладал умением налаживать ту взаимную согласованность, от которой выигрывали все. Свой метод — который он развивал позже у Корша — он вынес из горячих условий жизни провинциального театра. Он не столько обновлял господствовавшие в актерской среде подходы к работе, сколько доводил их до логического конца и умел отделить необходимое от необязательного. Он стремился изгнать хаос из того, как строился спектакль в целом и как вел свою роль каждый из актеров. Он сосредоточивал их общее внимание на разработке основных кусков пьесы, властно прочерчивал ее общую линию, инкрустировал действие немногими выпуклыми деталями и смело оставлял недоработанным все то, чего нельзя было доделать потому, что это уже не могло изменить определившийся результат. Ни в спектакле, ни в роли он не допускал ничего, что нарушало бы пропорции, смещало их. Синельников понимал, что каждому его спектаклю жить недолго, что должен быть ясен его каркас, что актерам надо знать, какие места требуют полного напряжения и где, в каких сценах для каждого из них возможен отдых. Он вел исполнителей не к ремесленному чистописанию (так часто господствовавшему тогда в спектаклях казенных театров), а к раскрепощенной творческой свободе в тех основных, центральных эпизодах, которые требуют максимальной самоотдачи.

Поэтому его труппа, как правило, демонстрировала «уверенность, непринужденный такт и живость артистического замысла». Он помогал актерам находить основные узлы роли и достигать

«выдержки характерных черт». Как писал об этом «Приазовский край», Синельников умел безошибочно достигать того, что зрители «с несомненным интересом могли следить за всем происходившим на сцене, несмотря даже на то обстоятельство, что исполнение не отличалось законченностью или тщательностью отделки». Неписанный закон игры актеров синельниковской труппы сводился к тому, что «при тяжелых условиях ежевечерних представлений мелочная, кропотливая отделка частей почти недостижима, а в общем с их стороны было сделано все возможное для того, чтобы пьеса не была искажена или обезображена». «Исполнением в общем нельзя было не удовлетвориться. На каждом шагу чувствовались следы более или менее тщательной, кропотливой срепетовки, хотя в знании ролей кое у кого проскальзывали маленькие недочеты», — говорилось в ростовской рецензии об исполнении у Синельникова «Джентльмена» Сумбатова, поставленного через неделю после московской премьеры и репетировавшегося настолько стремительно, что был отменен очередной спектакль. Спектакли Синельникова передавали непосредственное развертывание событий пьесы. Это сказывалось и на его подходе к заграничным классическим пьесам, в восприятии которых Синельников не следовал устоявшимся трафаретам, и потому «режиссерская рука видна была во всем — подмечены такие сцены, такие моменты, какие проходили бесследно раньше при исполнении той же пьесы»<sup>172</sup>.

По рекомендации И. П. Киселевского, в последний новочеркасский сезон Синельникова у него начинала работу на профессиональной сцене В. Ф. Комиссаржевская. Она занимала положение инженерно-комик и выступала преимущественно в одноактных пьесах («Летняя картинка», «Под душистой веткой сирени», «Волшебный вальс» и т. д.), в которых обнаруживалась присущая ей «бездна веселости, живости, неподдельного юмора и заразительного комизма». Ее основным партнером в них был Синельников, и они играли подобный репертуар раскрепощенно, не боясь экспромтов, заражаясь находками друг друга. Незаурядность ее дарования тогда же была оценена и Синельниковым, и труппой (начинавшей актрисе решением товарищества был дан не полагающийся ей по контракту бенефис), и публикой, и новочеркасскими газетами. «Кто знает, может быть, педалеко время, когда новочеркасский театр будет гордиться тем, что его сцена первой приютила чудный цветок театрального мира», — писала одна из них. Первые биографы актрисы считали, что Синельников воспринимал возможности дебютантки несколько ограниченно, видя в ней лишь комедийную актрису. Как бы защищаясь от этих скрытых упреков, Синельников в своих мемуарах рассказывает, что Комиссаржевская уже тогда фактически сама определяла свой репертуар, цепила свой успех в нем и еще не решалась сыграть «Бесприданницу», которую он предлагал для ее бенефиса<sup>173</sup>.

Замкнутость Новочеркасска, его обманчивая тепличность способствовали успехам Синельникова и одновременно ограничивали,

связывали его. За три года сипельшиковская труппа переросла Новочеркасск, стала для него неоправданно сильной, громоздкой. Было естественно желать ей более серьезного поприща. Владелец ростовского театра В. И. Асмолов уговаривал Сипельшикова перебраться в Ростов. В 1894 году Сипельшиков предложил новочеркасской театральной дирекции составить общую труппу для Новочеркаска и Ростова. Но самолюбие дирекции, считавшей Новочеркасск столицей области Войска Донского, не позволило ей согласиться. Она вновь сдала театр П. Л. Скуратову, державшему здесь оперетту и драму до приезда Сипельшикова. Отказ новочеркасской дирекции был ошибкой бюрократического самолюбия, мешавшего ей точно оценить действительный ход театральной жизни и реальное положение вещей. Переоценивая предоставляемые ею льготы, не ценя Сипельшикова лично и недооценивая тот факт, что новочеркасскому театру становятся все более необходимы живые деловые связи с театрами соседних городов, дирекция обрекла свой театр на утрату завоеванного уровня. В сезон 1894/95 года товарищество П. Л. Скуратова показывало дважды в неделю оперу и дважды драму, но театр, пока оно не обратилось к оперетте, пустовал, хотя в дивертисментах участвовали балалаечник, фокусник, престижиджитатор и т. д. После неудач Скуратова Сипельшиков ненадолго снова возвращался в Новочеркасск, но уже оставаясь ростовским антрепренером. Затем за новочеркасскую антрепризу взялся местный капиталист, хозяин летнего сада и гостиницы С. И. Крылов, при котором театр работал четко, но не достигал сипельшиковского уровня<sup>174</sup>.

Связав себя с Ростовом, Сипельшиков оказался перед необходимостью взяться за роль организатора театральной жизни целого ряда тяготевших друг к другу городов юга, театральные интересы которых все теснее сплетались, а экономические соотношения заметно менялись. Новочеркасск и Таганрог явно угасали. В театральном отношении Таганрог, как сообщал «Дневник Артиста», становился безынициативен: «Он представляет из себя теперь самый обыкновенный провинциальный городок, в котором общественная жизнь и художественные интересы положительно отсутствуют. По старым традициям здесь существует еще тяготение к музыке... К русскому же драматическому искусству население этого интернационального города более чем равнодушно. Ни одна труппа не оканчивала здесь зимнего сезона вполне благополучно». В Таганроге в эти годы имела успех лишь хорошая драма, но только в том случае, если она там не долго задерживалась. Одновременно происходил бурный рост Ростова и Нахичевани. «Оба города — ультракоммерческие, и после Новочеркаска заметно бросается в глаза отсутствие того, что называется обществом, с дамским элементом и интеллигенцией, — констатировал «Приазовский край». — Здесь преобладают буржуа и клубно-биржевые формы общественной деятельности; золотая молодежь некультурна и груба, удовольствия ее тоже грубы. Ростов — истинно русский город,



по на манер пемножко американский, а-ля Нью-Йорк: он вырос и посадился сам собою, развиваясь оиять-таки сам, не то что Ново-черкасск или Таганрог — города искусственно, а ля Петербург насаженные, теплично выращенные и заботливо окруженные всеми необходимыми для процветания условиями. В русском смысле Ростов, как истый серый мужик, — сметлив, работающ, главное, не избалован...»<sup>175</sup>.

В сравнении с крупнейшими театральными центрами провинции Ростов резко проигрывал. «Он мне никогда не правился, — вспоминала Велизарий. — Кипучий, безалаберный, слишком купец и торговец. Даже успех мой в этом городе меня не радовал. Это был не Киев и не Харьков. Актер не чувствовал в театре присутствия передовой интеллигенции, студенчества». Театр в Ростове был популярен, но на него сильно влияли либо дурные вкусы чисто буржуазной публики, копировавшие самые дурные черты театральной Одессы и толкавшие театр к шумной, пизкопробной мишуре, либо элементарный, неразвитый вкус публики простонародной, требовавшей незамысловатого, доступного зрелища. Более чем любому другому, ростовскому театру в 80-е годы угрожало обращение в кафешантан или подчинение балагану. Город претендовал на свою оперу; в расчете на нее и появилось в 1883 году роскошное частное здание театра, выстроенное богачом В. И. Асмоловым; оно освещалось электричеством и располагало всеми новейшими техническими усовершенствованиями. Когда со строившегося театра еще не были сняты леса, его арендовал на три года Г. М. Ковров. Он сохранял драматическую труппу, но сборы ему давали либо обстановкачные феерии, либо оперетка, «разыгрываемая некультурными актерами, с пошлыми отсебятшами, с грязными танцами, оголением» и собиравшая верхушку местной золотой молодежи. С таким положением столкнулся молодой Синельников, служивший у Коврова режиссером в сезон 1884/85 года. Еще через один сезон Ковров, понесший огромные убытки, должен был покинуть Ростов. Ростовчане считали, что театральное имущество Коврова купил через подставное лицо на чужое имя хозяин театра Асмолов. На сезон 1886/87 года Асмолов вновь пригласил в свой театр Синельникова в качестве режиссера<sup>176</sup>.

Затем театр был сдан Г. М. Черкасову (Сахновскому; 1846 — 1893). Антрепренер из актеров, «личность очень уважаемая и популярная в театральном мире», он из сезона в сезон чередовал в асмоловском театре оперу, драму и оперетку и в итоге всегда добросовестно расплачивался с актерами. Оперу ему, как правило, приходилось строить вокруг четырех-пяти солистов (таких, как начинавший М. К. Максаков), поручая хористам все вторые партии. Случалось, что опера давала ему до двадцати тысяч барыша в год, и тогда драма жила за ее счет. В других случаях опера должна была поправлять свои дела, прибегая к опереточному репертуару. Для драмы Черкасов находил одного-двух пезаурядных актеров, «вербуя остальную труппу чуть ли не из ростовских само-

учек». Сам он считался прекрасным комиком-резонером (в свой 25-летний юбилей в сезон 1892/93 года он играл свою лучшую роль — Расплюева) и редким театральным педагогом. В сезон 1891/92 года к нему, для того чтобы «поработать с хорошим режиссером», отправился, отказавшись от контракта в Вильну, молодой П. Н. Орлепев. «Я слышал, что он прекрасный учитель и любит давать ход театральной молодежи», — рассказывает Орлепев в своих записках. Ставка на молодежь была у Черкасова отчасти вынужденной — ему было проще учить ее, чем платить большое жалование. О жене Черкасова, М. А. Лаврецкой-Черкасовой, дебютировавшей в 1869 году, а позже перешедшей с амбула инженерно-драматик на сильные драматические роли, Орлепев вспоминал как об «очень хорошей артистке». Она обычно служила в антрепризах мужа <sup>177</sup>.

Ростовская театральная жизнь часто предлагала Черкасову трудные ситуации. Одна из них была связана с появлением в 1889 году в ростовском саду «Аркадия» летнего театра, напомним огромный цирк с партером, амфитеатром и галереей. В 1890 году Е. В. Любов собрал в нем большую труппу, сначала сам «исполнял все первые роли, преимущественно героев и любовников», затем строил репертуар на «своевременном участии гастролеров». В сезон 1890/91 года он, не боявшийся затрат, продолжал арендовать это здание и «умудрился играть в нем всю зиму, обив войлоком и обложив кирпичом летнюю постройку из досок и поставив кое-где железные и чугушные печи». Сначала он ставил «пьесы помпезного характера», потом пригласил труппы М. П. Старицкого и М. Л. Кропивницкого. «Публика сидела в шубах, дыша сырым воздухом, но тем не менее посещала «Аркадию» исправно, и подрыв театру Асмолова был значительный. Там была неважная, дорогая оперетка, приехавшая уже в Ростове, а здесь — излюбленные малороссы, там — возвышенные цены, а здесь — дешевка». И на следующий сезон Черкасову, «чтобы устранили конкуренцию, принесшую ему так много убытков», пришлось заплатить за аренду ненужной ему «Аркадии» четыре с половиной тысячи и играть на двух сценах, чтобы только остаться единственным хозяином театрального дела в городе. В сезон 1893/94 года дела оперы Черкасова резко пошатнулись. Разорившийся, ошельмованный местными газетами, он скорострительно скончался. Асмолову был нужен надежный работник, и он начал добиваться от Синельникова согласия на переезд в Ростов <sup>178</sup>.

Когда Асмолов предложил Синельникову перебраться в Ростов, члены синельниковского товарищества «заговорили о непремешной замене маленького Новочеркасска большим Ростовом». Когда же этот вопрос был решен, обнаружилось, что актеры не хотят продолжать работу на товарищеских началах. Асмолов также присоединился к их мнению и убедил Синельникова стать антрепренером, обещая финансовую помощь. Синельников чувствовал изжитость существующей формы товарищества и делал дале-

ко идущие выводы: «Товарищество не привилось в русском театре... Крупные товарищеские предприятия как-то сразу прекратились, чтобы уже не возрождаться. Лично же я пришел к убеждению, что ни антрепренеры, ни товарищество удовлетворить меня не могут, а потому, имея материальную поддержку и не думая о паживе, об эксплуатации, я решил на антрепризу»<sup>179</sup>.

В годы ростовской антрепризы Синельникову приходилось ежегодно изобретать новые и новые комбинации — самому заводить оперу, сдавать асмоловский театр оперным товариществам и работать параллельно с ними в Таганроге или Новочеркасске (где теперь жалели об его отъезде), арендовать одновременно несколько театров (Ростов, Нахичевань, Таганрог), делить свой сезон между ними и Екатеринославом и т. д. Этот район в самих своих противоречиях существовал как нечто единое, связи его театров устанавливались закономерно, но в действиях Синельникова была и немалая доля метаний, вызванных тем, что он не находил надежного пункта для приложения своих сил.

Этот район в театральном отношении тяготел к Одессе, в немалой мере ориентировался на нее, и было естественным, что в первый ростовский сезон Синельников принял предложение одесской театральной комиссии после летних гастролей в Тифлисе играть осень 1894 года в одесском Городском театре. Одесса встретила труппу, собранную для Ростова, очень скептически и оценивала ее спектакли с высокомерной требовательностью, предвзято и недоброжелательно. Театральная комиссия бестактно требовала замены некоторых артистов. Критика иронизировала над постановочными приемами Синельникова, считая их опереточными: «Эти наивные световые эффекты! Этот высоко опереточный дождь, который хлещет целыми ведрами... А эти птицы, которые начинают, словно по команде, петь, когда об них заговорят на сцене, и ментально перестают, лишь об них перестают говорить». В отличие от Соловцова Синельников не умел приводить в изумление театральную Одессу, и потому она проглядела его достоинства. К тому же Одесса не успела познакомиться с ним ближе — спектакли были оборваны объявленным трауром<sup>180</sup>.

В одесском фельетоне В. Дорошевича, посвященном характеристике синельниковской труппы, о ее руководителе сказано с шутиливой доброжелательностью и иронически отмечено противоречие, присущее его работе: «Г-н Синельников. Антрепренер. Простак. Чудесно совмещает два этих редких качества. Считается хорошим антрепренером и очень хорошим «простаком». Специальность — младенческие роли. Играет гимназистов так, что так и хочется крикнуть вместо «Браво!» «Пять с плюсом!»<sup>181</sup>.

Синельников действительно был прекрасным актером на ампула молодых водеvilных простаков. Не случайно он оказался достойным партнером начинавшей Комиссаржевской. Мастерство, с которым он играл водевилы, безоговорочно признала даже неблагоприятная к нему Одесса: «В водевиле «Школьная пара» в

первый раз выступили г-жа Лидина и г. Синельников. Решительно трудно сказать, кому из них отдать предпочтение. Иллюзия была до того полная, что, право, не верилось, что видишь на сцене актера и актрису, а не пансионерку и гимназиста». Актерские возможности Синельникова явно не ограничивались рамками этого ампула. В середине 90-х годов он с внутренней мягкостью, в строгом сценическом рисунке играет Аркашку в «Лесе». В числе его актерских побед называли роль князя Мышкина в «Идиоте» Достоевского, одним из интереснейших спектаклей его ростовского театра. Инсценировка Крылова заслужила резкое осуждение: «В полном смысле лубочное издание великой картины. Исчезла без остатка вся психологическая правда великого романа, пропали совершенно высокохудожественные красоты, ничего не осталось от одного лишь Достоевскому присущего анализа движений человеческой души. Вместо всего этого явилась богатая и интересная фабула, включенная в обычную крыловскую форму». Распределение ролей газеты считали неточными: «В нашей драматической труппе есть артисты, при участии которых был бы достигнут гораздо лучший ансамбль, но мешает этому одновременная постановка спектаклей в трех городах». Исполнение критик назвал «пестроватым», отметив лишь яркий успех Глюсе-Добровольского в эпизодической роли генерала Иволгина, Петровского в роли Фердыщенко и особо выделив безусловную победу Синельникова. Он играл Мышкина «очень сдержанно», «с первого появления на сцене взял совершенно верный тон» и благодаря этому «ярко обрисовал поразительную незлобивость героя, его доброту, идеальное всепрощение, готовность видеть во всех, кого мы на нашем житейском языке называем бойцами, только несчастных и страдальцев». Появление этой роли в репертуаре опереточного простака было вершиной той лирической линии в актерском творчестве Синельникова, которая осталась неразвитой<sup>182</sup>.

Но горький смысл шутки Дорошевича заключался в том, что Синельников, ставший во второй половине 90-х годов одним из двух-трех самых крупных театральных деятелей провинции, в качестве антрепренера в эти годы действительно был — и в глазах театрального мира и по сути дела — простаком.

Незаурядные достоинства его театра были несомненны. Синельников мог гордиться своей по-столичному составленной труппой. Петербургские и московские театралы, попадая на его спектакли, признавались, что с удовольствием встречают в них своих старых знакомых — М. М. Петипа, И. М. Шувалова, М. И. Велизарий, А. А. Пасхалову, опереточного премьера А. З. Бураковского. Влияние Синельникова было благотворным не только для молодых в те годы — и занявших впоследствии выдающееся положение — артистов, как М. М. Блюменталь-Тамарина и А. П. Петровский, но и для В. П. Далматова. В спектаклях Синельникова Далматов, сезон служивший в его труппе, имел постоянный успех не только в ролях своего основного ампула, но и в бытовых и геронко-роман-

тических пьесах, обычно ему не удававшихся. У Синельникова Далматов с успехом играл Никиту во «Власти тьмы» («грим, манера и выговор были замечательно колоритны», «сцена задушения ребенка правдива и трогательна»). Известно, что далматовский замысел роли Гамлета вызывал в Москве и Петербурге насмешки и недоверие, но со временем его исполнение получило отмеченную современниками убедительность. Возможно, в этом сказалась помощь Синельникова: в руководимом им спектакле далматовский Гамлет не вызывал возражений, решение было принято как законченное и последовательное — его Гамлет появлялся на сцене в непривычном светло-золотистом парике, был циничен, груб со всеми и лишь в сценах с Офелией «меланхолически нежен»<sup>183</sup>.

Синельников имел право с гордостью вспоминать о своих постановочных находках. В сцене ведьм в «Макбете» он первым решился затянуть сцену черным бархатом, на фоне которого освещенные заревом костра фигуры казались парящими в воздухе, летающими над костром. Одним из первых он пробовал заменить писанные кулисы и задники системой строевых декораций, неизвестных тогда в провинции. «Большой эффект произвели сцены, когда жители, разбуженные звуками глашатаев, высунулись из реальных масштабных окон», — вспоминал он о постановке «Марион Делорм». В «Гамлете», шедшем у него в сезон 1895/96 года с Далматовым в главной роли, «декорации, костюмы, аксессуарные принадлежности и даже антракты, во время которых оркестр играл симфонические пьесы, написанные П. И. Чайковским специально для антрактов «Гамлета», — все было в столичном вкусе... В особенности эффектно была сделана первая декорационная картина, представляющая эльсинорский замок, величественные силуэты которого красиво обрисовывались на фоне голубого неба»<sup>184</sup>.

С особой, специфической изобретательностью Синельников режиссировал в оперетте. Его опереточные спектакли были «лишены скабрезной вульгарности» и «обставлены были с большим вкусом и умением». В рецензии «Приазовского края» о постановке «Мартина-рудокопа» говорилось: «Обстановочная часть спектакля была прямо щегольская. Новые декорации, свежие костюмы, красивые электрические эффекты, конфетти, игривыми змейками бросаемые в публику со сцены, — все это вполне оправдывало единодушные вызовы и аплодисменты по адресу г. Синельникова, прилагающего все усилия, чтобы придать спектаклю повизгу и интерес». Синельников тратил немалые усилия, чтобы не спускать уровень рядовых, очередных спектаклей. «Надо отдать справедливость г. Синельникову — у него режиссерская часть поставлена превосходно, ансамбли дружны, обстановка и мизансцены зачастую великолепны. Вы гарантированы вполне, что не почувствуете здесь вяния балагана... — писала «Донская речь». — У г. Синельникова недопустима на сцене никакая какофония. Артисты его труппы будут с большими или с неизвестными именами, могут играть лучше или хуже, ансамбль будет более или менее строем, но, повторяю, пуб-

лика гарантировава в том, что ее пастроение не кувыркнется сразу благодаря антихудожественным или противоестественным кунштюкам»<sup>185</sup>.

И вместе с тем Синельникову не удавалось достигать равновесия между художественной и деловой стороной своих предприятий. Обстоятельства не позволяли ему трудиться сосредоточенно. Стоило ему погрузиться в творческие заботы — он не сводил концы с концами, а стоило широко размахнуться в качестве предпринимателя, как то в одном, то в другом из затеваемых им одновременно театров падал уровень спектаклей, осложнялись условия работы. С первого ростовского сезона Синельников работал с не окупавшимися затратами. Несмотря на хорошие сборы, он всегда был в убытке и брал из кассы в счет жалованья меньше, чем получали выходные актеры. Его жене, актрисе, имевшей успех в Ростове, пришлось взять ангажемент в другой город, чтобы ее заработок шел на воспитание сыновей. За шесть лет работы в Ростове у Синельникова образовалось 19 тысяч долга, и, чтобы погасить его, Синельников вынужден был в 1900 году уехать в Москву режиссером к Коршу на гарантированное жалованье.

В своих мемуарах он утверждал, что за годы его ростовской антрепризы в настроениях публики произошли серьезные изменения и ее вкусы отошли от первоначальной вульгарности: «Начиная с 1894 по 1899/1900 год на моих глазах театр в Ростове рос и постепенно делался потребностью в полном смысле этого слова. Взгляды публики на театр изменились в результате того, что с каждым годом состав труппы креп, пополняясь первоклассными актерами». Перемены в отношении Ростова к синельниковскому театру, безусловно, совершались, но, по существу, победить Ростов Синельникову не удалось. В конце сезона 1898/99 года, когда праздновался двадцатипятилетний юбилей его сценической деятельности, на котором юбиляр вновь играл Степу в «Школьной паре», ростовский корреспондент журнала «Театр и искусство» Б. Камнев сообщал, что это торжество «носило такой задумчивый характер, что вызывало некое, можно сказать, умиление». Но несколькоими годами ранее тот же Камнев, обычно очень объективно отражавший общее мнение театрального Ростова и всей театральной провинции, писал о Синельникове с несколько иной интонацией, едва ли не точнее передавая незаинтересованное, спокойнее, почти насмешливое отношение к этому замечательному театральному деятелю, жившее в Ростове: «Синельников на сцене двадцать лет. Это такой период времени, когда деятельность человека может вполне обрисоваться. Это очень хороший простак для комедии и драмы, вряд ли имеющий соперников. Но еще важнее его режиссерская деятельность: начитанность, серьезное изучение предмета, энергия спускали ему уважение артистов. К сожалению, г. Синельников плохой администратор. Составить труппу в обрез и дешево он не умеет: все ему стоит дорого, всегда много лишнего и всегда он выходит из бюджета. Слаб он и по части реклам. Глу-

боко уважаешь деятельность Синельникова, а, пожалуй, скажешь: нам такие антрепренеры не нужны — нам бы, которые похуже»<sup>186</sup>.

Наблюдая участников первого съезда сценических деятелей, Кугель не удержался от сопоставления Синельникова с набравшим тогда же все большую силу Соловцовым: «Из провинциальных антрепренеров на съезде обращали на себя внимание гг. Соловцов и Синельников. Г. Соловцов более похож на солидного начальника отделения или даже на вице-губернатора. Говорит охотно, но с достоинством. Г. Синельников больше молчит»<sup>187</sup>.

Лишь в 10-х годах XX века, когда Синельников, порвав с Коршем, вернется в провинцию, в полную меру раскроются его незаурядные возможности.

## 9

Киевский театр Н. Н. Соловцова, стремительно выросший в 90-е годы в самое могучее явление театральной провинции, широко поставленный, прочный, не знавший в эти годы ни срывов, ни кризисов, сразу завоевавший доверие актеров и зрителей, начинался, так же как и театр Синельникова, в форме товарищества. Но оно было для Соловцова лишь вынужденной ступенью перед созданием антрепризы, ее подготовительной стадией. Вся инициатива в этом товариществе целиком была в руках Соловцова. Свойственный Соловцову победоносный, самоуверенный оптимизм совпадал с настроениями, зарождавшимися в середине 90-х годов, с атмосферой Киева и Одессы в особой мере, и именно этим городам он сумел дать ожидаемый ими театр, во всех отношениях цветущий и богатый.

Сложилось так, что стойкой традиции драматического театра Киев не знал. В киевском городском театре с легкой руки И. Я. Сетова в 70-е годы прочно укрепилась опера, и потому драма, оттесненная в небольшой частный театр Бергонье, помещавшийся «рядом с трактиром в дрянном здании бывшего цирка, кое-как приспособленном для драматических представлений», существовала незаметно и незavidно.

Совершенно случайно в сезон 1880/81 года антрепренером театра Бергонье стал богач С. С. Иваненко: снять театр его шутиа подговорили друзья — актеры Т. А. Чужбинов и В. А. Степанов (Ашкенази). Иваненко «дела не попымал и относился ко всему халатно»; его труппы были «под стать разве какому-нибудь маленькому городку»; власть над ними переходила от одного временщика к другому. Сначала это был П. И. Казанцев, вытеснивший режиссера Лазарева и подчинивший репертуар интересам своей жены М. И. Летар. В этой ситуации «некоторые из актеров сочли нужным оставить службу до окончания сезона». В свой бенефис Летар была ошкена, Казанцев со сцены сделал выговор зрительному залу, после чего публика вынудила его уехать из Киева. Летом 1883 года, когда Иваненко перевел свою труппу в

сад Шато-де-Флер, ее делами управлял В. А. Калинин, «человек недюжинного ума и очень талантливый артист», одна из самых ярких фигур провинциальной богемы 80-х годов, жизнь которого была окружена фантастическими легендами. В театре Иваненко он, обирая антрепренера, «по отношению к товарищам вел себя прекрасно»<sup>188</sup>.

Киевское любительское Драматическое общество, возникшее с целью упорочения в Киеве русской драмы, при полной бессистемности репертуара в театре Иваненко стремилось познакомить Киев с новинками текущего репертуара, но, в сущности, из небольшого любительского кружка обратилось в «весьма неудовлетворительно составленную провинциальную труппу с дурно подобранным асортиментом лиц и очень плохим репертуаром». Оно давало четыре спектакля в неделю, «пьесы шли очень дурно срепетированные, скорее, совсем не срепетированные». Приглашение гастролеров — обычно убыточное — окончательно «превратило деятельность общества в антрепренерскую», в нем «завелись бенефисы, закулисные интриги, дразги». Контингент посетителей его спектаклей заметно менялся: в конце 70-х годов на его редкие премьеры «ломилась самая отборная публика»; в 80-е годы оно в своей повседневной работе стало «театром для серой массы»<sup>189</sup>.

Антрепренер городского театра И. Я. Сетов, как и в 70-е годы, был обязан держать оперу, но держал оперетту, которую в официальных отношениях с Думой называл комической оперой. Оперетта шла в его театре четыре раза в неделю при полных сборах, а опера лишь два «при пустом почти зале». Киев несколько позже других городов пережил увлечение опереттой: в 70-е годы она была обычно в репертуаре драматических трупп, а в Киеве работали, как правило, оперные. Обращение Сетова из крупного оперного антрепренера в антрепренера оперетты очень характерно для настроений 80-х годов. Сетов полагал, что в опереточном спектакле «ансамбль декоративный и костюмерский... значит столько же, сколько и ансамбль исполнительских сил», и поэтому, по словам киевского корреспондента «Суфлера», «сцена городского театра в последние годы антрепризы Сетова представляла какой-то богатый сказочный уголок, где по мановению искусного декоратора в несколько минут на месте дремучего непроходимого леса или волчьей долины, наполняющей душу неподдельным ужасом, вырастала оживленная светлая ярмарочная площадь с торжественным веселым колоритом быта средневековых горожан, весело болтающих, разгуливая в характерных и богатых праздничных костюмах». В сезон 1881/82 года Киевская дума, по словам газеты «Заря», «рассердилась» на Сетова за направленные против нее куплеты, которые пел в дивертисментах сетовских спектаклей В. И. Родон, и хотела передать театр М. В. Лентовскому, но тот якобы ответил на ее предложение: «Если вам не угодил Сетов, то и я не берусь». Театр остался за Сетовым, который вновь собрал сильную опереточную труппу — у него служили Запольская, Бу-



раковский, Градов-Соколов, гастролировали Зорина и А. Давыдов. Но на следующий сезон Дума передала театр Н. Н. Савину (Славичу), хотя, зная о ее разрыве с Сетовым, на городской театр претендовал Лентовский. Победу Савина газеты объясняли лишь тем, что «личные интересы господ гласных в любом вопросе оказываются выше интересов общественных»<sup>190</sup>.

Антрепренерские возможности Савина вполне обнаружались еще в конце 70-х годов, когда он не раз пробовал затевать большие театральные начинания, не доведя ни одно из них до конца. Знавший Савина по его житомирской антрепризе 70-х годов Спелельников вспоминал о нем очень неприячительно: «Все дурное, все отрицательное, что могли породить условия работы в провинциальном театре того времени, сосредоточилось в этом человеке. Он принадлежал к разряду тех милостивых государей, которым пекуда было деваться, некуда было пристроиться, и они шли в театр. Показная наружность, самообладание, лоск... хамское отношение к искусству, к работникам театра характеризовали его». Савин продержался в Киеве почти весь срок своего долгого контракта. Его цепкость С. Г. Ярон объяснял его опустошенностью: «Савин — человек лепивый, больше заботившийся о мамоне, жаждал только легкого дела, не требующего усиленного труда, но дающего средства к жизни; это именно и прельщало его в заботах о сохранении антрепризы за собой; другие задачи Савин не преследовал. Сегодня антрепренер драмы, завтра оперы, а послезавтра — оперетки, Савин одинаково легко примирился бы и с антрепризой цирка, кафешантана и прочего»<sup>191</sup>.

Киевскую антрепризу Савин начал широко. Одновременно с городским театром он снял театр Бергонье, чтобы быть хозяином в театральном Киеве. Подчиняясь требованиям Думы, он отдал городской театр драме, пригласив Н. И. Новикова, Н. И. Степанову, К. Г. Лелева, Е. А. Яблочкину, ее мужа Н. А. Журина, А. Г. Дагмарову, Мельникова, а в театре Бергонье собрал оперетту — там имела шумный успех О. В. Кольцова и потерпела поражение блиставшая в 70-е годы Е. А. Корбиель. В драме Савин «мало заботился о репертуаре и ставил постоянно старые пьесы». Терпя убытки, он решил среди сезона пригласить итальянскую оперу, но она была так слаба, что лишь ухудшила дела. При закрытии этого сезона его чествовали как возобновителя русской драмы в Киеве, но на второй сезон Савин завел в городском театре оперу, переместив драму к оперетке в театр Бергонье. Для улучшения оперы он сумел добиться у Думы льгот, а драматическую труппу подобрал вокруг Неделина и Чужбинова таким образом, что она могла играть лишь легкую комедию. В третий сезон Дума вынудила его отказаться от оперетты, и он, боясь расходов, набрал совсем слабую драму и слабых певцов для итальянской оперы. Бергонье порвал договор с ним и передал свой театр Сетову, вернувшемуся в Киев после неудачной попытки обосноваться в Москве с опереточным театром. Савин, сохранив за собой городской

театр, вновь сформировал слабую драму и относительно сильную оперу; два сезона в театре «царила совершенная пустота». Савин просил у Думы разрешения устраивать в театре фейерверки, чтобы заинтересовать публику. Развал его антрепризы произошел в 1888 году, когда он застрял со своей оперой на гастролях в Полтаве, был отстранен артистами от дел, и Тартаков, вставший вместе с Лубковской во главе возникшего товарищества, был вынужден не только бесплатно петь в Полтаве, но и уезжать на гастроли в харьковскую оперетту, чтобы дать возможность хору и оркестру савинской оперы выбраться из Полтавы<sup>192</sup>.

В феврале 1889 года Дума нарушила контракт с Савиным; среди других претендентов пытался снять театр для оперы на имя С. И. Мамонтова Соловцов. Но театр перешел к товариществу И. П. Прянишникова, которое представляло собой типичную «антрепризу без риска» и со временем разрослось в хорошо поставленное оперное дело. Одним из проявлений художественной дисциплины, господствовавшей в его труппе, была отмена выходов певцов на аплодисменты во время акта. Прянишников вел театр умело, расплачивался с труппой полным рублем, умел, подобно Сетову, добиваться от Киевской думы все новых льгот<sup>193</sup>.

В год крушения Савина окончилась антреприза Сетова в театре Бергонье. Сетов три сезона держал там оперетту, набрав на первый сезон очень сильную труппу (Кестер, В. И. Немрович, Чекалова, А. Э. Блюменталь-Тамариц, П. П. Новиков-Иванов); но прежний интерес к оперетте угасал, убытки росли, Сетов пытался организовать балет, включал в труппу «воздушную танцовщицу» и даже силами опереточных артистов играл драму. Как и в былые годы, он «по образу жизни и привычкам был милейший барин, большой остряк, шутник, умеющий в деликатнейшей форме обручать кого следует и сделать даже изредка антрепренерскую пакость так изящно, что не хватало духу враждовать с ним». Как антрепренер он по-прежнему был «большой дипломат и политик, умеющий, где можно, выгадать в свою пользу, и работник, не знающий отдыха с утра до ночи»<sup>194</sup>.

Но большого театрального дела Сетов уже побаивался и потому в эти годы потерпел в Киеве такое же поражение, как и ни в чем на него не похожий Савин. «Савин хотел вести дело хорошо, но не мог, а Сетов мог, но не хотел, уж слишком он втянулся в оперетку...» — писал, сравнивая их, С. Г. Ярон. На месте Сетова на два сезона обосновался Ю. Ларин-Ларионов с опереточной труппой, у которого, «несмотря на довольно приличный состав труппы, дела шли очень неудачно». В 1891 году театр Бергонье перешел к Соловцову<sup>195</sup>.

Киев к тому времени хорошо знал Соловцова: организованные им труппы с 1886 года гастроллировали здесь каждую весну, имели стойкий, повторявшийся успех и одерживали победы над гастроллировавшими параллельно товариществами столичных актеров. Для Соловцова эти наезды были звеньями выношенной програм-

мы. Еще в 1887 году на предложение «превратиться из временного гостя в антрепренера» он отвечал (как вспоминал позже С. Г. Ярон), что «в Киеве водворить драму можно, но трудно» и что пока он не имеет необходимых капиталов. В театральном мире он был известен как «реальный политик», который «чужд стремления строить картонные домики», и для начала киевской антрепризы ему было необходимо прочно чувствовать почву под ногами. Когда в 1891 году он вместе с Т. А. Чужбиновым, Е. Я. Неделиным и Н. С. Песоцким наконец решился организовать зимнее товарищество, они располагали лишь 5 тысячами, занятыми Песоцким у родственников, но Соловцов знал, что подчинит себе киевскую публику<sup>196</sup>.

Основная черта соловцовского товарищества сказалась сразу: оно было лишено «беспорядочного метания», «велось бойко и уверенно», «выглядело солидно и заключало в себе все элементы не только для прочного существования в течение одного сезона, но и для успешного развития в будущем». С первого сезона его руководитель демонстрировал «прекрасную труппу, сыгранность, интересный репертуар» и «умение снискать симпатии общества». К середине зимы «имя Соловцова, без того популярное в Киеве, упоминалось не иначе, как с похвалой его деятельности». При особой остроте вопроса о русском театре в Киеве, при том, что городской театр, где работала опера, имел большую субсидию, Соловцов действовал «без всякой денежной или какой другой помощи со стороны города и администрации края». Он сумел покорить зрителя и затем заставил считаться с собой киевскую администрацию. Уже в 1891 году инспектор киевских народных училищ, ссылаясь на бесплатные спектакли соловцовского товарищества и на его помощь нуждающимся воспитанникам городских училищ, обратился к городскому голове с просьбой «не отказать войти с ходатайством перед Думой об оказании г. Соловцову нравственной и материальной поддержки». Некоторые члены Думы предлагали дать товариществу субсидию в размере тысячи рублей; Дума колебалась, и тогда Соловцов с полной независимостью ответил на вопросы репортеров: «Если бы наши дела были бы плохи, то тысяча рублей нам не помогла бы; при тех же делах, какие у нас, мы в городской субсидии не нуждаемся». Он очень быстро заставил уважать себя и уже во второй сезон на своем бенефисе выслушивал приветствия губернатора<sup>197</sup>.

В отношениях с официальными инстанциями он умел расчетливо подчеркнуть, что борется за укрепление позиций русского театра в западном крае. Добиваясь разрешения «Плодов просвещения», запрещенных для Киева цензурой, он 11 ноября 1893 года телеграфировал начальнику Главного управления по делам печати: «Восстановить в Киеве чисто русскую драму требует больших трудов и усилий. Для поддержки оной осмеливаюсь почтительно просить ваше высокопревосходительство разрешить или содействовать разрешению постановки пьесы Толстого «Плоды про-

свещения» при условии, если не будет препятствий киевской администрации»<sup>198</sup>.

Современники любили вспоминать об умении Соловцова извлекать пользу из любого стечения невыгодных обстоятельств. Он особенно часто делал это в условиях борьбы за зрителя, которая шла между ним и городским театром, пока тот не был уничтожен пожаром, после чего у Соловцова надолго не стало конкурентов. Одной из таких его находок была отмена спектаклей на время гастролей Сары Бернар. Было нетрудно предвидеть, что они отвлекут зрителя, и Соловцов заявил в газетах, что его труппа должна видеть великую актрису, закупил несколько лож для своих артистов и явился на сцену с приветственным адресом. «Это был красивый жест, и публика его оценила»<sup>199</sup>, — вспомнила служившая в тот год у Соловцова Глама-Мещерская.

Перед началом первого сезона Соловцов заявлял в газетах широкую репертуарную программу: «Кроме классических произведений Шекспира, Шиллера, Мольера, Гете, Грибоедова и других, важнейшее место на сцене займут произведения Островского... Кроме пьес всех выдающихся драматических писателей прежнего времени на сцену будут появляться лучшие пьесы современного репертуара — товарищество заручилось согласием некоторых авторов, которые приедут в Киев для постановки своих пьес». Тогда же он обещал соблюдать еженедельный распорядок спектаклей: по вторникам — классические пьесы, по средам — общедоступные спектакли, по четвергам — легкие комедии, по пятницам — бенефисы и премьеры, в воскресные утренники — бесплатные спектакли для учащихся. «Пестрота и кажущаяся бессистемность» его репертуара были отмечены даже в апологетическом издании, посвященном первому юбилею соловцовского театра и сообщавшем, что здесь шли пьесы «литературные», «обстановочные» и «фарсы». Особую струю составляли пьесы, которые ставились для ведущей актрисы труппы М. М. Глебовой, жены Соловцова, — она, «несмотря ни на какие новые течения», вела линию сентиментальной мелодрамы и «встречала прекрасный прием со стороны публики». Во второй сезон, когда внимание к труппе стало остывать, наметилось «преобладание пьес так пазываемого коршевского репертуара», всегда исполнявшихся соловцовскими актерами с той заразительностью, благодаря которой, по словам критика, «забываешь о пустоте комедии и увлекаешься исключительно прекрасной игрой труппы». Комедийная линия в театре Соловцова была необыкновенно сильной. «В соловцовском театре... весело. Там идут и, кажется, впредь будут ставиться только одни комедии. По обыкновению спектакли идут гладко и хорошо, и публика посещает их охотно», — отмечала одна из газет в 1893 году. Киевские фельетонисты не раз рассказывали о том всепобеждающем веселье, которое царило на соловцовских спектаклях. Об атмосфере премьеры «Игры в любовь» Балуцкого в «Киевском слове» говорилось: «Взрывы смеха часто заглушают слова артистов. Апло-

дисменты раздаются среди актов иногда за одну какую-нибудь остроумную и удачно произнесенную фразу... Оживление и веселость, навеянные комедией Балуцкого, переносились из театра в фойе, коридоры и буфет... Неудержимый хохот раздавался и в подъезде». На премьере фарса «Маменькин сын» зрители «не только хохотали гомерически, а просто умирали и покатывались со смеху», «стоял громкий и неудержимый рев во все время представления»<sup>200</sup>.

Легкая комедия формировала специфическую манеру игры, по своему виртуозную, мгновенно воспламеняющую зрительный зал, откровенно рассчитанную на его повышенную реакцию. «Старательность и полная сыгранность бросались сразу в глаза, хотя актеры желали заставить во что бы то ни стало публику покатываться со смеху, а не просто смеяться», — писал критик об исполнении комедии «Друзья-приятели», открывавшей сезон 1894/95 года. Когда в 1895 году соловцовцы играли в Одессе «Дом вверх дном», Дорошевич утверждал: «Такого блестящего ансамбля мы не видали даже в лучшие времена театра Корша, когда фарсы игрались безукоризненно». Развлекательная окраска подобных спектаклей уже в 1893 году вызывала насмешки: «Товарищество намерено давать только легкую комедию, а Общество любителей — преимущественно драму. Казалось бы, наоборот...» Хотя в комедии В. Тихонова «Через край» Т. А. Чужбинов «успел сделать Пылаева похожим на живого человека», «все остальные лица прекрасно поддерживали г. Чужбинова, и фарс прошел весело и живо», но критик, признавая их успех, спрашивал: «Стоило ли на это тратить и труды и таланты?»<sup>201</sup>.

Но соловцовский театр не становился театром комедии. Природа его успеха и система ведения репертуара были не столь элементарны, в основных чертах они определились в его третий сезон, ставший первым сезоном соловцовской антрепризы, когда с афиши не сходили два спектакля — «Плоды просвещения» Л. Толстого и «Игра в любовь» («Флирт») Балуцкого. В отличие от других антрепренеров провинции Соловцов никогда не злоупотреблял обилием новинок, но очередной «гвоздь сезона» нигде не приобретал такого значения, как это было в его театре. «Гвоздем» следующего сезона (1894/95) стала прошедшая 14 раз «Мадам Сан-Жен» с М. М. Глебовой и Е. Я. Неделешным; в сезон 1895/96 года — «Царь Борис» А. Толстого (16 раз) и «Власть тьмы» Л. Толстого (14 раз). В сезон 1896/97 года Соловцов рассчитывал на четыре премьеры: «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, «Принцесса Греза» Ростана, «Старый закал» Сумбатова и «Чайка» Чехова. Ему удавалось организовывать жизнь театра вокруг нескольких шумных премьер, каждая из которых готовилась очень тщательно и эксплуатировалась долго — «Мадам Сан-Жен» прошла у Соловцова к 1897 году около пятидесяти раз. Сказывалось, что Киев, во-первых, уже обладал тем количеством публики, которое было необходимо для повторения спектакля, и что, во-вто-

рых, Соловцов приучил ее «не скучать на спектаклях, давно уже ей знакомых», и смотреть их неоднократно<sup>202</sup>.

Господствовавший у Соловцова ритм палаженной творческой работы был необычен для частных театров. М. И. Велизарий, по ее признанию, перешла к Соловцову от Бородея, когда устала «играть с двух-трех репетиций», стосковалась по «настоящей серьезной работе». Приехавшая к Соловцову от Корша А. Я. Глама-Мещерская называла его театр «тихой пристанью, где не было ни коршевских бурь в стакане воды, ни рекордной гонки на скорость при постановке новых пьес». О том же свидетельствовал Л. М. Леонидов: «У Соловцова новые постановки, которых обыкновенно бывало не больше двух, репетировались со всей тщательностью, на лето раздавались роли, шились костюмы, заказывались новые декорации... Некоторые репетиции репетировались даже в костюмах». Изредка Соловцов прибегал к приемам, которыми позже будет иногда пользоваться и заслуженно гордиться Художественный театр: перед премьерой «Плодов просвещения» он «для обеспечения репетиций» отменил спектакли, и в результате в постановке, по словам газет, «не было упущено ни малейшей детали». Велизарий вспоминала по этому поводу: «Он всех нас замотал, повторяя каждый акт, каждую сцену по нескольку раз. Вся пьеса проходила в быстрейшем темпе, он требовал идеального знания ролей. И добился — премьеры прошла блестяще»<sup>203</sup>.

Не только ведущие актеры — М. М. Глебова, Т. А. Чужбин, Е. Я. Неделин и чуть позже присоединившиеся к ним И. П. Киселевский и Н. П. Рощин-Инсаров, — но и многие актеры второго и третьего положения служили у Соловцова бессменно. Немирович-Данченко в 1894 году, формулируя в журнале «Артист» свои взгляды на необходимость перестройки театральной жизни и, в частности, доказывая необходимость создания постоянных трупп, сочувственно ссылаясь на киевский опыт Соловцова: «Очень может быть, что г. Соловцов нашел бы двух-трех актеров лучше тех, какие у него занимают известное амплуа, и на тех же условиях. Но за существующим большое преимущество в том, что все другие члены труппы сыгрались с ними, что с ними уже составился коренной репертуар, который нет надобности готовить заново с новыми лицами, что, стало быть, труппа имеет возможность уделять больше времени для новых постановок и не проваливать одну пьесу за другой вследствие плохой срепетовки. А вместе с тем нет такой надобности и топяться за всякой новинкой. И вместо того, чтобы тратить время на поездки в Москву да на ознакомление с новыми актерами, режиссер заботится о будущем репертуаре. Силы труппы ему знакомы, и роли могут быть розданы задолго до начала сезона, что и делается»<sup>204</sup>.

Основные актеры труппы, а порою и сам Соловцов вместе со студентами киевского университета участвовали в народных сценах. Киселевский играл выходную роль в «Мадам Сан-Жен», а

Рощин-Инсаров — Фортинбраса в «Гамлете» и даже жандарма в «Ревизоре»<sup>205</sup>.

В оформлении спектаклей Соловцов широко пользовался подлинными антикварными и этнографическими предметами: кабинет Наполеона в «Мадам Сан-Жен» был заполнен вещами времен Империи; в «Царе Борисе» и «Смерти Иоанна Грозного» фигурировало настоящее старинное настольное серебро и т. д. При подготовке «Царя Бориса» художник ездил в Москву писать с натуры эскизы Грановитой палаты, «монахини киевского Михайловского монастыря, славящиеся искусством вышивания, полгода вышивали золотом одежды», «царское облачение делалось из кованой парчи», был найден «искусный звонарь, который грянул бы в первом акте настоящий московский красный звон». В «Борьбе за счастье» в обстановке лаборатории «все было настоящее, взятое напрокат на электрической станции»; на кухне в «Плодах просвещения» были воспроизведены на сцене водопровод, из которого текла вода, и «все мельчайшие подробности кухонной обстановки», а один из сотрудников театра был командирован в Орловскую губернию «для доставки специальных костюмов трем мужикам». Во «Власти тьмы» не только «костюмы действующих лиц и на весь народ, а также обстановка внутри избы была привезена с места действия». К тому же, по свидетельству Дорошевича, Соловцов «ездил в Орловскую губернию набирать там баб-певуний», благодаря чему «сцена, когда Анисья принимается выть по покойнике, а издали, из-за пологих холмов, в розовом воздухе заката доносится тонкая голосистая бабья песня, производила впечатление огромное»<sup>206</sup>.

Постановочная культура соловцовского театра, представлявшая значительное художественное явление, чрезвычайное в условиях провинции, позволила Дорошевичу сделать едва ли правомерный вывод, несколько смещающий место Соловцова в истории русской режиссуры. В отклике на преждевременную смерть Соловцова он писал: «Станиславский потерял в Соловцове соперника. Быть может, единственного. Не забудем добавить, явившегося ранее г. Станиславского». Несомненно совпадение ряда принципов организации театра и подготовки спектакля, которыми руководствовался Соловцов, с теми, которым будет следовать Художественный театр. Это относится не только к созданию устойчивой труппы и к увеличению времени репетиционной работы, но и к усвоению «мейнингенских» традиций. Вместе с тем очевидна связь соловцовского «мейнингенства» с теми постановочными и декорационными решениями, которые с 60-х годов проникали на сцену казенных театров в «боярских» и — реже — в бытовых спектаклях. У Соловцова подобные приемы получали свежее и энергичное выражение, лишались безразличного оттенка, который в эти десятилетия был неизбежен в столичных театрах. Но именно к Малому театру, освобожденному от его рутинности, восходили театральные вкусы Соловцова, там коренились его идеалы. Он — не

реформатор, а выразительная фигура кануна той реформы, которую начнет Художественный театр<sup>207</sup>.

Самые бесспорные, но не самые знаменитые свои победы соловцовская труппа одерживала в русской бытовой комедии. Здесь сказывались ее лучшие черты и ее глубоко национальный характер. Л. М. Леонидов утверждал, что «Плоды просвещения» у Соловцова были сыграны лучше, чем в Малом театре и у Корша. Критика единодушно соглашалась в том, что в этом спектакле «на первом месте по исполнению следует поставить мир крестьянский», а Леонидов рядом с Соловцовым в роли Первого мужика и Чужбиновым в роли Третьего называл Звездинцева — Неделина, Толстую барыню — Глебову, Бетси — Немирович, Вово — Долинова. Такого же совершенства достигала труппа в пьесах Островского. «Чужбинов хорошо играет Юсова. Вышневецкий — одна из лучших ролей Киселевского, а г. Соловцов в эпизодической роли Досужева создает такой тип, что вызвал гром аплодисментов всего театра. Г-жа Немирович, великолепная по внешности г-жа Вышневецкая, отлично играет эту роль... Такие роли, как Кукушкина, — специальность г-жи Шаровьевой, но на этот раз она прямо превзошла себя и создала превосходный, яркий, жизненный тип», — говорится в отклике Дорошевича на «Доходное место». Но не эти спектакли оказывались обычно в центре внимания и самой труппы и публики<sup>208</sup>.

Обращения соловцовского театра к Чехову имели значительный внешний успех и пользовались поддержкой газет. «Сказать откровенно, я никак не ожидал, чтобы «Чайка» разыграна была киевской труппой так, скажу не обинуясь, образцово», — признавался театральным обозревателем «Одесских новостей». Противопоставление соловцовского спектакля александрийской «Чайке» было в прессе общим местом. «Когда я видел эту пьесу в первый раз на сцене Александрийского театра, мне показалось, что пьеса эта должна быть гораздо интереснее в чтении, чем в постановке. То, что я увидел третьего дня у Соловцова, намного разубедило меня в этом. У г. Соловцова пьеса идет лучше», — утверждал рецензент другой одесской газеты. Не менее высокой была оценка, данная газетами «Дяде Ване», поставленному Е. Я. Неделиным. Но, достигая в этих случаях известного совершенства, соловцовские актеры оставались в пьесах Чехова в рамках старых, дочеховских эстетических представлений, их исполнение принадлежало традиционному театру. Немирович-Данченко, видевший соловцовского «Дядю Ваню» в Одессе, вспоминал: «Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с успехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких переживаний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей»<sup>209</sup>.

Еще меньше художественной новизны содержали наиболее прославленные соловцовские спектакли. И этого не может засло-



нить их виртуозная профессиональность, столь резко выделяющая их из общей массы спектаклей провинции. В повышенной внешней пышности соловцовского «Царя Бориса» видна непосредственная связь с традицией «боярских» спектаклей, воспринимавшей историю в ее нарядной живописности, вне ее трагизма. В разработке народных сцен трилогии А. Толстого, наполненных у автора острым драматизмом, Соловцов ограничивался, по словам критика, «живописностью групп, обилием красок, яркостью и сочностью». Как бытовая пьеса, а не как трагедия, была поставлена в Киеве «Власть тьмы»; у Соловцова, игравшего Никиту, «бытовая сторона прошла хорошо, но драматическая совершенно не удалась»<sup>210</sup>.

Самым знаменитым спектаклем соловцовского театра в этот период стала «Мадам Сан-Жен», но именно его Л. М. Леонидов приводил в пример того, что у Соловцова бывало «насчет вкуса порой слабовато». В яркой перегруженности этого спектакля, в штепсивности его красок со всей определенностью сказывалась его связь с традициями обстановочной исторической мелодрамы, с зрелищной роскошью оперных представлений. Режиссер вслед за автором вел зрителя то в прачечную, где из огромных утюгов летели настоящие искры, а на веревках сохли предметы дамского туалета, то в кабинет Наполеона, ослеплявший своей праздничностью. «Это целый музей. Лампы того времени, зажигающиеся маслом. Канделябры, сделанные из ружей. На маленьком столике стоят часы, изображающие Наполеона, заряжающего пушку... Бархатные диваны с вышитым золотом гербом Наполеона, кресла с орлами Империи на спинках. Материя, которою затянуты стены, — с наполеоновскими гербами... К этому следует прибавить такую же изумительную роскошь серебром и золотом залитых маршальских мундиров, придворных платьев дам и баспословно роскошного туалета королевы Неаполитанской...» — говорится в огромном фельетоне Дорошевича, подробно фиксирующем этот спектакль. Правда, Леонидов, вспоминая тот же соловцовский кабинет Наполеона, признавался: «Такой амбир я видел в особняках московских купцов и в магазине на Кузнецком...» К традициям обстановочной мелодрамы восходила и разработка народных сцен этого спектакля: «Все, что происходит в прачечной Катрин, происходит под грохот барабанов, пушечные выстрелы, сигнальные рожки, крики то победы, то отчаяния, которые доносятся с улиц Парижа. Через открытые окна и дверь видны марширующие под звуки музыки отряды солдат, толпы народа, которые то с любопытством бегут смотреть на пожар Тюильри, то в ужасе бегут от пушечных выстрелов... Конец акта, со звуков «Марсельезы», гремящей среди выстрелов, криков, сигналов, звуков набата, рисует грандиозную историческую картину и производит огромное впечатление»<sup>211</sup>.

Нараставшая год от года праздничность соловцовских спектаклей была явно двойственна. Она безусловно несла в себе заразительную мажорность, покорявшую зрителей даже в постановке

мелодрам, подобных «Злой яме» Фоломеева, пмевшей в 1897 году непредвиденный самим Соловцовым бешеный успех. Но она же зачастую вела к явной адаптации тех значительных литературных произведений, которые шли на соловцовской сцене. И так же как лишь неуловимая, часто нарушаемая грань отделяла комическое в искусстве соловцовского театра от опустошенно фарсового, так и трагическому грозила здесь опасность стать в лучшем случае бытовым, а в худшем — превратиться в шаблон и ремесло. Поэтому историю в соловцовских спектаклях заслонял музейно нарядный, дорогостоящий лубок, «новая драма» утрачивала свою неординарность, а поэтический романтизм Э. Ростана в соловцовской постановке «Принцессы Грезы» выражался теми приемами, которые зритель привык видеть в самых роскошных опереточных спектаклях. В той же мере соловцовская «Зимняя сказка», особенно в таких эпизодах, как появление фигуры Времени, возникавшей в лунном свете среди облаков «в виде ангела с крыльями в красивой белоснежной одежде с ярко освещенными звездочками над головой», паходила в зависимости от традиционных феерий и их выразительных средств. Мишура мелодрамы, феерии и фарса неотторжима от властного обаяния соловцовского театра, и в одних случаях она едва ли не способствовала выявлению его достоинств, в других — заглушала их. Соловцовский театр был самым общедоступным — и по своей эстетике и по своему открытому победоносному темпераменту — для зрителя 90-х годов. Вместе с тем по мере того, как он вырастал не только в крупнейший театр провинции, но и в самый богатый русский частный театр 90-х годов XIX века, по мере того, как вокруг него все заметнее «вертелась компания киевских богачей», на его искусстве внятно сказывалась ограничивающая печать и провинциальность их вкусов<sup>212</sup>.

Важные перемены происходили и в самом Соловцове. А. Я. Глама-Мещерская, хорошо знавшая его еще в прежние годы по его работе в Москве и затем служившая у него в начале 90-х годов в один из первых киевских сезонов, свидетельствует, что «из статного молодца-красавца Соловцов обратился в солидного человека средних лет, державшегося с большим тактом и достоинством», но в своем обращении с артистами «нимало не изменился — то же приветливое товарищеское отношение, те же предусмотрительность и простота». Иначе выглядит Соловцов на портрете конца 90-х годов, оставленном Л. М. Леопидовым в его мемуарах: «Много было в нем панусского. Любил лезть, преклошение. Машня величия. Он в Одессе, мы играем в Киеве. По какому-то поводу шлем поздравительную телеграмму. Ответ лаконичный: «Благодарю. Николай». Очевидно, представил себя царем, подписал не фамилию, а только имя. Беспредельно честолюбив. Тянулся за начальством. В соборе на молебие после командующего войсками — второе место. Очень пабожен. Истовые поклоны. Осепял себя крестным знаменем. Любил внешние эффекты. К собору подъезжал на рысаках. Соболья шуба, бобровая шапка. Нищие — в поги.

Милостыню раздавал щедро. Прямо картина времен Алексея Михайловича работы Сурикова. За детские и благотворительные бесплатные спектакли был награжден орденами Станислава и Анны третьей степени. Уж так он был доволен, так сиял от радости, уж где только он их не носил — и на сюртуке, и на жилетке, чуть ли не спал с ними. Но человек он был добрый, отзывчивый, талантливый, деловой, не копейчник... Своих стариков-товарищей побаивался — Киселевского, Неделина, особенно Чужбинова. Последний ядовит был — на язычок не попадайся... Да и как Соловцову не бояться своих товарищей, не чувствовать некоторой неловкости. Начинали вместе поездки на товарищеских началах, а потом переход на антрепризу, капиталы, дома и т. д.»<sup>213</sup>.

Именно эта двойственность соловцовского театра и едва ли не прежде всего окутывавшая его спектакли мишура определили его энергично параставший успех в Одессе, куда во второй половине 90-х годов Соловцов ежегодно отправлялся со своим театром для длительных гастролей и где, по существу, работал первую половину сезона. Эти наезды были не менее значительны для Соловцова, чем гастролы в Киеве в конце 80-х годов. Одесса занимала в его планах все большее место, и он, к этим годам богатейший из театральных предпринимателей России, не скупится платить за успех своего театра в этом городе, где до него судьбы драматических трупп никогда не складывались гладко. После одного из одесских триумфов Соловцова Дорошевич писал: «Это человек, которому должно все удаваться. Если он даже ухитрится не прогореть с драмой в Одессе!.. Да, но чего это стоит! Раззолоченной «Мадам Сап-Жеп», баснословной роскоши «Царя Бориса», поэтического разреза «Принцессы Грезы». Чтобы заставить одесскую публику идти в театр, против нее приходится принимать военные действия. И выпускать, как в «Старом закале», целую роту солдат, да еще одев ее «для страха» в папахи. Одесская публика идет в театр, но только тогда, когда ей обещают показать «цацу». Солдатики в «Старом закале». Массу блестящих «цац» в «Принцессе Грезе». Она и в драме желает видеть только феерию. Вы должны платить бешеные деньги за то, чтобы увидеть ее в театре. И если бы г. Соловцов не делал этих колоссальных затрат для двух театров, для одесского и киевского, — он давным-давно ходил бы в Одессе в шубе боярина Шуйского, в папахе из «Старого закала» и вместо кармана — с разрезом из «Принцессы Грезы»<sup>214</sup>.

## 10

Как и в предыдущий период, в театральной жизни Одессы с наибольшей определенностью и яркостью раскрывались основные противоречия, свойственные театру провинции 80—90-х годов, и динамика его развития.

Антрепренерский закат Н. К. Милославского был неспокоен и безрадостен. Его управляющий Шишкин «чуть было не выставил

в трубу» своего хозяина, отгеснил его, в сезон 1879/80 года захватил антрепренерство, снял одновременно с одесским кишиневский театр и перемещал своих актеров из одного города в другой. Огромная, сильная труппа во главе с Н. К. Милославским, М. Т. Ивановым-Козельским, В. Н. Давыдовым, О. Ф. Козловской, Н. Д. Рыбчинской, П. П. Киреевым, В. Л. Форкатти служила у Шишкина без контрактов, «на слово», и «вел он себя поэтому как разбойник на большой дороге». Пригласив режиссером А. А. Яблочкина, Шишкин уже в ноябре отказал ему, придравшись к тому, что тот «хотел постоять за правду», а на деле потому, что считал гонорар Яблочкина и его траты на постановку слишком большими. После изгнания Яблочкина вернулся к режиссуре Милославский, был выделен один день в неделю «для хороших пьес», собиравших одесскую аристократию, а в остальном репертуар и уровень спектаклей были таковы, что одесский корреспондент «Суфлера» писал, явно имея в виду Шишкина и Милославского: «Пора, давно пора очистить нашу бедную провинциальную сцену от плевел, от таких лиц, которые служат тормозом для театрального дела в провинции; пора, давно пора дать место свежим силам, пора, давно пора!» К концу сезона Шишкин обанкротился, театр вновь перешел к Милославскому, тот сдал его антрепренеру итальянской оперы Фракетти, бежавшему среди зимы; тогда Милославский, не желая, чтобы арендуемый им театр пустовал, взял под свое покровительство и итальянцев и слабую русскую драму, работавшую в Мариинском театре, спизил обеим вползину оклады, кое-как завершил сезон. Тем и закончилась его последняя антреприза<sup>215</sup>.

Точно угадывая настроения Одессы, В. Л. Форкатти летом 1880 года построил «очень приятный в три яруса театр в русском стиле», в котором с большим размахом развернул летнюю увеселительную антрепризу. «Много чужих денег положил на эту постройку Форкатти», — вспоминали современники, рассказывавшие о том, что он, «воспитавшийся в школе Н. К. Милославского, смотрел на денежных людей как на собственных кассиров и не стеснялся прибегать к средствам явно предосудительным, чтобы добывать деньги в трудную минуту». И архитектора Маса, строившего театр, и других компаньонов он ставил перед необходимостью новых и новых трат. Успех предприятия, собиравшего множество посетителей, был огромным. «На фасаде театра было построено нечто вроде обширного открытого воксала в два этажа с великолепным видом на море», и «на галереях его толпилась публика эlegantная, жизнерадостная, говорливая». Ярусы театра и сад вокруг него были постоянно заполнены зрителями из народа. Театр открылся феерией «Иван-царевич», которая была поставлена «очень эффектно, с блестящими костюмами, движущимися декорациями, балетом»; В. Н. Давыдов в этом представлении, вызывая иронию газет, «выезжал на толстущей свинье и приводил публику в неопределимый восторг». Форкатти «выписывал непосредственно из-за границы лучших артистов и приглашал из Москвы и Киева вы-

дающихся русских певцов и куплетистов». Большинству из них (даже М. Г. Савиной) он недоплатил, объявив, что его антреприза лопнула. На все упреки и обвинения прессы Форкати отвечал открытыми письмами рекламного свойства, доказывая, что он разорился, «рискуя громадными денежными средствами на постройку возможно роскошнейшего театра, приглашая то русских, то иностранных знаменитостей, выписывая небывалые до настоящего времени в Одессе по своему составу оркестры, отзываясь на каждое народное празднество устройством у себя общедоступных гуляний» — и т. д.<sup>216</sup>.

Пять трупп, работавшие в Одессе в сезон 1880/81 года, представляли собой, по словам С. Г. Ярона, «сплошное недоразумение»; на следующую зиму наступило затишье, и лишь в Русском театре Великанова недолго продержалась русская опера С. А. Пальма. После смерти Милославского центральной фигурой театральной Одессы на некоторое время стал М. А. Максимов, «ветеран русской сцены и довольно зажиточный актер», который «взялся было за дело одесской сцены как будто и серьезно, — вспоминал журнал «Артист» в 1890 году, — но коммерческие цели победили в нем артиста, и он свернул на оперетту, а затем и вовсе забросил сцену, предпочтя пользоваться выгодным и долгосрочным контрактом с частным владельцем театра». Первые годы Максимов держал оперетту и драму, из которых «опереточная труппа — по сведениям градоначальника — работала несколько удачнее, что объяснялось преимущественно современными вкусами, требующими возможно большей эротической приправы». В обеих труппах выделялся лишь Н. П. Новиков-Иванов, с равным успехом игравший в оперетте и драме. Позже Максимов, подтвердив славу антрепренера-копеечника, которую он заслужил своим долгим хозяйничанием в театре города Николаева, от себя передавал театр другим предпринимателям<sup>217</sup>.

В середине 80-х годов русские драматические труппы в Одессе были неудачны — в сезон 1884/85 года в Мариинском театре существовала труппа Павловой, позволявшей себе появляться в ролях гранд-дам и гранд-кокет «только потому, что обладала счастливой внешностью, которой ее природа в избытке наградила, тысячами бриллиантами и богатыми парядами, получаемыми прямо из Парижа». Театр ей скоро прискучил, она отказалась платить актерам, но легко подчинилась невыгодному для нее решению мирового судьи; на развалинах ее антрепризы возникло товарищество во главе с К. Г. Лелевым<sup>218</sup>.

На сезон 1886/87 года Лелев собрал безукоризненную драматическую труппу для Русского театра Великанова и сумел преодолеть одно за другим ряд неблагоприятных обстоятельств — «театр сдавался не из первых рук», «для драмы был совершенно не оборудован», «декорации, мебель и бутафория за долгим отсутствием драмы были приспособлены к опере и оперетке». Лишь к середине сезона Лелев смог встать на твердую почву и, «шаг за

шагом побеждая равнодушные публики», окончил сезон блестяще, причем некоторые из комедий уже шли у него по десять раз подряд<sup>219</sup>.

Но укрепиться драматической труппе Лелева в Одессе не удалось: 1 октября 1887 года был открыт новый одесский Городской театр, «блещущий красотой, какую не обладает ни один театр России», стоивший городу более миллиона рублей и едва ли не увеличивший противоречия, присущие театральной Одессе. Он предназначался для параллельной работы оперы и драмы. На первые два сезона он был сдан И. И. Черепенникову, который вносил в ведение театрального дела «несколько беспорядочный, зато широкий почин, горячий темперамент и живой дух»; позже о нем вспоминали как о человеке, «действовавшем по вдохновению и напугу», «много угадывавшем своим инстинктом горячей крови, горячего права», «любившем в искусстве не только его наслаждение и риск предприятия, но и свою фантазию, свою мечту». Первое время публика посещала спектакли «исключительно ради самого театра»; в опере Черепенникова господствовала «невиданная до того сезона роскошь постановки»; в драме «ансамбль не всегда сопутствовал исполнению», несмотря на наличие в труппе М. М. Петипа, В. В. Чарского, Н. С. Стружкина и других крупных актеров. Уже на второй сезон Черепенников вынужден был ограничиться оперой. Сетов, к которому театр перешел на следующие два года, в первый из них собрал итальянскую оперу, во второй — французскую оперетку; драматическим труппам он сдавал свой театр лишь в предусмотренный контрактом «необязательный» весенний и летний сезон, когда, в частности, в Одессе гастролировали мейнингенцы. Сетов, постоянно жаловавшийся Думе на убытки и требовавший субсидий, нарушил букву контракта, не имея зимой драматических спектаклей; Дума постановила не допускать его к аренде Городского театра. Именно при нем окрепли легенды о процветании в Одессе русской драмы в эпоху Милославского<sup>220</sup>.

Драматические спектакли шли в эти годы в театре Великанова, где зимой 1890/91 года действовало товарищество А. М. Крамского, в будущем одного из ближайших сотрудников Соловцова. В него входили молодые актеры «без средств и без громких имен» — Никитин-Фабиянский, Кручинин, Таралло-Гранцева, Тамашева и много более опытные Неверова и Стрельский. Оно вело репертуар «положительно безукоризненный в смысле литературного вкуса», и его спектакли были лишены стремлений «потворствовать публике и развивать в ней смехотворность низкого пошиба или приводить ее в ужас огнестрельными схватками»<sup>221</sup>.

Сложилась ситуация, при которой драма была вытеснена из Городского театра, и это вызывало бурные нарекания в адрес антрепренеров и Думы. Дума явно не знала, как быть с колоссальным Городским театром; она не решалась вести его без посредников-антрепренеров, и все предложения передоверить набор труппы и контроль за ее жизнью думской театральной комиссии вызы-

вали возражения («У театра будет много няшек, это несомненно, по хозяина, и того, кого действительно нужно, не будет»). Оценивая действия театральной комиссии, В. Дорошевич чуть позже напишет, что когда она вмешивалась в дела театра, страдала антреприза, когда же не вмешивалась — страдала публика. В Думе говорили о том, чтобы преподнести Городской театр министерству двора (в ведении которого состояли казенные театры столиц), но останавливало лишь то, что «едва ли министерство двора примет такой дорогой подарок, обещающий ежегодный дефицит солидных размеров»<sup>222</sup>.

«Одесса выстроила театр, и вот уже пять лет, как он функционирует, а мы до сих пор не разобрались ни в финансовых вопросах о театре, ни в том, на что, в самом деле, нам театр и для чего мы его, собственно, построили?» — констатировал в 1891 году одесский корреспондент «Артиста»<sup>223</sup>.

Надеясь найти выход из этого положения, Дума сдала театр на три года (1891—1893) И. Н. Грекову, актеру Малого театра, которого в Одессе знали как организатора очень удачных гастрольных поездок московских артистов. С его антрепризой одесские газеты готовы были связывать надежды на начало «настоящей исторической эпохи нашего грандиозного театра, предназначавшегося для высших целей искусства, а сделавшегося предметом спекуляций». Как и Соловцова в Киеве, Грекова приветствовали как защитника «русского дела». При открытии спектаклей публика встретила его хлебом-солью. «Донской казак, богатый помещик, лошади, натура широкая, хлебосол» (как вспоминал о нем Л. М. Леонидов), Греков, снимая театр, «задавался широкой целью насадить и привить Одессе русское искусство — драму и оперу, но не дал ни того, ни другого»<sup>224</sup>.

В том, как начинался его первый сезон, пресса готова была видеть новые принципы ведения театра: «Он открыл свое дело серьезными пьесами, показал ансамбль своей труппы, не давая никому из ее состава какого-либо преимущества. Все артисты г. Грекова явились перед одесситами в качестве совершенно равноправных работников, без всяких *выступает в первый раз* и без всяких *дебютов для первого выхода*. Так начинают скромные и честные люди», — писал один из рецензентов. Затем обнаружилось, что труппа «не блистала ансамблем», хотя в ней были Рыбчинская, Чарский, Новиков-Иванов, «репертуар не отличался строгим подбором, большей частью держались современного, а подчас и старого заигранного, классика почти отсутствовала». Огромный успех имела в первый сезон собранная Грековым русская опера, а на триумфальной премьере «Пиковой дамы» в Одессе присутствовал П. И. Чайковский<sup>225</sup>.

Во второй сезон дела в опере, для которой Греков «не жалел средств на декорации, костюмы и аксессуары», вновь шли успешнее, чем в драме, несмотря на то, что в ней режиссировал М. В. Аграмов, а «труппа именно этого сезона могла быть отмечена как

лучшая в смысле репертуара и ансамбля». Леонидов о постановочном уровне аграмовских спектаклей навсегда сохранил очень высокое мнение: «Помню, например, народные сцены в «Докторе Штокмане» Ибсена, которые по исполнению и подъему не уступали народным сценам Художественного театра». Но одесский корреспондент «Артиста» считал, что из-за «бессистемной пестроты, а порою даже безвкусицы» репертуара, «несмотря ни на умелое режиссерство, ни на присутствие солидных сил, труппа г. Грекова в этот сезон не дала того, что можно было от нее ожидать». В последний, третий, сезон своей антрепризы Греков решил ограничиться лишь русской оперой, среди сезона должен был пополнить ее итальянскими певцами, и в конце концов Одесса рассталась с ним почти враждебно, хотя он был намерен продолжать антрепризу<sup>226</sup>.

Городской театр был сдан Г. Ф. Гордееву, который в сезон 1894/95 года антрепренерствовал вместе с Бедлевичем и Супруненко, в следующий сезон — один; в сезон 1896/97 года ближайшее участие в его антрепризе принимал Соловцов. Одесские журналисты считали, что у Гордеева как антрепренера «есть положительность и серьезность человека труда и дела», но «нет яркой физиономии, нет творческого почина, нет изобретательности, размаха, темперамента». Богатые и влиятельные меломаны требовали восстановить в Одессе итальянскую оперу, затраты на которую делали невозможным для города содержать весь сезон сильную драму. «Да почему же Одесса так любит итальянскую оперу?» — спрашивал Дорошевич в одном из своих фельетонов. И отвечал: «Это не любовь. Людям кажется, что итальянская опера придает им самим благородства... Ведь наш театр построен нашими миллионерами и для них (только на наши деньги!). Им кажется, что они станут гораздо аристократичнее, если им споют «Гугенотов»... Бедные Тетюши носят по старой памяти турниор, думая, что это последний крик моды». При Гордееве сложился тот порядок, при котором одесские антрепренеры содержали итальянскую оперу, а на первые месяцы осени приглашали драматическую труппу какого-либо из больших провинциальных театров. В 1894 году это была не имевшая успеха труппа, собранная Синельниковым для Ростова; в 1897-м — критически принятая Одессой харьковская труппа Дюковой. В 1895, 1896 и 1898 годах в Одессе триумфально работала киевская труппа Соловцова, не раз появлявшаяся в одесском театре и для весенних гастролей во время «необязательных» сезонов. Спектакли соловцовского театра своим бесспорным профессионализмом ответили требованиям одесской критики (самой сильной в провинции 90-х годов); своей мишурной яркостью они собирали одесскую толпу и импонировали вкусам той верхушки одесской публики, которая диктовала театральную политику<sup>227</sup>.

Дорошевич не раз писал не только о том, что из Городского театра «контрактом изжита драма», так как ей приходится играть осенью, сейчас же после летних наездов столичных гастролеров,



ранней осенью, когда новинки, дающие интерес сезону, еще не могут быть доступны. Он толковал это противоречие много шире и подчеркивал, что выстроенный на городские деньги театр оказывается отторгнут от широких слоев горожан, что в нем непропорционально мало дешевых мест, не бывает спектаклей для детей и учащихся, что, наконец, театральная комиссия не допустила в Городской театр труппу Саксаганского именно потому, что — как говорилось в официальной резолюции — ее спектакли «привлекают простую публику». Подводя итоги десятилетней деятельности Городского театра и вспоминая, что его строительство было предпринято когда-то для просвещения народа, «Одесский листок» в 1897 году делал категорический вывод: «Народ тут ровно ни при чем. Ни количество доступных ему мест в театре, ни самый репертуар по совокупности... не дал, не мог дать, не дает и никогда не даст «народу» той живой книги, в которой он так нуждается»<sup>228</sup>.

Так в деятельности крупнейшего антрепренера провинции и в театральной жизни самого театрального из городов провинциальной России обнаруживали себя едва ли не все основные противоречия, присущие провинциальному театру 80—90-х годов.

## 11

Возвращение уважения к антрепризе, утраченного ею еще в середине века, — важный факт жизни театральной провинции 90-х годов.

Пусть Сипельшикова и Соловцова повторили многие театральные предприниматели, понимавшие, что достичь успеха можно, лишь сосредоточив в своих руках полноту власти над художественной работой коллектива и всей организацией его жизни. Одной из самых заметных фигур среди них был Н. И. Соболицков-Самарин, с именем которого связано преодоление неурядиц в нижегородском театре.

Сложилось так, что к середине 90-х годов театр Нижнего Поворода видел едва ли не все возможные искажения благородной идеи артельного объединения актеров. На рубеже 70—80-х годов нижегородский театр, уже забывавший относительно стабильные времена смольковского прозябания, некоторое время «был похож на почтовую станцию, которая удобна для проезжающих, но не для постоянного жилья», и видел пенадежных, не задерживающихся в нем дельцов, арендовавших его только вместе с арендой какого-либо из соседних театров (В. В. Тамара — в сезон 1879/80 года — с ярославским, Е. М. Рахимов в 1880 году с владимирским). В 1881 году в Нижнем появился Д. А. Бельский, продержавшийся здесь до конца 80-х годов, ежегодно образуя товарищества, которые представляли собой «неответственную антрепризу и бесконтрольную диктатуру». Когда в 1889 году у Бельского «вышли какие-то весьма неприятные счета» с актерами и он бросил труппу, она образовала новое товарищество во главе с Корсиковым-Анд-

реевым, запутавшееся в оставленных ему Бельским долгах и погибшее от своей беспомощности и безынициативности. Возникшее затем товарищество В. С. Волгина принадлежало к числу тех, где царил анархия, руководитель не считался с труппой, а она с ним, и потому уже к середине их первого сезона «из-за драмы сценической на публику все чаще и чаще стала глядеть со сцены мелочная драма закулисных отношений»<sup>229</sup>.

Служивший в волгинской труппе Собольщиков-Самарин был типичным для провинции «актером на хорошие роли», тащившим на себе репертуар, и когда на сезон 1893/94 года он сыграл нижегородский театр, это было встречено без энтузиазма. «Нижегородцам опять предстоит невеселый зимний сезон», — откликнулась казанская газета. Деловой репутации Собольщиков не имел, хотя за ним стоял десятилетний стаж театральной работы. Он начинал скромно, пытаясь избежать царившей в Нижнем анархии: собрал «ровную» труппу («труппа, с которой пробует счастья г. Собольщиков-Самарин, подобрана довольно удачно и ровно») и демонстрировал «ровное и симпатичное исполнение». Его товариществу удавались лишь «пьесы сравнительно легкие», «игра в общем была не блестящая, более или менее ровная», но сезон дал заработок в три раза больший, чем предыдущий. В следующий сезон оживление сменилось равнодушием города к театру (хотя состав труппы был явно сильнее и положение актеров надежнее — Собольщиков сумел уменьшить вечеровые расходы на спектакль и увеличить номинальную стоимость марки). Хроника «Артиста» фиксирует растерянность, охватившую товарищество, которое «стало бросаться в разные стороны»; ему приходилось ставить такие пьесы, как получившая неожиданную популярность переделка либретто оперы «Жидовка», петь под рояль оперетки, показывать «живые картины». Собольщиков уже определился как актер бытовой, но нес все еще весь основной репертуар, играл и Грозного в «Василисе Мелентьевой» и Ришелье в старинной мелодраме. Он оставался премьером, формирующим вокруг себя труппу. Третий сезон принес ощутимые победы (на марку было получено 1 рубль 18 копеек при прежде небывалых для Нижнего окладах) и вместе с ними — серьезные противоречия. Актеры требовали, чтобы возраставшая доходность театра сразу же сказывалась на росте их заработков. Коллектив возражал против увеличения расходов на постановку, уменьшения числа премьер, усиления труппы и т. д. Вступая в товарищество на сезон, актеры видели в нем временное пристанище и противились тому, чтобы воспринимать его как органически растущий организм. Чем более демократично, сообща управлялись такие объединения, тем заметнее руководитель оказывался связан эгоистическими интересами временно сгруппировавшихся вокруг него актеров. Их воля неизбежно обращала его в кассира. Если у Бородея коммерческий характер театра диктовался волей предпринимателя, то в нижегородском товариществе по воле самих актеров не было «ни полного ансамбля, ни соответствующей обста-

новки, ни репертуара, который не зависел бы от кассы», и «в конце концов все сводилось к сокращению расходов и к увеличению заработка». В этой ситуации мысль о переходе к антрепризе возникла перед вчерашним организатором товарищества как единственная возможность стать действительным руководителем театра<sup>230</sup>.

Свою скованность интересами случайных, временных со товарищей Собоьщиков чувствовал особенно остро из-за увеличения театральных возможностей Нижнего Новгорода, связанных с ростом знаменитой нижегородской ярмарки и с подготовкой к намеченной на 1896 год Всероссийской выставке, где предполагалась большая зрелищная программа и даже обсуждался проект устройства специального театра. Его автор А. Н. Кремлев предлагал построить «образцовое временное театральное здание со всеми возможными при этих условиях усовершенствованиями, чтобы само здание явилось экспонатом театральной архитектуры», «составить образцовую русскую драматическую труппу» и «избрать репертуар из лучших произведений» и т. д. Но к открытию выставки город смог выстроить лишь новый Городской театр, который был сдан Собоьщикову, хотя на его аренду претендовал и Бородай, тогда уже готовившийся покинуть Казань. Собоьщиков собрал для Городского театра сильное товарищество (Ю. И. Журавлева, Н. А. Соколовская, И. Е. Славатинская, М. И. Зверева, П. Л. Скуратов, П. Н. Богданов, В. А. Кригер, Н. А. Раковский), но понимал, что его спектакли остаются «на низком уровне заурядной провинции»<sup>231</sup>.

Выходом из этих противоречий оказался переход к антрепризе: местные богачи-любители предложили Собоьщикову значительную финансовую поддержку, и благодаря ей в сезон 1897/98 года он мог широко поставить дело — «за лето было заготовлено много специальных декораций... закуплена новая обстановка для сцены, приобретен хороший реквизит, шились костюмы». Премьером труппы «на бешеный по тому времени оклад» был приглашен В. П. Далматов, вновь покинувший Александринский театр. Вернуть затраченное Собоьщикову на протяжении этого сезона не удалось, но уровень театра, его репутация, сборы резко выросли. Противоречия, таившиеся в возникшей ситуации, Собоьщиков остро ощутит уже в следующий исторический период<sup>232</sup>.

К концу века практические итоги тридцатилетнего существования актерских товариществ в провинции были неутешительны. Но опыт показывал, что в большинстве случаев благополучно завершали свои сезоны временные летние содружества хорошо знающих друг друга актеров больших столичных и провинциальных театров. Середина и конец 90-х годов дали ряд примеров дружной работы молодежных сосыете, объединявших выпускников одной театральной школы. Оба типа этих объединений имели общую черту — в них сохранялось профессиональное уважение к делу и друг к другу. Опираясь на их опыт, театральная пресса

конца 90-х годов говорила о том, что товарищество в его подлинном виде должно иметь дело «не с раскладкою гадательных марок, но со справедливым, равномерным и установившимся распределением труда между живыми людьми», должно держаться «взаимным доверием и глубокими связями внутреннего характера». Эти возможности товариществ оставались почти не использованными. Организационной формой, наиболее отвечающей подъему конца 90-х годов, стала антреприза<sup>233</sup>.

Провинциальным антрепренером в середине 90-х годов начал свою деятельность и К. Н. Незлобин (Алябьев), в будущем один из крупнейших московских антрепренеров. В сезон 1893/94 года он снимал ярославский театр, а с зимы 1894/95 года перенес свою антрепризу в виленский театр, сданный ему по рекомендации М. К. Стрельского.

В Вильне здание театра было неудобным и невместительным, полный сбор даже при дороговизне билетов был незначителен, и только огромная субсидия делала положение театра относительно прочным. После А. М. Невского (Максимова), успешно антрепренерствовавшего здесь на рубеже 70—80-х годов, виленский театр перешел к А. С. Воронову (с 1882 по 1884 год), пользовавшемуся и здесь, как перед тем в Саратове, своим обычным ярмарочно-балаганным репертуаром четвертьвековой давности. С 1887 по 1891 год в Вильне антрепренерствовал А. Ф. Картавов, обычно снимавший одновременно мпшский театр и собиравший для них неплохие труппы, в одной из которых на ролях вторых молодых простаков служил П. Н. Орленев. При Шумане, содержавшем театр с 1891 по 1893 год, дела шли очень тускло; «обстановка пьес, декорации и костюмы были почти во всех операх почти одни и те же и часто не соответствовали смыслу пьесы и требованиям современного искусства»<sup>234</sup>.

В первый незлобинский сезон спектакли посещались «довольно неохотно», сборы были «самые мизерные», режиссерствовал М. К. Стрельский, пьесы готовились небрежно, и даже те, которые «могли бы идти по нескольку раз, не имея ни малейшего успеха, сходили после первого же спектакля». Опереточную труппу Незлобин уже в ноябре ликвидировал не только как «совершенно излишнюю статью крупного расхода», но и потому, что оперетка «отбивала от театра более или менее серьезную публику». Сборы выросли с появлением в репертуаре «Плодов просвещения» и «Мадам Сан-Жен». Пьесу Толстого в незлобинском театре готовили полтора месяца, и она, как повсюду, привлекла множество публики, хотя ее исполнение имело «несколько водевильный характер», «общего ансамбля не было», «многие роли были поручены артистам или второстепенным, или даже имеющим самое смутное представление о драматических ролях». Крестьяне и прислуга в незлобинском спектакле «вышли довольно типичны только по гриму». Таня — Н. Л. Тираспольская «как-то подделывалась под народный говор и, скорее, напоминала интеллигентную барышню, пе-

реодетую горничной». Убедительнее был сыгран мир «господ» (Круглосветлов — Бравич, Звездинцев — Стрельский, Звездинцева — Алексеева, Вово — Незлобин, Бетси — Комиссаржевская). Режиссерская сторона «была слабовата» и в «Мадам Сан-Жен»; Незлобин на Наполеона «был похож только по гриму»<sup>235</sup>.

В. Ф. Комиссаржевская в первые месяцы сезона имела успех в лирических пьесах; в свой бенефис она сыграла Клару в «Горнозаводчиках» Ж. Онэ и «доказала, что обладает не только комическим, но и драматическим талантом». В следующий сезон в глазах прессы она была уже первой среди незлобинской труппы, ее успех рос с каждой ролью, среди зимы она сыграла «Дикарку», затем «Гибель Содома». Прощаясь с Вильной в конце сезона, когда уже было очевидно, что она «завоевала себе прочную и глубокую симпатию виленской публики», Комиссаржевская сыграла «Бесприданницу» — спектакль шел в бенефис Д. Я. Грузинского, который играл роль Робинзона и вел ее с такой заразительностью, что в сценах с ним партнеры «часто не выдерживали и громко смеялись»<sup>236</sup>.

Прочность положения незлобинского театра во второй сезон была бесспорной, «театр не бывал пуст, что нередко случалось до антрепризы Незлобина»; газеты считали, что «русская драма поставлена в Вильне на такую высоту, которой она до сих пор не достигала». Незлобин демонстрировал не только «внимательный выбор пьес, образцовую их постановку», но и умел владеть «вниманием виленской публики, несмотря на ее разnochерстность». Режиссером театра вместо Стрельского стал Г. М. Матковский. По 5 раз в сезон прошли «Уриэль Акоста» с П. В. Самойловым и «Власть тьмы», дававшая полные сборы, хотя этот добросовестно поставленный спектакль в еще большей мере не совпадал с Толстым, чем незлобинские «Плоды просвещения». Молодой художник-декоратор Игнатъев, усилиями которого в этот сезон было обеспечено тщательное оформление незлобинских спектаклей, стремился в декорациях по-передвижнически передать необходимые черты деревенского быта, но «исполнители были наряжены в одежды самых разнообразных рисунков, что производило впечатление какой-то странной пестроты». Они «поддевались под народный говор» и в остальном ограничивались решениями либо бытовыми (Матковский — Никита, Неронов — Митрич), либо привычно комедийными (Алексеева — Аписья, Карпенко — Матрена), либо вносили в спектакль ту повышенную нервность, к которой приучал новейший репертуар (Владина — Марина)<sup>237</sup>.

В третий виленский сезон Незлобина (1897/98) его труппа включала ряд вновь приглашенных незаурядных актеров (М. А. Саблину-Дольскую, М. М. Михайловича-Дольского, песших основной репертуар, М. Л. Роксанову, Е. Б. Пшупову-Шмитгоф, перешедшую на роли старух), но сохраняла свое основное ядро, и это позволяло критике писать: «Неизменяемость состава труппы г. Незлобина является, бесспорно, одной из крупнейших заслуг его

антрепризы; г. Незлобин дает возможность таким образом своим артистам изучить друг друга, сыгратся; и, действительно, спектакли у г. Незлобина проходят очень плавно... Над сценой театра красуется надпись «Feci, quod potui, faciant meliora potentes». Г. Незлобин и его артисты делают все, что они могут только сделать». Первые месяцы сезона театр пустовал, «ложи свободны, ряды партера кое-где заняты нечаянно заблудшими, лишь на галерке заметно некоторое оживление». Сборы упали до 50—60 рублей и были в 5 раз меньше вечеровых расходов на очередной спектакль. Но, по словам очевидца, «обладая значительными средствами, г. Незлобин имел полную возможность осуществлять свои благие намерения», и уровень спектаклей он не снижал<sup>238</sup>.

Уже в Вильне стало очевидным, что Незлобин как режиссер и актер (тогда он еще не перешел на эпизоды, как сделает это позже) был много слабее, чем как антрепренер. Уже тогда строжайшая дисциплина в его труппе устанавливалась с деспотической суровостью. Он давал актеру верные деньги (у него служили без контрактов, «на слово») и приучал ценить весомость каждого своего замечания, требуя безусловного подчинения раз заведенному порядку, а в исключительных случаях умея наградить по-купечески широко.

В одном ряду с Незлобиным можно назвать и А. А. Линтварева, антрепренера значительно меньшего калибра, в много более скромной деятельности которого сказываются те же черты, что у Незлобина или Соловцова. В самом конце века Линтварев снял екатеринославский театр, «собрал порядочную труппу», вел дельный репертуар, и все это — вместе с «добросовестным отношением к делу членов труппы» — «приохотило публику к посещению театра». Он сам режиссировал и стремился не отставать от лучших образцов. В его «Плодах просвещения» «обстановка кухни была реальна до мелочей», «из крапа стекла настоящая вода, клубился пар из открытой кастрюли и т. д., что давало зрителю полную иллюзию». В 1897 году он затевал строительство театра на тысячу с лишним мест на акционерных началах<sup>239</sup>.

Помимо этих предпринимателей новейшей формации в театрах провинции продолжали работать антрепренеры, сложившиеся еще в 70-х годах, закаленные 80-ми и продолжавшие в конце 90-х работать по старинке. На их действия словно не сказывалось движение времени.

Таким был П. А. Соколов-Жамсон. Свое скромное дело он всегда вел добропорядочно, сполна уплачивал труппе положенное жалованье (которое у него бывало чрезвычайно невелико) и почти обязательно имел небольшой барыш. По амплуа он был комик, начинал когда-то как цирковой артист, о чем любил напоминать публике, предлагая в свои бенефисы какие-нибудь неожиданные фокусы, порождавшие вокруг Жамсона множество легенд — о том, что он ходит по потолку, летает по воздуху и т. д. Ставил он все, причем западная классика в его театрах обставлялась как феерия,

а пьесы-новинки воспринимались как старинные мелодрамы. Интеллигенция посещала его театр мало, а «средний класс и народ, наоборот, охотно ходил в драму». Он любил отмечать литературные юбилеи: к пятидесятилетию гибели Лермонтова играл в Смоленске «Маскарад» (сезон 1891/92 года), к столетию со дня смерти Фонвизина поставил «Недоросля» со специальным апофеозом: «Довольно непохожий бюст юбиляра венчали две статистки в белых саванах под марш Мендельсона». И даже к шестидесятилетию завершения Пушкиным «Сказки о рыбаке и рыбке» Жамсон поставил в Орле свою собственную феерию «Дочь морского царя Золотая рыбка». Его афишу украшали «живые картины» и феерии под названиями: «Наша жизнь — мираж, калейдоскоп», «Титания — Царица цветов» и т. д. Он и его жена Соколова-Рокле, незаурядная комедийная актриса, с энтузиазмом сочиняли подобные представления. Актеры знали, что у Соколова-Жамсона придется либо взбираться по веревочной лестнице на луну (Н. А. Смирнова в одной из его феерий в 1897 году изображала Диану, плывущую по небу, сидя на голубом полумесяце в освещении бенгальских огней), либо летать по сцене в бугафорском гробу — Жамсон особенно любил использовать мотивы «Вия»<sup>240</sup>.

К числу любопытнейших явлений театральной провинции 80—90-х годов принадлежала небольшая кременчугская антреприза Н. Т. Филипповского, который в сезон 1892/93 года отпраздновал пятнадцатилетие своей антрепренерской деятельности, протекавшей в одном и том же театре. Правда, Филипповский, видимо работал в Кременчуге с перерывами: в сезон 1879/80 года театр здесь держала его жена, актриса О. Лавровская (Долинская), в 1882 году его снимал Г. М. Черкасов; сам Филипповский изредка служил актером в других городах — в Харькове, в Полтаве у Г. А. Выходцева. Но во второй половине 80-х и в 90-е годы всему театральному миру Филипповский представлялся неотрывным от Кременчуга. Деревянный кременчугский театр сменил владельцев (сначала он принадлежал купцу Кривцову, затем от его вдовы перешел к Немцу), но неизменно числился за Филипповским. Постоянный контакт Филипповского с кременчугской публикой был тем удивительнее, что уровень его театра всегда оставался одинаково низким. У него преобладал «лубочный, раечный репертуар со всякими ужасами», а состав труппы казался «как нельзя лучше приспособленным для шаблонной игры в мелодрамах». Его театр не знал какого-либо художественного руководства: «В ежедневном обиходе отсутствие режиссера обнаруживалось режущими глаза анахронизмами в костюмах, несообразностями в обстановке и в самом ходе действия; артисты, что называется, дуют разноголосицу, в которой ступшеваются верные топы, толковое понимание отдельных лиц, так как остальные сбивают их и портят общее впечатление». Когда в репертуар попадали такие пьесы, как «Последняя жертва» или «Доктор Штокман», то и они шли с одной-двух репетиций<sup>241</sup>.

Изредка у Филипповского случался дефицит, но он и тогда аккуратно расплачивался с актерами и продолжал дело по-прежнему. Сезон в кременчугском театре непременно заканчивался бенефисом антрепренера, сопровождавшимся подношением бесчисленных подарков от публики и вручением ему традиционного адреса от артистов, в котором они из года в год благодарили его «за неизменно доброе, товарищеское к ним отношение и неизменно честную расплату». Иронизируя над тем, что однажды в подобном адресе Филипповский был назван «знаменосцем чистого художества» и «служителем высокого искусства», корреспондент «Артиста» писал: «На страже сознательного высокого служения искусству он никогда не стоял — он просто был честнейшим провинциальным антрепренером и хорошим товарищем, вникавшим во все печали и нужды артиста». Констатируя, что целое поколение кременчугских зрителей выросло в привычке к Филипповскому и его театру, что эта привычка и любовь публики обеспечивают Филипповскому пезыблемый материальный успех, автор этой корреспонденции готов был предложить Филипповскому попробовать «направлять и воспитывать» вкусы, «подумать о другой славе, чем слава честного предпринимателя»<sup>242</sup>.

Но Филипповский, сложившийся в суровых условиях маленького коммерческого театра 80-х годов, явно не мог ответить шпому пониманию театральных задач и долго еще продолжал вести дела точно так же, как будто та «пятничная» публка, для которой по пятницам он давал общедоступные спектакли, наполняла его театр и в остальные дни недели, хотя его цены (42 копейки галерея и 80 копеек последний ряд стульев) для глухой провинции считались слишком высокими. Устойчивый контакт Филипповского с городом сохранялся еще долгие годы и дал Филипповскому возможность отпраздновать четвертьвековой юбилей кременчугской антрепризы — этот контакт трагически рухнул лишь под воздействием внешних сил после 1905 года.

Трудный, кризисный для русского театра период 80—90-х годов завершается событием переломного значения — появляется наконец театр нового типа, стремлением к которому и подготовкой которого были отмечены последние десятилетия века. Подготовка состоит в осознании курса будущих перемен и в накоплении элементов нового. От современников, да и от людей театра позднейших времен эта подготовка во многом скрыта, заслонена остротой и масштабом кризиса. Но без нее — без вызревания новой театральной системы в недрах старой, без отбора и сохранения непреходящих для русского театра ценностей — были бы невозможны столь быстрое формирование и столь ранняя зрелость Московского Художественного театра.

Новый театр возник не из одного протеста против рутинь; в нем не только начало следующей эпохи театра, но и традиции



прежнего, и итоги того, что было парабатоно в 80-е и 90-е годы. МХТ вырос на основе новейшей европейской драматургии, в ориентации на главного зрителя своих лет — демократическую интеллигенцию. Он вырос как союз единомышленников, созданный по инициативе самих людей театра; вобрал в себя свежее, не испорченные театралью рутинной силы; стал первым в России образцом режиссерского театра.

Созданием МХТ не исчерпывается, однако, смысл театрального переворота в конце 90-х годов. За пределами 1898 года начинается полоса нового и небывалого расцвета русского театра. Этот расцвет совпадает с предреволюционной атмосферой начала 900-х годов, еще раз подтверждая давно известный закон прямой и непосредственной связи театра с общественным климатом времени. От спада общественной активности 80-х годов, через парастание ее в 90-е годы и мощный демократический подъем рубежа столетий русский театр будет набирать утраченную высоту, чтобы резко превзойти ее и стать одним из главных искусств своего времени.

---

**ПРИМЕЧАНИЯ**  
**РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА**  
**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН**



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

- <sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 45.
- <sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из режиссерского экземпляра «Иванова». — «Театр», 1960, № 1, с. 149.
- <sup>3</sup> Надсон С. Я. Проза. Дневники. Письма. Спб., 1912, с. 209—210.
- <sup>4</sup> Ленин В. И., т. 3, с. 165.
- <sup>5</sup> Там же, т. 12, с. 331.
- <sup>6</sup> Венгеров С. А. Россия. История русской литературы. — Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауза — И. А. Ефрона, т. 55. Спб., 1899, с. 648.
- <sup>7</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. М., 1974—1983. Сочинения, т. 17, с. 180.
- <sup>8</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938, с. 90—91.
- <sup>9</sup> Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, кн. 2. М., 1969, с. 17.
- <sup>10</sup> См.: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976, с. 5—20.
- <sup>11</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1929—1953. Т. 63, с. 307.
- <sup>12</sup> Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 311.
- <sup>13</sup> Рубакин Н. А. Избранное в 2-х т., т. 1. М., 1975, с. 37.
- <sup>14</sup> Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т. М., 1973—1980. Т. 10, с. 257.
- <sup>15</sup> Чехов А. П. Письма, т. 3, с. 60.
- <sup>16</sup> Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 183.
- <sup>17</sup> Ленин В. И., т. 20, с. 40.
- <sup>18</sup> Толстой Л. Н., т. 30, с. 4.
- <sup>19</sup> Там же, с. 82, 108, 89, 152, 69.
- <sup>20</sup> Там же, с. 194.
- <sup>21</sup> Там же, т. 65, с. 6.
- <sup>22</sup> Там же, т. 30, с. 24.
- <sup>23</sup> Чехов А. П. Письма, т. 3, с. 46.
- <sup>24</sup> Там же, с. 19.
- <sup>25</sup> Там же, т. 5, с. 134, 133, 138.
- <sup>26</sup> Метерлинк М. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1905, с. 30.
- <sup>27</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. в 24-х т., т. 18. М., 1914, с. 218.
- <sup>28</sup> См.: Русские символисты. Вып. 2. М., 1894, с. 10.
- <sup>29</sup> Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 50.
- <sup>30</sup> Асафьев Б. В. [Игорь Глебов]. Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966, с. 64.
- <sup>31</sup> Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976, с. 37.

- <sup>32</sup> Толстой Л. Н., т. 53, с. 150.
- <sup>33</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды в 5-ти т., т. 3. М., 1954, с. 172.
- <sup>34</sup> Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века. М., 1974, с. 79.
- <sup>35</sup> Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978, с. 12.
- <sup>36</sup> Чехов А. П. Письма, т. 3, с. 19.
- <sup>37</sup> Волынский А. Л. Русские критики. Спб., 1896, с. II.
- <sup>38</sup> Плеханов Г. В. Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 5. М., 1958, с. 186.
- <sup>39</sup> «Рус. мысль», 1883, № 8, с. 179.
- <sup>40</sup> Юрьев С. А. Несколько мыслей о сценическом искусстве. М., 1888, с. 4.
- <sup>41</sup> См.: «Артист», 1891—1892, № 17—22.
- <sup>42</sup> См.: «Театр и искусство», 1897, № 1, с. 1.
- <sup>43</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 36.
- <sup>44</sup> Васильев С. [С. В. Флеров]. Драматические характеры. Опыт разбора отдельных ролей как пособие при их исполнении. Вып. 1—4. М., 1889—1891.
- <sup>45</sup> Ленский А. П., с. 102, 103.
- <sup>46</sup> Южин-Сумбатов А. И. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М., 1951, с. 82.
- <sup>47</sup> Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 173.
- <sup>48</sup> См.: «Лит. наследство». А. Н. Островский. Новые материалы и исследования в 2-х т., т. 2. М., 1974, с. 54.
- <sup>49</sup> Островский А. Н., т. 10, с. 169.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> Там же, с. 259, 256.
- <sup>52</sup> Там же, с. 259.
- <sup>53</sup> Там же, т. 12, с. 385.
- <sup>54</sup> Там же, с. 455.
- <sup>55</sup> Там же, т. 10, с. 227.
- <sup>56</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма в 2-х т., т. 1. М., 1979, с. 97.
- <sup>57</sup> Фельдман О. М. Театральная провинция в воспоминаниях В. А. Кригера.— В кн.: Кригер В. А. Актерская громада. М., 1976, с. 206.
- <sup>58</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. М., 1980, с. 180.
- <sup>59</sup> Ленский А. П., с. 187, 186.
- <sup>60</sup> Антуан А. Дневники директора театра. М.—Л., 1939, с. 41.
- <sup>61</sup> Там же, с. 49.
- <sup>62</sup> См. кн.: Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском. М., 1963, с. 212.
- <sup>63</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961. Т. 1, с. 85.
- <sup>64</sup> Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4-х т., т. 1. М., 1974, с. 184, 200.
- <sup>65</sup> Чехов А. П. Письма, т. 6, с. 324, 297.
- <sup>66</sup> Ленский А. П., с. 97, 101.
- <sup>67</sup> Станиславский К. С., т. 1, с. 222.
- <sup>68</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 33.
- <sup>69</sup> Там же, с. 28.
- <sup>70</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967, с. 150.
- <sup>71</sup> Чехов А. П. Сочинения, т. 16, с. 15.
- <sup>72</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 100, 97.
- <sup>73</sup> Чехов А. П. Письма, т. 4, с. 198.
- <sup>74</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 116, 117.
- <sup>75</sup> «Артист», 1892, № 20, с. 34.
- <sup>76</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 161, 306—307.
- <sup>77</sup> Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века. Л., 1970, с. 66—67.
- <sup>78</sup> Чехов А. П. Письма, т. 3, с. 153.
- <sup>79</sup> Ленский А. П., с. 125.

- <sup>80</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы в 2-х ч., ч. 1. М., 1968, с. 67.
- <sup>81</sup> В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.—М., 1964, с. 32.
- <sup>82</sup> Там же, с. 32.
- <sup>83</sup> Станиславский К. С., т. 1, с. 125.
- <sup>84</sup> Полякова Е. П. Станиславский-актер. М., 1972, с. 74.
- <sup>85</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Избр. письма, т. 1, с. 103.
- <sup>86</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 40.
- <sup>87</sup> Там же, с. 42, 40.
- <sup>88</sup> Ленский А. П., с. 299.
- <sup>89</sup> Островский А. Н., т. 12, с. 335.
- <sup>90</sup> Там же, т. 10, с. 297.
- <sup>91</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Рецензии..., с. 123, 126.
- <sup>92</sup> «Артист», 1890, № 7, с. 140.
- <sup>93</sup> Станиславский К. С., т. 1, с. 129.
- <sup>94</sup> Там же, с. 190—191.
- <sup>95</sup> См.: Марков П. А. О театре, в 4-х т., т. 1. М., 1974, с. 256.
- <sup>96</sup> Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978, с. 77.
- <sup>97</sup> Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, с. 133, 184.
- <sup>98</sup> Ленский А. П., с. 302.
- <sup>99</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 79, 80.
- <sup>100</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Рецензии..., с. 139.
- <sup>101</sup> Станиславский К. С., т. 5, с. 115.
- <sup>102</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 63, 99.
- <sup>103</sup> См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 11.
- <sup>104</sup> Труды первого Всероссийского съезда сценических деятелей. Ч. 1—2. Спб., 1898, с. 24—25.
- <sup>105</sup> Там же, с. 262.
- <sup>106</sup> Южин-Сумбатов А. И., с. 286.
- <sup>107</sup> Станиславский К. С., т. 1, с. 181.
- <sup>108</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 70.
- <sup>109</sup> Станиславский К. С., т. 1, с. 186.
- <sup>110</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 97.
- <sup>111</sup> Там же, с. 94.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### РЕПЕРТУАР

- <sup>1</sup> Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма.— В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX века. 90-е годы. М., 1968, с. 98.
- <sup>2</sup> Там же, с. 99.
- <sup>3</sup> Кишкин Л. С. Литература в контексте художественной культуры.— В кн.: Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981, с. 244.
- <sup>4</sup> См.: Зайончковский П. А. Российское самодержавие в конце XIX столетия. М., 1970, с. 302.
- <sup>5</sup> Южин-Сумбатов А. И., с. 80.
- <sup>6</sup> Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах, т. 3. Спб., 1900, с. 56—68, 90.
- <sup>7</sup> Островский А. Н., т. 12, с. 245.
- <sup>8</sup> Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 28—29.
- <sup>9</sup> Цит. по кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века, с. 140.
- <sup>10</sup> Островский А. П., т. 10, с. 229.
- <sup>11</sup> Ленский А. П., с. 178.
- <sup>12</sup> Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960, с. 476.

- <sup>13</sup> Гнедич П. П. «Горе от ума» как сценическое представление. Проект постановки комедии.— «Ежегодник имп. театров», сезон 1899/1900 г. Прил. 1, с. 1—3.
- <sup>14</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 153.
- <sup>15</sup> Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 116.
- <sup>16</sup> Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 349.
- <sup>17</sup> Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX века, с. 80.
- <sup>18</sup> Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979, с. 249.
- <sup>19</sup> Цит. по кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979, с. 81.
- <sup>20</sup> См.: Штейн А. А. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962, с. 306—307.
- <sup>21</sup> Рубцов А. Б. Из истории русской драматургии конца XIX — начала XX века, ч. 2. Минск, 1962, с. 58—83.
- <sup>22</sup> Южин-Сумбатов А. И., с. 296.
- <sup>23</sup> Князевская Т. Б. Драматургия А. И. Сумбатова-Южина.— В кн.: Сумбатов-Южин А. И. Пьесы. М., 1961, с. 11.
- <sup>24</sup> Там же, с. 14.
- <sup>25</sup> Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 436.
- <sup>26</sup> Бялый Г. А. Драматургия Шпажнинского.— В его кн.: Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 139.
- <sup>27</sup> Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., 1966, с. 434, 433.
- <sup>28</sup> Гиме Т. А. Поиск героя в русской драматургии 80-го — начала 90-х годов.— В кн.: Русская литература 1870—1890-х годов. Свердловск, 1979, с. 73.
- <sup>29</sup> Юрьев Ю. М. Записки в 2-х т., т. 1. Л.— М., 1963, с. 380. 384.
- <sup>30</sup> Чехов А. П. Письма, т. 2, с. 282.
- <sup>31</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 37.
- <sup>32</sup> Толстой Л. Н., т. 30, с. 65—66.
- <sup>33</sup> Там же, с. 86.
- <sup>34</sup> Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.— Л., 1948, с. 405.
- <sup>35</sup> Толстой Л. Н., т. 30, с. 5—6.
- <sup>36</sup> См.: Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М., 1966, с. 60—62.
- <sup>37</sup> Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Л., 1965, с. 303.
- <sup>38</sup> См.: «Сев. вестник», 1896, № 1, с. 309.
- <sup>39</sup> Чехов А. П. Сочинения, т. 11, с. 413.
- <sup>40</sup> Там же. Письма, т. 2, с. 137—138.
- <sup>41</sup> Там же. Сочинения, т. 12, с. 343.
- <sup>42</sup> Там же. Письма, т. 3, с. 73.
- <sup>43</sup> Там же, с. 188.
- <sup>44</sup> Там же, с. 256.
- <sup>45</sup> Там же, т. 8, с. 285.
- <sup>46</sup> Там же. Сочинения, т. 16, с. 20, 21.
- <sup>47</sup> Островский А. Н., т. 10, с. 240—241, 433.
- <sup>48</sup> Чехов А. П. Сочинения, т. 17, с. 160.
- <sup>49</sup> Ленский А. П., с. 106.
- <sup>50</sup> Стаиславский К. С., т. 7, с. 115.
- <sup>51</sup> См.: Шах-Азизова Т. К. Русский Гамлет. «Иванов и его время».— В кн.: Чехов и его время. М., 1976.
- <sup>52</sup> Чехов А. П. Сочинения, т. 16, с. 20.
- <sup>53</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 105.
- <sup>54</sup> См.: Далматов В. П. По ту сторону кулис, т. 1. СПб., 1908, с. 46.
- <sup>55</sup> Сборник Историко-театральной секции, т. 1. Пг., 1918, с. 6, 17.
- <sup>56</sup> См.: Виноградская И. Н., т. 1, с. 181—182.
- <sup>57</sup> Там же, с. 182—183.

- 58 Станиславский К. С., т. 7, с. 115.  
 59 О Станиславском. Сборник воспоминаний. М., 1948, с. 211.  
 60 Мейерхольд В. Э., ч. 1, с. 68.  
 61 Виноградская И. Н., т. 1, с. 202.  
 62 Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968, с. 228, 229.  
 63 Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 133.  
 64 Сахновский В. Г. Мысли о режиссуре. М.—Л., 1947, с. 94.  
 65 Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 135.  
 66 Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века, с. 114.  
 67 Островский А. Н., т. 12, с. 374.  
 68 Станиславский К. С., т. 7, с. 115, 116.  
 69 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 72.  
 70 «Артист», 1893, № 27, с. 14, 15; № 26, с. 38.  
 71 «Рус. богатство», 1896, № 11, с. 28, 31, 36.  
 72 Там же, № 12, с. 122—123.  
 73 Толстой Л. Н. т. 30, с. 105.  
 74 Веселовский А. Н. Генрик Ибсен (этюды).— Ибсен Г. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. Спб., 1897, с. XLVI.  
 75 Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии..., с. 160—161, 162.  
 76 Южин-Сумбаатов А. И., с. 80.  
 77 Ибсен Г. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1956, с. 338.  
 78 «Артист», 1891, № 18, с. 134, 130.  
 79 Там же, 1892, № 24, с. 157, 162.  
 80 Толстой Л. Н., т. 30, с. 117.  
 81 «Рус. богатство», 1895, № 5, с. 82—84.  
 82 См. в кн.: Виноградская И. Н., т. 1, с. 185.  
 83 «Театр и искусство», 1897, № 46, с. 828.  
 84 «Артист», 1893, № 26, с. 35.  
 85 Там же, № 28, с. 66, 67.  
 86 Чехов А. П. Письма, т. 6, с. 89.  
 87 «Театрал», 1895, № 50, с. 50, 49.  
 88 Чехов А. П. Письма, т. 7, с. 26.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- 1 Островский А. Н., т. 10, с. 251.  
 2 «Театр. мирок», 1889, 20 февр.  
 3 «Театр и жизнь», 1885, 11 апр.  
 4 «Суфлер», 1882, 12 дек., 16 дек.  
 5 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 364, 362.  
 6 «Артист», 1893, № 28, с. 171.  
 7 «Ежегодник имп. театров», 1911, вып. 1, с. 20—21.  
 8 «Артист», 1894, № 35, с. 228.  
 9 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 380.  
 10 Там же, с. 384.  
 11 Островский А. Н., т. 10, с. 253—254.  
 12 Теляковский В. А. Воспоминания. Л., 1965, с. 82.  
 13 «Афиши и объявления», 1882, 2 септ.  
 14 Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.—Л., 1948, с. 37.  
 15 «Артист», 1892, № 19, с. 156.  
 16 Островский А. Н., т. 10, с. 233.  
 17 «Артист», 1894, № 33, с. 84.  
 18 «Театр. мирок», 1887, 24 янв.  
 19 Альтшуллер А. Я., с. 221.  
 20 «Артист», 1894, № 33, с. 151.

- 21 «Театр и искусство», 1897, № 46, с. 838.
- 22 См.: «Театр и жизнь», 1885, 20 янв., 23 янв., 17 февр.
- 23 Островский А. Н., т. 10, с. 148, 150, 526.
- 24 Бурдин Ф. А. Краткая азбука драматического искусства. М., 1886, с. 19, 21, 5.
- 25 «Артист», 1892, № 19, с. 26; № 21, с. 23.
- 26 Юрьев С. А. Несколько мыслей о сценическом искусстве, с. 20, 23, 25, 18.
- 27 Лепский А. П., с. 81, 132.
- 28 Островский А. Н., т. 10, с. 147.
- 29 Там же, с. 175.
- 30 «Рус. мысль», 1887, № 11, с. 211.
- 31 Чехов А. П. Сочинения, т. 16, с. 18.
- 32 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 302.
- 33 Станиславский К. С., т. 1, с. 37.
- 34 «Моск. ведомости», 1887, 28 сент.
- 35 «Рус. ведомости», 1887, 21 сент.
- 36 Станиславский К. С., т. 1, с. 37.
- 37 См.: Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 354; Егоянц А. П. Избр. письма, т. 1, с. 176, 177.
- 38 Кара-Мурза С. Г. Малый театр. М., 1924, с. 37.
- 39 «Артист», 1892, № 25, с. 121.
- 40 Сто лет Малому театру. М., 1924, с. 119.
- 41 Там же.
- 42 Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 354.
- 43 Южип-Сумбатов А. И., с. 495.
- 44 Станиславский К. С., т. 1, с. 37.
- 45 См.: Кара-Мурза С. Г., с. 37.
- 46 Временник РТО, т. 1. М., 1924, с. 44.
- 47 См.: Малый театр. 1824—1924. М., 1924, с. 368.
- 48 Временник РТО, т. 1, с. 44.
- 49 Кара-Мурза С. Г., с. 26.
- 50 Васильев С. [С. В. Флеров]. Театральная хроника. Сезон 1895/96 г. М., 1896, с. 107, 108.
- 51 Островский А. Н., т. 10, с. 174.
- 52 Кара-Мурза С. Г., с. 147.
- 53 «Артист», 1892, № 19, с. 155.
- 54 Яснополянский сборник. Тула, 1962, с. 94.
- 55 Кара-Мурза С. Г., с. 154—155.
- 56 «Сезон», вып. 1. М., 1887, с. 69.
- 57 Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века, с. 90.
- 58 Кара-Мурза С. Г., с. 156.
- 59 См.: Станиславский К. С., т. 1, с. 43.
- 60 «Театр. обозрение», 1922, № 5, с. 2.
- 61 Временник РТО, т. 1, с. 46.
- 62 «Артист», 1890, № 11, с. 103.
- 63 Кара-Мурза С. Г., с. 45.
- 64 «Театр. мирок», 1887, 1 янв.
- 65 Кара-Мурза С. Г., с. 45.
- 66 Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века, с. 94.
- 67 «Театр. обозрение», 1922, № 5, с. 4.
- 68 Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 29.
- 69 Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 355, 354.
- 70 Карнеев М. В. Гликерия Николаевна Федотова и ее гастроли. Кременчуг, 1896, с. 15.
- 71 «Театр. обозрение», 1922, № 5, с. 4.



- 72 Немирович-Данченко Вл. П. Статьи. Речь. Беседы. Письма, с. 348.
- 73 «Театр», 1897, 19 ноября.
- 74 Цит. по кн.: Памяти Г. П. Федотовой. М., 1925, с. 12.
- 75 Там же, с. 12.
- 76 Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1964, с. 224.
- 77 «Театр. обозрение», 1922, № 5, с. 4.
- 78 Кизеветтер А. А. Театр. М., 1922, с. 94.
- 79 См.: «Артист», 1892, № 20, с. 91.
- 80 «Театр. обозрение», 1922, № 5, с. 4.
- 81 Кизеветтер А. А., с. 93.
- 82 «Рус. ведомости», 1894, 10 февр.
- 83 Луначарский А. В., т. 3, с. 224—225.
- 84 «Артист», 1893, № 27, с. 132.
- 85 Там же, 1892, № 19, с. 155, 157.
- 86 Луначарский А. В., т. 3, с. 225.
- 87 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 79.
- 88 Немирович-Данченко Вл. П. Статьи. Речь. Беседы. Письма, с. 354, 355.
- 89 Кизеветтер А. А., с. 77, 78, 79.
- 90 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 145.
- 91 М. Н. Ермолова. Сборник статей. М., 1925, с. 130.
- 92 «Артист», 1890, № 10, с. 113.
- 93 М. Н. Ермолова. Сборник статей. М., 1925, с. 129.
- 94 Ленин В. И., т. 1, с. 295.
- 95 Смирнова Н. А. Воспоминания. М., 1947, с. 244.
- 96 «Рус. ведомости», 1886, 16 февр.
- 97 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 265, 266, 267.
- 98 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 159.
- 99 См.: Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 31.
- 100 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 159, 160.
- 101 Там же, с. 157, 140—141, 157.
- 102 Цит. по кн.: Дурьилин С. Н. М. Н. Ермолова. М., 1953, с. 342.
- 103 М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, с. 137.
- 104 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 155.
- 105 Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова. М., 1920, с. 30.
- 106 См.: Дурьилин С. Н. М. Н. Ермолова, с. 173.
- 107 «Артист», 1893, № 27, с. 132.
- 108 Южин-Сумбатов А. П., с. 508—509, с. 508.
- 109 Галерея сценических деятелей, т. 1. М., [1915], с. 41.
- 110 «Театр». 1883, 12 марта.
- 111 М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников, с. 413.
- 112 Дорошевич В. М. Избранные рассказы и очерки. М., 1962, с. 88.
- 113 Галерея сценических деятелей, т. 1, с. 40.
- 114 «Театр. курьер», 1918, 29 окт.
- 115 Кара-Мурза С. Г., с. 187.
- 116 Галерея сценических деятелей, т. 1, с. 42.
- 117 «Театр и жизнь», 1886, 17 дек.
- 118 «Моск. ведомости», 1888, 15 февр.
- 119 Кизеветтер А. А., с. 67.
- 120 «Рус. ведомости», 1889, 17 ноября.
- 121 «Артист», 1894, № 35, с. 190.
- 122 «Суфлер», 1885, 8 сент.
- 123 Ленский А. П., с. 122, 147—148.
- 124 Мейерхольд В. Э., ч. 2, с. 317.
- 125 Сто лет Малому театру, с. 82.
- 126 «Артист», 1892, № 19, с. 156.
- 127 «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. 6, с. 97.

- 128 Немирович-Данченко Вл. П. Избр. письма, т. 1, с. 75.
- 129 «Артист», 1893, № 27, с. 131.
- 130 Ленский А. П., с. 156.
- 131 Островский А. Н., т. 10, с. 434.
- 132 Галерея сценических деятелей, т. 1, с. 42.
- 133 Немирович-Данченко Вл. П. Из прошлого, с. 60.
- 134 Ленский А. П., с. 174.
- 135 О творчестве А. И. Южина см.: Эфрос Н. Е. А. И. Южн. М., 1922; А. И. Южин, 1882—1922. М., 1922; Сагулли П. Н. Театр А. И. Южина-Сумбатова. Берлин, 1927; Бескин Э. М. А. И. Южин-Сумбатов. М.—Л., 1936; Филиппов В. А. Актер Южин. М.—Л., 1941; Его же. Южин-Сумбатов. М.—Л., 1943.
- 136 Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. Спб., 1916, с. 11—12.
- 137 Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 59—60.
- 138 «Театр и искусство», 1897, № 31, с. 548.
- 139 «Моск. ведомости», 1897, 17 февр.
- 140 Цит. по кн.: Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 62—63.
- 141 Там же, с. 14—15, 18.
- 142 Там же, с. 67.
- 143 А. А. Яблочкина. М.—Л., 1937, с. 63.
- 144 Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 69, 70, 71, 72.
- 145 Там же, с. 72.
- 146 «Артист», 1894, № 35, с. 189.
- 147 Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 72—73.
- 148 «Артист», 1894, № 35, с. 190.
- 149 Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 27.
- 150 Там же, с. 75, 77, 76.
- 151 «Артист», 1891, № 17, с. 109.
- 152 Цит. по кн.: Эфрос Н. Е. А. И. Южин, с. 81.
- 153 Там же, с. 82—83, 21.
- 154 «Рус. слово», 1897, 4 марта.
- 155 «Моск. ведомости», 1897, 17 февр.
- 156 «Артист», 1893, № 32, с. 141.
- 157 Там же, № 27, с. 132.
- 158 О творчестве Ф. П. Горева см.: Россов Н. П. Памяти Горева.— «Театр и искусство», 1910, № 15; Дорошевич В. М. Старая театральная Москва. Л.—М., 1923; Нароков М. С. Биография моего поколения. М., 1956; Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.—М., 1967.
- 159 Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. М., 1966, с. 98, 99.
- 160 А. И. Южин. 1882—1922, с. 59.
- 161 «Ежегодник имп. театров», 1910, вып. 8, с. 153.
- 162 Галерея сценических деятелей, т. 1, с. 74.
- 163 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 199.
- 164 «Театр. курьер», 1918, 28 окт.
- 165 «Новости дня», 1894, 21 февр.
- 166 Чехов А. П. Письма, т. 7, с. 62.
- 167 Соболевщиков-Самарин Н. П. Записки Горький, 1940, с. 203.
- 168 Кара-Мурза С. Г., с. 225.
- 169 Дорошевич В. М. Рассказы и очерки, с. 97.
- 170 «Новости дня», 1895, 17 дек.
- 171 «Артист», 1892, № 19, с. 153, 154, 157.
- 172 Там же, 1895, № 45, с. 188.
- 173 «Ежегодник имп. театров», 1910, вып. 8, с. 152—153.
- 174 Смирнова Н. А., с. 256.
- 175 Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века, с. 130.
- 176 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 200.
- 177 «Новости дня», 1898, 25 февр.
- 178 Там же, 1895, 24 янв.
- 179 «Ежегодник имп. театров», 1910, вып. 9, с. 42.

- 180 Смирнова Н. А., с. 256—257.  
 181 «Новости дня», 1898, 25 февр.  
 182 «Артист», 1895, № 45, с. 112.  
 183 Малый театр. 1824—1924, с. 434.  
 184 «Моск. ведомости», 1883, 23 сент.  
 185 «Артист», 1895, № 45, с. 112.  
 186 Там же, с. 114.  
 187 «Театр. курьер», 1918, 28 окт.  
 188 Смирнова Н. А., с. 29.  
 189 «Артист», 1895, № 45, с. 113.  
 190 Семья Садовских. М.—Л., 1939, с. 126.  
 191 «Ежегодник имп. театров», 1910, вып. 7, с. 838.  
 192 «Театр и искусство», 1897, № 46, с. 110.  
 193 Кара-Мурза С. Г., с. 174—175.  
 194 Семья Садовских, с. 124—125.  
 195 «Артист», 1895, № 45, с. 115.  
 196 Там же, 1890, № 9, с. 110.  
 197 Кара-Мурза С. Г., с. 175.  
 198 Семья Садовских, с. 128, 129.  
 199 «Театр. б-ка», 1879, ноябрь, с. 169.  
 200 «Новости дня», 1897, 22 авг.  
 201 Кара-Мурза С. Г., с. 55.  
 202 Смирнова Н. А., с. 29.  
 203 «Артист», 1892, № 25, с. 121.  
 204 «Речь», 1916, 11 мая.  
 205 «Артист», 1892, № 25, с. 121.  
 206 Семья Садовских, с. 208.  
 207 Галерея сценических деятелей, т. 2. М., 1924, с. 30.  
 208 Семья Садовских, с. 190.  
 209 «Речь», 1916, 4 мая.  
 210 Южип-Сумбаатов А. И., с. 489.  
 211 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 176, 177.  
 212 О творчестве К. Н. Рыбакова см. в кн.: Галерея мастеров Малого театра. М., 1935; Ленин М. Ф. Пятьдесят лет в театре. М., 1957; Клиничип А. П. Пиколай и Константин Рыбаковы.— «Театр», 1956, № 10.  
 213 Смирнова Н. А., с. 232.  
 214 «Известия Моск. лит.-худ. кружка», 1916, № 12, вып. 16, с. 8.  
 215 «Рус. ведомости», 1881, 18 февр.  
 216 Кара-Мурза С. Г., с. 239.  
 217 Сообщения Института истории искусств, вып. 6. М., 1951, с. 139.  
 218 «Артист», 1892, № 19, с. 154.  
 219 «Моск. ведомости», 1890, 19 ноября.  
 220 Смирнова Н. А., с. 233, 234.  
 221 «Ежегодник имп. театров», сезон 1900/01 г., с. 301; Кара-Мурза С. Г., с. 163.  
 222 Кара-Мурза С. Г., с. 167.  
 223 Временник РТО, т. 1, с. 49.  
 224 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 2, с. 532.  
 225 «Театр и жизнь», 1884, 11 дек.  
 226 Временник РТО, т. 1, с. 46.  
 227 «Моск. ведомости», 1894, 30 янв.  
 228 «Дневник Артиста», 1893, № 7, с. 32.  
 229 «Семья», 1896, № 38, с. 7.  
 230 «Театр и искусство», 1908, № 45, с. 786.  
 231 Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века, с. 29—30.  
 232 О творчестве Е. К. Лешковской см.: Амфитеатров А. М. Последняя реалистка.— В кн.: И черти, и цветы. Спб., 1913; Михайловский Вл. Е. К. Лешковская (к 25-летию ее сценической деятельности).— «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. 3; Федоров В. В. Е. К. Лешковская. Опыт характеристики. М., б/г.; Филиппов В. А.

- Сценический мир Лешковской.— «Театр», 1965, № 9; Слонова Н. И. Е. К. Лешковская. М., 1979.
- 233 Цит. по кн.: Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века, с. 76.
- 234 Ю ж и н - С у м б а т о в А. И., с. 529.
- 235 «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. 3, с. 46.
- 236 «Артист», 1894, № 33, с. 147.
- 237 «Театр. газ.», 1893, 12 септ.
- 238 «Моск. ведомости», 1893, 1 сент.
- 239 К а р а - М у р з а С. Г., с. 135.
- 240 А м ф и т е а т р о в А. В. П черти, и цветы, с. 143—144.
- 241 «Моск. ведомости», 1894, 1 мая.
- 242 Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 177.
- 243 «Театрал», 1896, № 53, с. 22.
- 244 «Семья», 1896, № 40, с. 14.
- 245 О творчестве А. А. Яблочкиной см.: А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности. М.—Л., 1937; Филиппов Вл. Александра Александровна Яблочкина. М.—Л., 1947; Вишневская П. Л. К восьмидесятипятилетию со дня рождения и шестидесятипятилетию сценической деятельности в Малом театре.— «Ежегодник Малого театра». 1953—1954. М., 1956.
- 246 См.: К а р а - М у р з а С. Г., с. 114.
- 247 «Моск. ведомости», 1891, 7 янв., 25 февр.
- 248 «Театр. газ.», 1893, 17 ноября.
- 249 «Рус. слово», 1914, 6 февр.
- 250 «Артист», 1894, № 41, с. 210.
- 251 Там же, 1895, № 45, с. 189.
- 252 «Рус. мысль», 1892, № 2, с. 128.
- 253 «Театр и жизнь», 1886, 21 янв.
- 254 «Артист», 1892, № 22, с. 130.
- 255 «Семья», 1896, № 41, с. 7.
- 256 «Дневник Артиста», 1893, № 7, с. 19.
- 257 «Руль», 1909, 11 авг.
- 258 О творчестве Е. Д. Турчаниновой см.: Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни. М., 1928; Филиппов В. А. Е. Д. Турчанинова. М., 1959; Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни. М., 1974.
- 259 О творчестве В. Н. Рыжовой см.: Филиппов В. А. В. Н. Рыжова. Вместо юбилейной биографии.— «Искусство трудящихся», 1926, № 7; Дурыйлин С. Н. В. Н. Рыжова. М.—Л., 1945; Филиппов В. А. В. Н. Рыжова.— «Театр», 1963, № 7.
- 260 Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1978, с. 6.
- 261 О творчестве П. М. Садовского см.: Семья Садовских. М.—Л., 1939; Дурыйлин С. Н. П. М. Садовский. М., 1950.
- 262 «Муз. и театр. вестн.», 1883, № 2, с. 5.
- 263 Ю р ь е в Ю. М., т. 1, с. 351.
- 264 «Дневник писателя». 1886, № 1, с. 20.
- 265 М и ч у р и н а - С а м о й л о в а В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935, с. 52.
- 266 Ю р ь е в Ю. М., т. 1, с. 374.
- 267 «Суфлер», 1883, 9 янв.
- 268 «Артист», 1891, № 12, с. 102.
- 269 «Нива», 1896, № 2, с. 42.
- 270 «Россия», 1884, № 6, с. 15.
- 271 Островский А. Н., т. 10, с. 215.
- 272 Н е с т е р о в М. В. Давние дни. М., 1959, с. 236.
- 273 «Дневник писателя», 1886, № 10, с. 317.
- 274 Островский А. Н., т. 10, с. 217—218, 221—222.
- 275 Там же, с. 215, 224.
- 276 «Ежегодник имп. театров», сезон 1902/03 г. Прил. 3, с. 42.

- 277 Цит. по кн.: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров, с. 152.
- 278 См.: Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. Л., 1962, с. 38.
- 279 «Суфлер», 1881, 4 янв.
- 280 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 65.
- 281 «Гражданин», 1895, 20 окт.
- 282 «Артист», 1894, № 34, с. 252.
- 283 Ходотов Н. Н., с. 151.
- 284 «Ежегодник имп. театров», сезон 1902/03 г. Прил. 3, с. 43.
- 285 Цит. по кн.: Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин. М., 1957, с. 306.
- 286 Островский А. Н., т. 10, с. 225.
- 287 «Голос», 1883, 8 янв.
- 288 Незданные письма. Из архива Островского. М.—Л., 1932, с. 85.
- 289 «Театр», 1883, 29 янв.
- 290 Юреньева В. Л. Записки актрисы. М.—Л., 1946, с. 46.
- 291 Мичуринна-Самойлова В. А., с. 62.
- 292 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 462.
- 293 Державин К. Н. Эпохи Александринской сцены. Л., 1932, с. 150.
- 294 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 65.
- 295 «Театр и искусство», 1905, № 27, с. 428.
- 296 «Театр. мирок», 1892, 25 окт.
- 297 Ходотов Н. Н., с. 134.
- 298 «Суфлер», 1881, 1 янв.
- 299 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 7, с. 160.
- 300 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 327.
- 301 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 7, с. 160.
- 302 «Артист», 1894, № 33, с. 179.
- 303 «Театр. мирок», 1884, 28 янв.
- 304 Незданные письма. Из архива Островского, с. 560.
- 305 Ходотов Н. Н., с. 151.
- 306 «Артист», 1890, № 2, с. 146.
- 307 «Театр. мирок», 1887, 13 июня.
- 308 Островский А. Н., т. 10, с. 214.
- 309 См.: «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 2, с. 60.
- 310 Островский А. Н., т. 10, с. 215.
- 311 См.: Островский А. Н., т. 11, с. 725; «Моск. ведомости», 1880, 23 сент., 1 окт.
- 312 «Дневник Артиста», 1893, № 10, с. 16.
- 313 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 65.
- 314 М. Г. Савина и А. Ф. Кони. Переписка. Спб., 1916, с. 25, 32.
- 315 Цит. по кн.: Протопопов В. В. М. Г. Савина. Спб., 1900, с. 49.
- 316 Цит. по кн.: Шнейдерман Н. И. М. Г. Савина. М.—Л., 1956, с. 170.
- 317 Островский А. Н., т. 12, с. 208.
- 318 «Нов. время», 1894, 29 янв.
- 319 Там же.
- 320 Цит. по кн.: Шнейдерман Н. И., с. 182.
- 321 М. Г. Савина и А. Ф. Кони. Переписка, с. 21.
- 322 Беляев Ю. Д. Актеры и пьесы. Спб., 1902, с. 10—11.
- 323 Там же.
- 324 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 151—152.
- 325 Эфрос П. Е. М. Н. Ермолова. М., 1896, с. 96; «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г., с. 445.
- 326 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 145.
- 327 Щеглов П. [И. Л. Леонтьев]. Чародейка русской сцены. Спб., 1900, с. 18.
- 328 «Новости», 1888, 14 февр.
- 329 Кончина М. Г. Савиной, т. 2. Пг., 1916, с. 97.
- 330 Кизеветтер А. А., с. 58.

- 331 Русское сценическое искусство за границей. Артистическая поездка М. Г. Савиной с труппой в Берлин и Прагу, ч. 1. Спб., 1909, с. 64.
- 332 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 2, с. 58.
- 333 «Моск. листок», 1891, 27 янв.
- 334 «Артист», 1890, № 5, с. 184.
- 335 Карпесв М. В. Двадцать лет на императорской сцене. М. Г. Савина и критики ее сценической игры. Спб., 1894, с. 97.
- 336 Щеглов И. [И. Л. Лесонтьев]. Чародейка русской сцены, с. 14.
- 337 Цит. по кн.: Шнейдерман П. И., с. 205.
- 338 Кончина М. Г. Савиной, т. 2, с. 276—277.
- 339 «Новости», 1882, 24 янв.
- 340 «Минута», 1885, 11 янв.
- 341 «Бирюч петрогр. академ. театров», 1920, вып. 2, с. 7.
- 342 «Новости», 1883, 24 ноября.
- 343 «Петербургский листок», 1882, 27 янв.
- 344 «Бирюч петрогр. академ. театров», 1919, № 6/8.
- 345 «Спб. ведомости», 1884, 20 окт.
- 346 Гнедич П. П. Книга жизни. Л., 1929, с. 152.
- 347 «Петербургская газ.», 1886, 14 июня.
- 348 См.: «Нов. время», 1882, 26 сент.
- 349 Брянский А. М. В. И. Давыдов. Л.—М., 1939, с. 107.
- 350 «Театр. мирок», 1884, 28 янв.
- 351 Цит. по кн.: Брянский А. М., с. 39.
- 352 «Театр. мирок», 1892, 10 янв.
- 353 «Моск. ведомости», 1887, 21 дек.
- 354 Цит. по кн.: Чехов А. П. Письма, т. 12, с. 340.
- 355 Цит. по кн.: Брянский А. М., с. 118.
- 356 Семья Садовских, с. 121.
- 357 Брянский А. М., с. 120.
- 358 Там же, с. 114.
- 359 «Петербургская газ.», 1895, 14 окт.
- 360 Цит. по кн.: Брянский А. М., с. 115.
- 361 «Моск. ведомости», 1886, 27 окт.; 1891, 7 янв.
- 362 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 437.
- 363 «Моск. ведомости», 1891, 7 янв.
- 364 «Одес. новости», 1899, 10 июля.
- 365 Брянский А. М., с. 169.
- 366 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 497, 498, 483.
- 367 «Новости», 1899, 16 июня.
- 368 Островский А. Н., т. 10, с. 225.
- 369 Старк Э. А. Царь русского смеха. Пг., 1916, с. 54.
- 370 Немирович-Данченко Вл. И. Избр. письма, т. 1, с. 63.
- 371 «Артист», 1894, № 34, с. 250.
- 372 Галерея сценических деятелей, т. 2, с. 17.
- 373 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 450.
- 374 Старк Э. А., с. 71—72.
- 375 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 471.
- 376 Старк Э. А., с. 66—67.
- 377 Галерея сценических деятелей, т. 2, с. 15.
- 378 «Артист», 1891, № 14, с. 143.
- 379 Старк Э. А., с. 97.
- 380 Там же, с. 80.
- 381 «Артист», 1894, № 33, с. 180.
- 382 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 422.
- 383 «Бирюч петрогр. академ. театров», 1920, вып. 2, с. 21.
- 384 «Рус. курьер», 1882, 19 мая.
- 385 «Всемирная иллюстрация», 1881, 5 дек.
- 386 «Петербургский листок», 1881, 13 дек., 17 дек., 27 дек.
- 387 «Нов. время», 1882, 25 янв.
- 388 «Театрал», 1895, № 16, с. 43.

- 389 Доросевич В. М. Старая театральная Москва, с. 103.  
390 Островский А. Н., т. 10, с. 213—214.  
391 «Суфлер», 1882, 14 ноября.  
392 «Новости и Бирж. газ.», 1882, 13 ноября.  
393 «Спб. ведомости», 1885, 22 сент.  
394 «Нов. время», 1885, 22 сент.  
395 «Суфлер», 1883, 17 февр.  
396 «Театр. мирок», 1884, 15 дек.  
397 «Ежегодник имп. театров», 1913, вып. 4, с. XXXVIII.  
398 Нестеров М. В. Давние дни, с. 236.  
399 Островский А. Н., т. 12, с. 214.  
400 «Театр. мирок», 1884, 28 янв.  
401 Неизданные письма. Из архива Островского, с. 85, 560.  
402 Цит. по кн.: Альтшуллер А. Я., с. 165.  
403 «Нов. время», 1885, 10 янв.  
404 Цит. по кн.: Чехов А. П. Письма, т. 12, с. 346, 340.  
405 «Нов. время», 1897, 18 сент.  
406 Цит. по кн.: Чехов А. П. Письма, т. 12, с. 340.  
407 «Артист», 1890, № 9, с. 119.  
408 Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., 1926, с. 120.  
409 Цит. по кн.: П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.—М., 1959, с. 283.  
410 Островский А. Н., т. 10, с. 178.  
411 Ходотов Н. Н., с. 65.  
412 «Театр. мирок», 1892, 20 сент.  
413 «Ежегодник имп. театров», сезон 1905/06 г. Прил., с. 188—189.  
414 Юреньева В. Л. Записки актрисы, с. 44.  
415 «Ежегодник имп. театров», сезон 1905/06 г. Прил., с. 189.  
416 Ходотов Н. Н., с. 101.  
417 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 2, с. 40; 1913, вып. 4, с. XLIII.  
418 «Радуга», 1884, № 10, с. 213.  
419 «Россия», 1884, № 17, с. 15.  
420 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 6, с. CXVIII.  
421 Там же, сезон 1892/93 г., с. 520.  
422 Цит. по кн.: Чехов А. П. Письма, т. 12, с. 340.  
423 «Артист», 1890, № 6, с. 146.  
424 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 2, с. 49, 50.  
425 Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 114.  
426 О творчестве В. П. Далматова см.: Гнедич П. П. О В. П. Далматове.— «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 2; Михайлов К. Н. Василий Пантелеймонович Далматов в воспоминаниях, очерках и анекдотах. Спб., 1914; Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967.  
427 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 527.  
428 «Театр и искусство», 1912, № 8, с. 179.  
429 «Ежегодник имп. театров», 1914, вып. 2, с. 63, 64.  
430 Там же, с. 61, 62.  
431 «Суфлер», 1885, 2 мая.  
432 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 177.  
433 Там же, с. 176, 177.  
434 «Театр. мирок», 1886, 15 ноября.  
435 «Артист», 1893, № 31, с. 169.  
436 «Театр. газ.», 1893, 22 окт.  
437 «Артист», 1893, № 32, с. 166.  
438 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 513.  
439 «Театрал», 1896, № 83, с. 103.  
440 «Жизнь искусства», 1923, № 45, с. 6, 7; «Ежегодник имп. театров», 1910, вып. 8, с. 133.  
441 Ходотов Н. Н., с. 232.  
442 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 390.  
443 «Артист», 1892, № 20, с. 115.

- 444 Ходотов Н. Н., с. 196—197.  
 445 О творчестве Ю. М. Юрьева см.: Ю. М. Юрьев. 1892—1927. Л., 1927; Кугель А. Р. Ю. М. Юрьев. Жизнь и творчество. М.—Л., 1927.  
 446 «Артист», 1892, № 20, с. 115.  
 447 «Театр. газ.», 1893, 12 сент.  
 448 См.: Юрьев Ю. М., т. 1, с. 344.  
 449 «Театрал», 1896, № 83, с. 104.  
 450 «Ежегодник петрогр. академ. театров», 1922, № 3, с. 13.  
 451 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 183, 182.  
 452 Ходотов Н. Н., с. 66, 67.  
 453 Цит. по кн.: Крыжицкий Г. К. Мамонт Дальский. Л.—М., 1965, с. 46, 62.  
 454 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 184.  
 455 «Ежегодник петрогр. академ. театров», 1922, № 3, с. 14.  
 456 Там же.  
 457 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 184, 183.  
 458 «Ежегодник петрогр. академ. театров», 1922, № 3, с. 16, 17.  
 459 Там же, с. 17.  
 460 См.: Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.—М., 1938, с. 173—174.  
 461 Цит. по кн.: Крыжицкий Г. К., с. 69.  
 462 О творчестве В. Ф. Комиссаржевской см.: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Спб., 1911; Алконост, кн. 1. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Спб., 1911; Тальников Д. Л. Комиссаржевская. М.—Л., 1939; Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. М., 1956; Марков П. А. Комиссаржевская.—Марков П. А. О театре, в 4-х т., т. 1. М., 1974.  
 463 «Бирюч петрогр. академ. театров», 1919, № 6/8, с. 129—130.  
 464 Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931, с. 134, 135.  
 465 Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Спб., 1911, с. 72.  
 466 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 166, 167.

#### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЧАСТНЫЕ И ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ СТОЛИЦ. НАРОДНЫЙ ТЕАТР

- 1 Станиславский К. С., т. 1, с. 156.  
 2 Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Л., 1947, с. 46.  
 3 «Моск. листок», 1898, 30 янв.  
 4 «Моск. ведомости», 1886, 8 дек.  
 5 «Артист», 1891, № 12, с. 159.  
 6 «Моск. ведомости», 1897, 1 сент.  
 7 Из письма Ф. А. Корша к А. П. Ленскому. ГЦТМ, ф. А. П. Ленского, ед. хр. 19292.  
 8 Проект организации товарищества на вере для эксплуатации театрального предприятия под фирмой «Русский драматический театр». М., 1885.  
 9 «Моск. листок», 1912, 30 авг.  
 10 Станиславский К. С., т. 7, с. 82.  
 11 «Новости дня», 1886, 23 авг.  
 12 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 161.  
 13 ГЦТМ, ф. Б. В. Варнеке, ед. хр. 1142.  
 14 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 151.  
 15 Кугель А. Р. Театральные портреты, с. 101.  
 16 Юрьев Ю. М., т. 1, с. 153.  
 17 «Моск. дневник зрелищ и объявлений», 1884, 7 марта.  
 18 «Рус. ведомости», 1887, 7 окт.  
 19 ГЦТМ, ф. Б. В. Варнеке, ед. хр. 1142.  
 20 Чехов А. П. Письма, т. 2, с. 128.



- 21 Там же.
- 22 Там же, с. 150.
- 23 Там же, с. 152.
- 24 Там же, с. 138.
- 25 «Артист», 1890, № 11, с. 146.
- 26 Там же, 1889, № 2, с. 105.
- 27 Проект организации товарищества...
- 28 «Культура театра», 1921, № 7/8, с. 63.
- 29 «Артист», 1895, № 46, с. 151.
- 30 «Театрал», 1897, № 139, с. 12.
- 31 «Ежегодник МХТ». 1949—1950. М., 1952, с. 79.
- 32 «Артист», 1893, № 31, с. 167.
- 33 Там же, 1891, № 14, с. 123.
- 34 «Театрал», 1897, № 146, с. 14.
- 35 «Сезон». М., 1887, вып. 1, с. 20.
- 36 «Артист», 1891, № 15, с. 139.
- 37 Там же, 1892, № 25, с. 164.
- 38 Там же, 1891, № 17, с. 125.
- 39 Сборник памяти С. В. Ковалевской. М., 1951, с. 142.
- 40 «Моск. ведомости», 1899, 1 янв.
- 41 «Артист», 1890, № 7, с. 126; № 5, с. 146.
- 42 Там же, 1889, № 4, с. 127.
- 43 «Моск. ведомости», 1890, 1 янв.
- 44 Н е м и р о в и ч - Д а н ч е н к о Вл. И. Из прошлого, с. 33.
- 45 Ч е х о в А. П. Письма, т. 4, с. 8.
- 46 «Театр. газ.», 1918, 23 июня.
- 47 «Артист», 1890, № 10, с. 130.
- 48 Там же, № 7, с. 126.
- 49 Там же.
- 50 Там же, № 10, с. 138.
- 51 Там же, 1894, № 33, с. 112.
- 52 Цит. по кн.: С т а н и с л а в с к и й К. С., т. 1, с. 457.
- 53 «Ежегодник МХТ». 1949—1950, с. 84.
- 54 С т а н и с л а в с к и й К. С., т. 7, с. 100.
- 55 Там же, т. 1, с. 111.
- 56 «Артист», 1891, № 13, с. 145.
- 57 «Новости дня», 1891, 10 февр.
- 58 С т а н и с л а в с к и й К. С., т. 7, с. 117.
- 59 «Артист», 1894, № 35, с. 220.
- 60 Там же, 1895, № 45, с. 221.
- 61 «Театр. изв.», 1896, 25 янв.
- 62 «Артист», 1889, № 4, с. 134.
- 63 «Моск. листок», 1891, 16 февр.
- 64 «Театрал», 1896, № 94, с. 97—98.
- 65 «Моск. ведомости», 1894, 22 февр.
- 66 Там же, 1895, 17 дек.
- 67 «Муз. и театр. вестн.», 1883, № 37, с. 5.
- 68 «Театр. мирок», 1884, 8 сент.
- 69 Там же, 9 июня.
- 70 Там же, 22 сент.
- 71 Там же, 1885, 9 февр.
- 72 Там же, 16 февр.
- 73 Там же, 9 февр.
- 74 Там же, 2 февр.
- 75 Там же, 25 мая.
- 76 Там же.
- 77 Там же, 14 сент.
- 78 «Нов. время», 1885, 3 ноября.
- 79 Там же, 1886, 4 февр.
- 80 Там же, 21 февр.

- 81 «Театр. мирок», 1885, 19 окт.  
 82 «Нов. время», 1886, 23 янв.  
 83 «Театр. мирок», 1886, 5 июля.  
 84 К у г е л ь А. Р. Литературные воспоминания. Пг.— М., 1923, с. 153.  
 85 Там же, с. 156, 162.  
 86 «Нов. время», 1895, 15 янв.  
 87 «Ист. вестн.», 1914, № 8, с. 451.  
 88 «Театрал», 1895, 15 янв.  
 89 «Нов. время», 1895, 10 сент.  
 90 «Ист. вестн.», 1914, № 8, с. 452.  
 91 Там же, с. 469.  
 92 Двадцатилетие Театра им. А. С. Суворина (бывш. театра Литературно-художественного общества). Составил Н. Н. Долгов. Пг., 1915, с. 14.  
 93 «Новости и Бирж. газ.», 1895, 1 ноября.  
 94 «Нов. время», 1895, 2 ноября.  
 95 Г н е д и ч П. П. Книга жизни, с. 230.  
 96 Там же.  
 97 Там же, с. 231.  
 98 «Новости и Бирж. газ.», 1895, 1 окт.  
 99 Там же, 22 ноября.  
 100 «Ист. вестн.», 1914, № 9, с. 894.  
 101 Там же, с. 899.  
 102 См.: «Петербургская газ.», 1895, 6 дек.  
 103 «Новости и Бирж. газ.», 1899, 7 дек.  
 104 Ю р ь е в Ю. М., т. 2, с. 64.  
 105 Цит. по: «Петербургская газ.», 1895, 25 окт.  
 106 «Ист. вестн.», 1914, № 9, с. 892.  
 107 Там же, с. 901.  
 108 Двадцатилетие Театра им. А. С. Суворина..., с. 22.  
 109 Там же, с. 670—671.  
 110 Там же, с. 670.  
 111 «Нов. время», 1897, 19 сент.  
 112 «Театр и искусство», 1897, № 44, с. 793.  
 113 Т и м к о в с к и й Н. И. Предисловие к сборнику «Народный театр». М., 1896.  
 114 См. цензурное дело «По отношениям начальников губерний о состоящих народных театров».— Фонд Главного управления по делам печати. Драматическая цензура, оп. 24. год 1888, д. № 12. Опубл. в кн.: Творчество Л. Н. Толстого. М., 1959, с. 543.  
 115 «Нов. время», 1895, 29 апр.  
 116 Народный театр, с. 31.  
 117 «Рус. богатство», 1896, № 6, с. 57.  
 118 Щ е г л о в Н. [И. Л. Л е с с е н т ь с в]. О народном театре. М., 1895, с. 78.  
 119 «Рус. муз. газ.», 1894, № 4, с. 83.  
 120 «Неделя», 1886, 27 июля.  
 121 Т о л с т о й Л. Н., т. 63, с. 328—329.  
 122 «Известия Спб. Городской думы», 1896, № 11, с. 61.

#### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- 1 «Моск. ведомости», 1884, 10 окт.  
 2 Ш е л г у н о в Н. В. Соч. в 3-х т., т. 3. Спб., 1904, с. 18.  
 3 «Калуж. губ. ведомости», 1883, 11 янв.; «Волж. вестн.», 1893, № 230;  
 «Харьк. губ. ведомости», 1883, 23 сент.  
 4 «Театр», 1883, 1 янв.  
 5 Труды первого Всероссийского съезда сценических деятелей. В 2-х ч., ч. 1. Спб., 1898, с. 64. В дальнейшем: Труды, ч. 1 или 2; «Артист», 1894, № 43, с. 202; № 35, с. 231.

- <sup>6</sup> См.: «Артист», 1894, № 35, с. 231—236.
- <sup>7</sup> Коровяков Д. Д. Вокруг театра. Спб., 1894, с. 158, 156.
- <sup>8</sup> «Артист», 1893, № 27, с. 174; № 28, с. 213; «Дневник Артиста», 1893, № 9, с. 51; «Киев. слово», 1893, № 1832.
- <sup>9</sup> «Артист», 1894, № 43, с. 202; Скальковский К. А. В театральном мире. Спб., 1899, с. XXXIX.
- <sup>10</sup> Труды, ч. 2, с. 266; «Приазов. край», 1897, № 237; «Театр и искусство», 1897, № 43, с. 766.
- <sup>11</sup> История русской литературы в 5-ти т., т. 5. Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1915, с. 5, 6; «Театр и искусство», 1897, № 43, с. 766.
- <sup>12</sup> Труды, ч. 2, с. 266, 282; «Рус. богатство», 1897, № 8, с. 111; ср.: «Театр и искусство», 1897, № 22, с. 409.
- <sup>13</sup> См.: «Приазов. край», 1897, № 153.
- <sup>14</sup> «Заря», 1882, № 55.
- <sup>15</sup> «Театр. мирок», 1884, 4 февр.
- <sup>16</sup> Сведения о паличии театров в губернских и уездных городах, представлявшиеся губернаторами в Главное управление по делам печати, здесь и далее цитируются по экземплярам, хранящимся в Центральном государственном историческом архиве (ЦГИА), ф. 776, оп. 25; Труды, ч. 2, с. 264; «Артист», 1893, № 27, с. 176; «Заря», 1882, № 72.
- <sup>17</sup> «Артист», 1890, № 11, с. 213; «Риж. вестн.», 1883, № 253.
- <sup>18</sup> «Артист», 1891, № 18, с. 172; 1890, № 9, с. 141; Труды, ч. 2, с. 103.
- <sup>19</sup> «Театр и искусство», 1897, № 43, с. 766; Труды, ч. 2, с. 103.
- <sup>20</sup> «Театр», 1897, 5 июля; «Заря», 1882, № 8; «Артист», 1889, № 3, с. 173; «Театр», 1897, 5 июля.
- <sup>21</sup> «Театр и искусство», 1897, № 35, с. 624.
- <sup>22</sup> Там же, 1906, № 18, с. 287; 1897, № 50, с. 940; «Театр. известия», 1898, № 879; Соболев Ю. В. За кулисами провинциального театра. М., 1928, с. 22, 25; Волков Н. Д. Мейерхольд, т. 1. М.—Л., 1929, с. 62; Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975, с. 145—151.
- <sup>23</sup> Мейерхольд В. Э., ч. 1, с. 310; Волков Н. Д. Мейерхольд, т. 1, с. 64.
- <sup>24</sup> Цит. по кн.: Волга. Куйбышев, 1947, с. 184.
- <sup>25</sup> Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898, с. 41; Труды, ч. 2, с. 303—304.
- <sup>26</sup> Успенский Г. И. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1957, с. 425, 427.
- <sup>27</sup> Гончаров А. М. К съезду артистов в Москве. М., 1897, с. 26; «Харьк. губ. ведомости», 1889, 1 янв.; «Южный край», 1887, 24 февр.
- <sup>28</sup> «Заря», 1882, № 248, 282.
- <sup>29</sup> «Суфлер», 1883, 31 июля; «Театр», 1896, 2 и 19 янв.; «Приазов. край», 1897, № 155, 343; «Театр», 1897, 5 июля.
- <sup>30</sup> См.: Бураковский А. З. Закулисная жизнь артистов. М., 1906, с. 153—158; «Ист. вестн.», 1904, № 12, с. 503.
- <sup>31</sup> «Артист», 1890, № 9, с. 145.
- <sup>32</sup> «Суфлер», 1884, 20 дек., «Владимир. губ. ведомости», 1890, № 5; Велизариий М. И. Путь провинциальной актрисы. М., 1938, с. 183.
- <sup>33</sup> «Заря», 1882, № 233.
- <sup>34</sup> «Ярослав. губ. ведомости», 1884, № 3; «Театр. мирок», 1884, 18 февр.
- <sup>35</sup> «Театр и искусство», 1897, № 17, с. 332; № 2, с. 138, 139.
- <sup>36</sup> «Артист», 1890, № 6, с. 175; Камнев Б. Театральные воспоминания. Ростов, 1895, с. 138.
- <sup>37</sup> Островский А. Н., т. 10, с. 69.
- <sup>38</sup> «Театр и искусство», 1897, № 49, с. 915.
- <sup>39</sup> «Одес. листок», 1894, 18 сент.
- <sup>40</sup> «Казан. телеграф», 1896, № 913.
- <sup>41</sup> «Артист», 1893, № 27, с. 168.
- <sup>42</sup> Цит. по кн.: Афонин Л. Повесть об Орловском театре. Тула, 1965, с. 84.
- <sup>43</sup> «Артист», 1893, № 31, с. 186; «Приазов. край», 1897, № 258.
- <sup>44</sup> «Казан. телеграф», 1894, № 563; 1893, № 157; 1896, № 911; «Приазов. край», 1897, № 273; «Камско-волж. край», 1896, № 275.

- <sup>45</sup> Коровяков Д. Д., с. 158; «Артист», 1894, № 42, с. 137; Труды, ч 2, с. 120.
- <sup>46</sup> «Каспий», 1890, 18 дек.; «Кавказ», 1891, 10 марта; «Артист», 1891, № 12, с. 173; № 14, с. 164.
- <sup>47</sup> Тальзатти Вл. Театральное дело в Сибири.— «Театр и искусство», 1897, № 27—32, с. 495, 509, 510, 527, 574.
- <sup>48</sup> «Театр. мирок», 1882, 28 янв.
- <sup>49</sup> «Сарат. дневник», 1883, № 106; «Казан. губ. ведомости», 1883, № 37.
- <sup>50</sup> Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.— Л., 1937, с. 185.
- <sup>51</sup> Там же, с. 180, 183; Карнеев М. В. М. И. Писарев. Спб., 1893, с. 62, 63.
- <sup>52</sup> Гиляровский В. А. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1963, с. 297; Глама-Мещерская А. Я., с. 183.
- <sup>53</sup> Глама-Мещерская А. Я., с. 187, 192; Карнеев М. В. М. И. Писарев, с. 64; «Казан. губ. ведомости», 1883, № 39.
- <sup>54</sup> Глама-Мещерская А. Я., с. 194; Алтаев Ал. (М. В. Алтаева-Ямщикова). Памятные встречи. М., 1957, с. 88.
- <sup>55</sup> «Волж. вестн.», 1883, № 39; «Суфлер», 1883, 22 июля.
- <sup>56</sup> «Сарат. дневник», 1883, № 108, 109; «Казан. губ. ведомости», 1883, № 37.
- <sup>57</sup> «Сарат. дневник», 1883, № 111, 114.
- <sup>58</sup> «Казан. губ. ведомости», 1883, № 37; «Волж. вестн.», 1884, № 54, 55, 57.
- <sup>59</sup> Дорошевич В. М. Рассказы и очерки. М., 1966, с. 93.
- <sup>60</sup> «Артист», 1890, № 7, с. 191.
- <sup>61</sup> Там же, 1894, № 40, с. 232, 233, 256.
- <sup>62</sup> Там же, 1890, № 7, с. 203; «Крым. вестн.», 1889, № 197.
- <sup>63</sup> «Артист», 1890, № 6, с. 187; 1891, № 18, с. 172; 1893, № 27, с. 183.
- <sup>64</sup> «Приазов. край», 1897, № 37.
- <sup>65</sup> «Театр и искусство», 1897, № 38, с. 681; «Слово», 1878, № 6, с. 80; «Театр», 1896, 7 марта.
- <sup>66</sup> «Театр и искусство», 1897, № 2, с. 60; «Артист», 1894, № 42, с. 154.
- <sup>67</sup> «Театр и искусство», 1897, № 41, с. 734—735.
- <sup>68</sup> Юренева В. Л. Записки актрисы, с. 74.
- <sup>69</sup> «Артист», 1893, № 26, с. 188; № 27, с. 166.
- <sup>70</sup> Там же, 1894, № 42, с. 214.
- <sup>71</sup> «Театрал», 1896, № 88, с. 87; «Театр и искусство», 1897, № 14, с. 287; Смирнова Н. А., с. 69, 70, 73, 80.
- <sup>72</sup> «Театр», 1896, 31 янв.; «Киев. слово», 1895, № 2615.
- <sup>73</sup> «Артист», 1891, № 12, с. 235; № 13, с. 212.
- <sup>74</sup> «Театр и искусство», 1914, № 21, с. 463; № 19, с. 421; «Артист», 1891, № 14, с. 171—172.
- <sup>75</sup> «Артист», 1889, № 3, с. 169; 1890, № 7, с. 197; «Театр и искусство», 1897, № 21, с. 397; № 41, с. 742.
- <sup>76</sup> «Театр и искусство», 1897, № 40, с. 723.
- <sup>77</sup> Там же, 1897, № 3, с. 59; № 18, с. 352.
- <sup>78</sup> Там же, 1897, № 33, с. 591; Купчинский И. Театр в Курске. Курск, 1887, с. 20, 26.
- <sup>79</sup> «Театр и искусство», 1897, № 47, с. 867—868; «Артист», 1893, № 28, с. 214; № 30, с. 202.
- <sup>80</sup> «Артист», 1893, № 28, с. 214; «Театр и искусство», 1897, № 47, с. 868.
- <sup>81</sup> «Артист», 1889, № 4, с. 203.
- <sup>82</sup> Там же, 1890, № 1, с. 154; № 5, с. 203—204; № 6, с. 184; Русский провинциальный театр. Л.— М., 1937, с. 175.
- <sup>83</sup> «Зритель», 1883, № 3, с. 3; «Артист», 1890, № 5, с. 207—208.
- <sup>84</sup> «Артист», 1890, № 5, с. 208; № 6, с. 188; № 10, с. 183; № 13, с. 217; 1891, № 18, с. 172.
- <sup>85</sup> Там же, 1894, № 42, с. 265; Русский провинциальный театр, с. 93, 94; «Северный край», 1899, № 76; см.: Любомудров М. Н. Старейший в России. М., 1964.
- <sup>86</sup> «Артист», 1890, № 6, с. 164, 165.
- <sup>87</sup> Там же, 1890, № 10, с. 179, 180; Афонин Л., с. 123.
- <sup>88</sup> «Артист», 1893, № 27, с. 173; «Театр и искусство», 1897, № 35, с. 624.

- <sup>89</sup> «Артист», 1894, № 40, с. 190.
- <sup>90</sup> Там же, 1890, № 10, с. 180.
- <sup>91</sup> Там же, 1891, № 16, с. 149, 150.
- <sup>92</sup> «Зритель», 1883, № 13, с. 4; «Дневник Артиста», 1893, № 9, с. 49; № 6, с. 27.
- <sup>93</sup> «Артист», 1894, № 40, с. 190; Материалы к истории русского театра. М., 1966, с. 226.
- <sup>94</sup> «Артист», 1894, № 40, с. 190; «Театр и искусство», 1897, № 10, с. 199; № 36, с. 643.
- <sup>95</sup> «Калууж. губ. ведомости», 1884, 25 дек.; «Артист», 1893, № 27, с. 166; Б е д л и н с к и й К. Б. Калужский театр. Тула, 1977, с. 75—86.
- <sup>96</sup> «Суфлер», 1880, 3 марта; «Артист», 1889, № 4, с. 169; Труды, ч. 2, с. 64.
- <sup>97</sup> Владимирский обл. архив, ф. 13, оп. 3, ед. хр. 1; «Артист», 1894, № 33, с. 187.
- <sup>98</sup> «Артист», 1894, № 33, с. 187; Русский провинциальный театр, с. 200, 201; «Театр и искусство», 1897, № 2, с. 42; № 3, с. 59; № 8, с. 159; № 13, с. 268.
- <sup>99</sup> «Артист», 1889, № 3, с. 170; 1890, № 10, с. 178; 1891, № 12, с. 234; № 14, с. 168; № 16, с. 146; № 17, с. 154; № 18, с. 166—167; Русский провинциальный театр, с. 196; «Театр и искусство», 1897, № 38, с. 683.
- <sup>100</sup> «Рус. курьер», 1882, № 57, 60; Труды, ч. 2, с. 232; «Суфлер», 1880, 3 марта; «Артист», 1890, № 10, с. 172.
- <sup>101</sup> «Суфлер», 1880, 5 мая; «Артист», 1890, № 6, с. 183.
- <sup>102</sup> Цит. по кн.: Волга, с. 284.
- <sup>103</sup> «Артист», 1889, № 3, с. 174; 1891, № 13, с. 208; 1894, № 40, с. 187.
- <sup>104</sup> Там же, 1893, № 31, с. 184; «Театр и искусство», 1897, № 7, с. 139; № 10, с. 200; № 13, с. 267.
- <sup>105</sup> «Владимир. губ. ведомости», 1888, № 50; «Суфлер», 1884, 19 ноября; 1883, 31 июля.
- <sup>106</sup> «Приазов. край», 1897, № 29.
- <sup>107</sup> «Одес. листок», 1896, 10 янв.
- <sup>108</sup> Труды, ч. 2, с. 267, 268.
- <sup>109</sup> Спутник по Волге. Самара, 1884, с. 101; Самарский спутник на 1890 год. Самара, с. 87; «Театр. мирок», 1884, № 3.
- <sup>110</sup> «Артист», 1890, № 5, с. 200—201; см.: Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века, с. 309.
- <sup>111</sup> «Артист», 1890, № 5, с. 201; 1891, № 14, с. 173; 1893, № 27, с. 176.
- <sup>112</sup> Там же, № 16, с. 148; № 17, с. 159; № 14, с. 173.
- <sup>113</sup> «Театр», 1883, № 3, с. 15; «Артист», 1890, № 9, с. 148; № 10, с. 180.
- <sup>114</sup> «Артист», 1894, № 33, с. 192.
- <sup>115</sup> Там же, 1894, № 41, с. 245; «Театр и искусство», 1897, № 1, с. 19; На провинциальной сцене. Л.—М., 1939, с. 43.
- <sup>116</sup> «Артист», 1891, № 18, с. 165; 1893, № 26, с. 219; «Театр и искусство», 1897, № 29, с. 527; Материалы к истории русского театра, с. 253.
- <sup>117</sup> «Артист», 1891, № 14, с. 167; № 16, с. 145—146.
- <sup>118</sup> Там же, 1893, № 28, с. 187, 212; «Театр и искусство», 1897, № 39, с. 703; № 46, с. 844.
- <sup>119</sup> Материалы к истории русского театра, с. 260, 261; Вахрушева Е. А. Дорога исканий. Рига, 1956, с. 13, 15; «Артист», 1891, № 13, с. 206.
- <sup>120</sup> «Артист», 1891, № 17, с. 158; 1893, № 28, с. 192; № 27, с. 175; 1894, № 43, с. 220; «Дневник Артиста», 1893, № 8, с. 39; Русский провинциальный театр, с. 198, 199; «Театр и искусство», 1897, № 3, с. 58; № 9, с. 178.
- <sup>121</sup> «Рус. курьер», 1882, № 79, «Артист», 1890, № 6, с. 168; Коровяков Д. Д. Вокруг театра, с. 170; «Виленск. вестн.», 1893, № 230.
- <sup>122</sup> «Артист», 1891, № 13, с. 204; № 14, с. 164.
- <sup>123</sup> Соболевщиков-Самарин Н. И. Записки. Горький, 1960, с. 113; «Артист», 1889, № 4, с. 197; 1890, № 10, с. 179; Труды, ч. 2, с. 67.
- <sup>124</sup> «Дневник рус. актера», 1886, № 1, с. 15; «Суфлер», 1880, № 60.
- <sup>125</sup> «Суфлер», 1880, № 66.
- <sup>126</sup> Библин В. И. Как вести театральное дело на коллективных началах. Тверь, 1886, с. 1; «Артист», 1891, № 14, с. 165; № 18, с. 163.
- <sup>127</sup> Кригер В. А. Актерская громада, с. 61; «Театр. библиотека», 1894, № 33, с. 102—103.

- 128 Соболевщиков-Самарин Н. П., с. 86; ср.: Кригер В. А., с. 94—102.
- 129 См.: Соболевщиков-Самарин Н. П., с. 86.
- 130 «Артист», 1891, № 14, с. 165; Спнпельников Н. П. Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935, с. 211.
- 131 «Харьк. губ. ведомости», 1881, 22 февр., 11 и 24 июля, 6 ноября, 29 дек.
- 132 Там же, 1882, 2 февр.; 1883, 18 янв., 25 окт.; «Суфлер», 1883, 30 окт.; «Харьк. губ. ведомости», 1884, 29 февр.; «Зритель», 1883, № 4.
- 133 «Харьк. губ. ведомости», 1885, 1 янв.; «Театр и жизнь», 1884, 17 дек.; «Артист», 1894, № 43, с. 223; «Харьк. губ. ведомости», 1886, 26 авг.
- 134 «Харьк. губ. ведомости», 1885, 1 сент.; 1888, 13 мая; 1885, 19 ноября.
- 135 «Дневник рус. актера», 1886, № 1, с. 23; «Харьк. губ. ведомости», 1886, 10 февр.
- 136 Спнпельников Н. П., с. 206; «Воронеж. губ. ведомости», 1886, № 27; «Дневник рус. актера», 1886, № 1, с. 22.
- 137 Спнпельников Н. П., с. 208; «Воронеж. губ. ведомости», 1886, № 74.
- 138 «Южный край», 1886, 28 сент.
- 139 «Харьк. губ. ведомости», 1886, 10 ноября, 15 дек.; «Южный край», 1886, 12 дек.
- 140 «Харьк. губ. ведомости», 1888, 18 авг.
- 141 Там же, 1888, 20 сент., 6 и 13 дек.; 1889, 26 янв.
- 142 «Рус. ведомости», 1889, 6 марта; «Артист», 1890, № 9, с. 150; «Харьк. губ. ведомости», 1889, 11 сент.
- 143 «Артист», 1890, № 10, с. 182; 1891, № 13, с. 216—217; № 14, с. 176.
- 144 «Харьк. губ. ведомости», 1891, 4 сент., 5 окт., 8 ноября; «Артист», 1891, № 17, с. 162; Труды, ч. 1, с. 152; «Артист», 1894, № 42, с. 151.
- 145 «Дневник Артиста», 1893, № 6, с. 28; «Харьк. губ. ведомости», 1891, 10 дек.
- 146 Форкатти В. Л. На суд общественного мнения. Харьков, 1894; Самойлов-Мичурин Н. А. На суд артистов. Харьков, 1894; «Артист», 1894, № 34, с. 275—276; № 35, с. 256.
- 147 «Артист», 1894, № 43, с. 222.
- 148 Там же, 1895, № 45, с. 257; № 46, с. 186.
- 149 «Одес. новости», 1897, 17 окт.; «Одес. листок», 1897, 3 и 15 сент.; «Рус. слово», 1915, 28 мая.
- 150 «Суфлер», 1880, 1 янв.; Спнпельников Н. П., с. 192; «Казан. бирж. листок», 1882, № 101.
- 151 «Волж. вестн.», 1883, № 37, 50; 1884, № 15.
- 152 Там же, 1884, № 67; 1886, № 230; см. также: Автобиография П. М. Медведева. Казань, 1886.
- 153 «Волж. вестн.», 1893, № 47; «Казан. бирж. листок», 1891, № 299; «Казан. телеграф», 1895, № 718; «Артист», 1890, № 11, с. 217; 1894, № 43, с. 215; 1889, № 4, с. 196.
- 154 «Волж. вестн.», 1889, № 199; 1893, № 171; Голодным па хлеб. Казань, 1907, с. 234; «Казан. телеграф», 1894, № 149.
- 155 «Волж. вестн.», 1893, № 214; «Артист», 1893, № 31, с. 182; «Казан. телеграф», 1893, № 145, 155, 160, 178.
- 156 «Казан. телеграф», 1893, № 149; 1894, № 266, 279, 281, 364, 346, 347, 301.
- 157 «Артист», 1894, № 37, с. 213, 214.
- 158 Там же, 1891, № 13, с. 313.
- 159 Там же.
- 160 Там же, 1891, № 12, с. 236.
- 161 Там же, 1893, № 31, с. 186.
- 162 «Волж. вестн.», 1896, № 249; «Казан. телеграф», 1895, № 796; Велпзарий М. И., с. 134; Смирнова Н. А., с. 93; «Бирюч петроград. академ. театров», вып. 2, 1922, с. 354; Актеры и режиссеры. Театральная Россия. М., 1928, с. 340—341.
- 163 Велпзарий М. И., с. 126, 127.
- 164 Труды, ч. 2, с. 199, 200; ч. 1, с. 151, 152; Юрьев Ю. М., т. 1, с. 244.
- 165 См.: Ярон С. Г. Воспоминания о театре. Киев, 1898, с. 153—158; Велпзарий М. И., с. 127.

- 166 «Бирюч петроград. академ. театров», вып. 2, 1922, с. 354; «Казан. телеграф», 1895, № 870; 1894, № 556, 554.
- 167 «Казан. телеграф», 1895, № 870.
- 168 «Театр и искусство», 1897, № 14, с. 280; № 15, с. 293; Смирнова Н. А., с. 92, 93, 316; «Бирюч петроград. академ. театров», вып. 2, 1922, с. 354.
- 169 Синельников Н. Н., с. 224.
- 170 Там же, с. 218.
- 171 «Артист», 1893, № 30, с. 149; № 32, с. 183; 1894, № 41, с. 243, 244.
- 172 «Приазов. край», 1897, № 126, 92, 301.
- 173 Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Спб., 1911, с. 21, 22; Синельников Н. Н., с. 220, 223.
- 174 «Артист», 1894, № 42, с. 217; 1895, № 45, с. 181.
- 175 «Дневник Артиста», 1893, № 8, с. 29; «Приазов. край», 1897, № 126.
- 176 Велязарий М. И., с. 214; Синельников Н. Н., с. 201.
- 177 «Артист», 1891, № 17, с. 159; Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.—М., 1961, с. 43, 229.
- 178 «Артист», 1891, № 15, с. 160; № 17, с. 159; 1894, № 33, с. 205.
- 179 Синельников Н. Н., с. 226.
- 180 «Одес. листок», 1894, 7 сент.
- 181 Там же, 1 сент.
- 182 Там же, 4 сент.; «Донская речь», 1899, № 259.
- 183 «Театр», 1896, 11 февр.; Синельников Н. Н., с. 228.
- 184 Синельников Н. Н., с. 331; «Театр», 1896, 3 февр.
- 185 «Приазов. край», 1897, № 99; «Донская речь», 1899, № 182.
- 186 «Театр и искусство», 1899, № 3, с. 67; 1897, № 17, с. 335—336.
- 187 Там же, 1897, № 13, с. 262.
- 188 Николаев Н. И., с. 103; Ярон С. Г., с. 232, 255.
- 189 «Заря», 1882, № 169; Ярон С. Г., с. 242; «Киев. слово», 1891, № 1137.
- 190 «Известия Киев. гор. думы», 1881, № 2; Ярон С. Г., с. 237; «Суфлер», 1883, 12 мая; «Заря», 1882, № 185.
- 191 Синельников Н. Н., с. 118; Ярон С. Г., с. 336, 337.
- 192 Ярон С. Г., с. 260, 272.
- 193 Ярон С. Г., с. 339—341.
- 194 «Ист. вестн.», 1904, № 12, с. 403.
- 195 Ярон С. Г., с. 323—324; Николаев Н. И., с. 183.
- 196 Ярон С. Г., с. 291; Глама-Мещерская А. Я., с. 285, 289, 286.
- 197 Николаев Н. И., с. 202; «Киев. слово», 1891, № 1375, 1387.
- 198 Цит. по: Хорол В. Е. Русский драматический театр Н. Н. Соловцова в Киеве. Прил. Дис. на соиск. ученой степени канд. искусствоведения. Киев, 1954.
- 199 Глама-Мещерская А. Я., с. 292.
- 200 «Киев. слово», 1891, № 1318; Альбом. Посвящается деятельности Н. Н. Соловцова по случаю двадцатипятилетия артистической деятельности и десятилетия киевской антрепризы. Киев, 1902, с. 10; «Киев. слово», 1892, № 1675; 1893, № 1874, 2080; 1894, № 2144.
- 201 «Одес. листок», 1895, 24 апр.; «Киев. слово», 1893, № 1878.
- 202 Велязарий М. И., с. 155.
- 203 Там же, с. 128, 145; Глама-Мещерская А. Я., с. 292; Леонидов Л. М. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. М., 1960, с. 88, 89.
- 204 «Артист», 1895, № 42, с. 151.
- 205 «Одес. листок», 1895, 21 сент., 3 окт.; 1897, 5 сент.
- 206 Там же, 1896, 1 янв.; «Россия», 1902, № 975; «Одес. листок», 1895, 1 ноября; 1896, 1 мая, 2 июня.
- 207 Дорошевич В. М. Смерть Соловцова.— «Россия», 1902, № 975.
- 208 «Одес. листок», 1895, 1 мая, 4 июня; Леонидов Л. М., с. 93; «Артист», 1894, № 34, с. 271.
- 209 «Одес. новости», 1898, № 4389; «Жизнь и искусство», 1896, 17 ноября; Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 49.
- 210 «Одес. листок», 1896, 5 мая.
- 211 Леонидов Л. М., с. 93; «Одес. листок», 1895, 5 мая.

- 212 «Театр и искусство», 1897, № 7, с. 138—139; № 44, с. 302; № 45, с. 821; № 47, с. 867; № 49, с. 915; «Киев. слово», 1893, № 1348; Ю р е н с в а В. Л., с. 87.
- 213 Г л а м а - М е щ е р с к а я А. Я., с. 289; Л е о н и д о в Л. М., с. 93—94.
- 214 «Одес. листок», 1896, 4 окт.
- 215 Д а в ы д о в В. Н. Рассказ о прошлом. Л., 1962, с. 199; «Суфлер», 1880, 6 марта; Д е Р и б а с А. Старая Одесса. Одесса, 1902, с. 109; «Театр», 1896, 19 янв.
- 216 «Суфлер», 1880, 3 апр.; Д а в ы д о в В. Н., с. 209; Д е Р и б а с А., с. 154.
- 217 Я р о н С. Г., с. 203; «Артист», 1890, № 11, с. 220.
- 218 «Театр», 1896, 19 янв.
- 219 Там же; Г л а м а - М е щ е р с к а я А. Я., с. 232.
- 220 «Театр», 1896, 17 и 28 янв.
- 221 «Артист», 1890, № 11, с. 220.
- 222 «Одес. листок», 1895, 23 янв.; «Артист», 1891, № 4, с. 171.
- 223 «Артист», 1891, № 4, с. 171.
- 224 Там же, 1891, № 11, с. 156; Л е о н и д о в Л. М., с. 63.
- 225 «Артист», 1891, № 11, с. 156, 157; «Театр», 1896, 31 янв.; «Артист», 1893, № 27, с. 171; «Новости дня», 1894, 1 сент.
- 226 «Театр», 1896, 17 янв.
- 227 «Одес. листок», 1894, 10 янв., 15 янв.
- 228 Там же, 1895, 23 янв., 1 февр.
- 229 Б е л я е в В. Н. Летопись нижегородского-горьковского театра. Горький, 1967, с. 70; «Артист», 1894, № 33, с. 190.
- 230 С о б о л ь щ и к о в - С а м а р и н Н. И., с. 111, 145; «Артист», 1894, № 33, с. 190, 191; № 43, с. 216; № 44, с. 261; 1895, № 46, с. 180.
- 231 «Артист», 1894, № 39, с. 197; С о б о л ь щ и к о в - С а м а р и н Н. И., с. 145.
- 232 С о б о л ь щ и к о в - С а м а р и н Н. И., с. 146, 150—151.
- 233 «Театр и искусство», 1897, № 49, с. 897, 898.
- 234 «Артист», 1893, № 31, с. 179.
- 235 Там же, 1894, № 41, с. 251; № 44, с. 257; 1895, № 45, с. 249.
- 236 Там же, 1894, № 44, с. 257; 1895, № 45, с. 249; В е л и з а р и й М. И., с. 255.
- 237 «Театрал», 1896, № 53, с. 90—91; № 55, с. 43.
- 238 «Театр и искусство», 1897, № 4, с. 79; № 7, с. 139; № 36, с. 641; № 38, с. 682; № 40, с. 722; № 49, с. 909.
- 239 Там же, № 41, с. 741; № 43, с. 782.
- 240 «Артист», 1893, № 26, с. 195; № 31, с. 202; С м и р н о в а Н. А., с. 81, 83, 85.
- 241 «Артист», 1890, № 7, с. 199; 1893, № 27, с. 168; № 28, с. 212; № 32, с. 181; 1895, № 46, с. 179.
- 242 Там же, 1895, № 46, с. 179; «Театр и искусство», 1906, № 17, с. 306.



# РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА

## РЕПЕРТУАР ПЕТЕРБУРГСКОГО АЛЕКСАНДРИНСКОГО И МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРОВ

1882—1897

Список пьес, представленных труппами Александринского и Малого театров в период 1882—1897 годов, составлен по различным источникам. Перечень спектаклей, шедших с 1882 года по конец сезона 1889/90 года, установлен на основании подневного репертуара театров. Репертуар петербургской драматической труппы за эти годы извлечен из принадлежащего Ленинградскому театральному музею рукописного подневного репертуара петербургских казенных театров (1832—1917), составленного по афишам и книгам сборов. Репертуар московской драматической труппы составлен по афишам, хранящимся в Центральном государственном архиве литературы и искусства и в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина. Названия пьес и даты их представления на петербургской и московской сценах с начала сезона 1890/91 года по конец 1897 года взяты из «Ежегодника императорских театров». Сведения о пьесах, публиковавшихся в афишах и «Ежегоднике», в некоторых случаях уточнены и дополнены на основании данных, содержащихся в изданиях и рукописных экземплярах пьес, в русских и иностранных справочниках. Приведем примеры таких уточнений. В «Ежегоднике» указано, что водевиль «Тайна женщины» был представлен на петербургской сцене в 1890 году в переводе Пушкина, что и указано на титульном листе одного из нескольких рукописных экземпляров этой пьесы, хранящихся в Ленинградской театральной библиотеке. Однако текст этого списка ничем не отличается от перевода П. Н. Баташева, который шел на сцене Александринского театра с 1853 года и, очевидно, продолжал идти в 1890 году, и приписывался Пушкину (И. Н. Чекрыгина), по-видимому, потому, что именно в его переводе «Тайна женщины» шла в то время на частной сцене. Перевод комедии-водевиля «Заемные деньги», представленного на Александринской сцене в 1892 году, «Ежегодник» ошибочно приписывает А. П. Шталю — в 1892 году в репертуаре оставался перевод П. А. Каратыгина, шедший в Петербурге с 1834 года. Пьеса «Дитя», поставленная в Петербурге в 1872 году, в Москве в 1877 году и сохранявшаяся в московском репертуаре в 1883 году, объявлялась в афишах и изданиях как перевод К. А. Тарновским английской драмы «The Child». Эта типичная французская мелодрама оказалась, как выяснилось при сопоставлении текстов, переводом драмы О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Тьерри «Madeline». Перевод был, по-видимому, сделан с французского текста, но, поскольку переводчик опубликовал его как перевод с английского, мы сохраняем его версию со знаком вопроса.

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

1882—1897 годах. Все даты даны по старому стилю. Сведения об изданиях пьес сопровождаются ссылкой на место и год первой публикации. Указанные в сводке литографированные издания датируются на основании цензурного разрешения. Если пьеса не была издана, но сохранилась рукопись, принадлежащая театру, это указано в ссылке на Ленинградскую театральную библиотеку (ЛТБ) и на московский Малый театр (МТ).

*А и Ф* — см. *Аз и Ферт*.

*Автор*. Картинка петербургской жизни в 1 д. А. А. Плещеева. Изд.— Спб., 1891.

Пб.: 1892 окт. 13, 21.

*Адвокат Пателен*. Комедия в 3 д. Д.-О. Брюэса и Ж. Палапра (L'avocat Patelin). Пер. с франц. Егорова (И. А. Менцерского). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 май 9; 1889 янв. 31, февр. 2, 19 (утро), сент. 1; 1890 апр. 23; 1893 ноябрь 14 (утро), 17.

*Аз и Ферт*. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро, П. Спродена 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; 1885 окт. 27, ноябрь 8; 1886 янв. 26, 30, апр. 23, сент. 3; 1887 янв. 6, 21; 1888 янв. 1, ноябрь 13; 1889 окт. 3, дек. 30 (утро); 1890 янв. 4, февр. 11; 1891 янв. 7, 9, 15, 18, 24, февр. 3, 6, 13, март 3 (утро), окт. 18, дек. 13, 17; 1892 февр. 13, дек. 13, 31; 1893 янв. 20; 1895 ноябрь 5, 14 (утро); 1897 янв. 29, февр. 7.

*Акростиш*. Пьеса в 1 д. Аэнве (А. Н. Витмера). Изд.— «Театрал», 1896, № 66.

Пб.: 1896 апр. 19.

М.: 1896 май 7.

*Актер Яковлев*. Театральная хроника в 4 д. с прологом Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1859 сент. 18; 1890 окт. 25, 26, 29, 31, ноябрь 9, 18, дек. 16 (утро); 1891 янв. 2.

*Аллегри, или Взвзвись за гуж, не говори, что не дюж*. Шутка-водевиль в 2 д. Ониска (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

М.: 1849 апр. 20; 1883 май 4, 20, сент. 14.

*Американка*. Комедия в 5 д. А. Дюма-сына (L'étrangère). Пер. с франц. Ф. Д. Гриднина и Н. В. Самойлова. Литогр. изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1879 сент. 26; 1882 янв. 12, апр. 11.

*Ангел доброты и невинности*. Комедия в 4 д. В. Александрава (В. А. Крылова) и А. Н. Плещеева. Сюжет заимствован из комедии Ю. Розена «Ein Engel». Изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1872 ноябрь 15; 1885 май 16.

*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; 1882 май 7; 1894 янв. 31, февр. 6; 1895 янв. 25.

*Анна Кервилье*. Комедия в 1 д. Э. Легуве (Anne de Kerviler). Пер. с франц. С. К. (С. А. Кеттлер). Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 8. М., 1895.

М.: 1895 апр. 21, 26; 1896 янв. 25, 29, февр. 1 (утро), 3 (утро), март 28, апр. 15, 28.

*Антон Антонович Петушков*. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1851 дек. 10; 1882 янв. 3, 13, 19, апр. 9.

*Антон-горемыка*. Сцены деревенского быта в 3 д., переделанные В. А. Крыловым и Д. В. Григоровичем из повести Д. В. Григоровича того же названия. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 1. М., 1894.

Пб.: 1893 ноябрь 1, 10, 17, 25, дек. 12, 30 (утро).

*Антоний и Клеопатра.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Antony and Cleopatra). Переделка с англ. в стихах С. А. Юрьева. Изд.— «Эпоха», 1886, № 7—12. М.: 1886 янв. 26, 28, 30, февр. 3.

*Анюта.* Комедия в 4 д. П. В. Корвин-Круковского и С. С. Татищева. Изд.— «Новь», 1885, т. 2, № 6. Пб.: 1885 янв. 18, 21, 23, 29 (утро), февр. 2.

*Арахнея, или Где паук, там и мухи.* Комедия в 5 д. Н. Е. Вильде. Литогр. изд.— М., 1881.

М.: 1881 окт. 30; 1882 янв. 4 (утро), 14, февр. 1 (утро), 3 (утро), 7 (утро), сент. 29, окт. 12, дек. 19.

*Аргунин (Отрава жизни)* — см. *Отрава жизни (Аргунин)*.

*Арказановы.* Комедия в 5 д. А. И. Сумбатова-Юшкина. Изд.— М., 1886.

Пб.: 1886 дек. 19, 21, 27 (утро), 29; 1887 янв. 2, 11, 15, февр. 14.

М.: 1886 окт. 26, 28, 29, 31, ноябрь 3, 5, 7, 10, 13, 17, 28, дек. 5, 8, 22; 1887 янв. 4 (утро), 7, февр. 13 (утро), апр. 28, дек. 10.

*Аррия и Мессалина.* Трагедия в 5 д., 6 карт. в стихах А. Вильбрандта (Arria und Messalina). Пер. с нем. П. К. Бронникова. Изд.— Одесса, 1900.

М.: 1893 дек. 27, 31 (утро); 1894 янв. 2 (утро), 10, 21, февр. 14, 24 (утро), сент. 28.

*Арсений Гурьев.* Драма в 5 д. В. М. Михеева. Изд.— М., 1891.

Пб.: 1892 февр. 6, 10, 12 (утро).

*Б-а-ба!* Комедия в 1 д. А. Мельяка (L'autographe). Пер. с франц. М. П. Федорова. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1873 дек. 16; 1897 янв. 15, 17, 24, 31, февр. 5.

М.: 1877 ноябрь 14; 1882 ноябрь 23.

*Бабушкины грешки.* Комедия в 1 д. Ш. Онопере (Ш.-О. Реми) (Les petits péchés de la grand-maman). Переделка с франц. Изд.— Драматический сборник, кп. 3. Спб., 1859.

Пб.: 1859 февр. 11; 1895 ноябрь 21, 24, 29, дек. 1, 15, 28 (утро); 1896 янв. 14, апр. 3, сент. 10, 16, 27, ноябрь 1, дек. 18; 1897 апр. 28, сент. 12.

*Бабье дело.* Шутка в 1 д., 2 карт. А. Н. Капаева. Литогр. изд.— М., 1882.

Пб.: 1883 янв. 23, 27, 30, февр. 6, 14, 21 (утро), 22 (утро), апр. 27, 29, сент. 11, окт. 2, 16, ноябрь 2, дек. 2; 1884 февр. 17 (утро), май 13, сент. 12, окт. 25, ноябрь 18; 1885 янв. 30 (утро); 1887 окт. 16, 19, 27, ноябрь 16, дек. 1, 4, 11; 1888 янв. 21; 1889 янв. 13, дек. 15, 18; 1890 февр. 4, 10, сент. 5, 9, 28; 1895 сент. 1, 11.

М.: 1883 окт. 31, ноябрь 2, 7, 14, дек. 4; 1884 янв. 11, 18, 27, февр. 10, 16 (утро), 19, апр. 25, май 2, 15, сент. 28, ноябрь 1, 28; 1885 апр. 3, май 10, сент. 5, окт. 2, дек. 12; 1886 янв. 15, сент. 24; 1887 сент. 18, окт. 12; 1888 окт. 2; 1889 апр. 21, сент. 24, 29, окт. 8, 26, ноябрь 19; 1890 янв. 2 (утро), 28, апр. 9, авг. 20, окт. 12, дек. 10; 1896 апр. 21, май 3, ноябрь 15.

*Бабье царство.* Комедия в 1 д. Б. И. Бентовина. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1890 ноябрь 26, 28, дек. 14.

*Байбак.* Комедия в 4 д. В. А. Тихонова. Изд.— Спб., 1886.

Пб.: 1885 ноябрь 29, дек. 3, 5, 10, 12, 20, 26; 1886 янв. 1, 4 (утро), 15, 22, февр. 12, 19 (утро), 21 (утро), сент. 16, 21, ноябрь 23; 1887 февр. 8.

*Баловень.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова) Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1885 окт. 18, 21, 23, 28, 31, ноябрь 4, 6, 8, 11, 15, 18, дек. 2, 9, 11, 18, 31; 1886 янв. 2 (утро), 10, 17, 23, февр. 4, 17, 22 (утро), май 2; 1887 окт. 7; 1891 окт. 28, 30, ноябрь 4.

М.: 1885 дек. 30; 1886 янв. 2 (утро), 7, 9, февр. 2, 19.

*Барыня почивает.* 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; 1884 сент. 21, 24, окт. 7, 8, 12, ноябрь 21; 1891 янв. 7, 8, февр. 8, апр. 30.

*Басни Крылова.* Сцена в 1 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1895 февр. 2 (утро), 9 (утро).

*Багюшкина дочка, или Нашла коса на камень.* Комедия-балет в 3 д. А. А. Шаховского на сюжет комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 29; 1894 янв. 27, февр. 10, 21 (утро), сент. 15, окт. 13; 1895 апр. 11; 1896 янв. 22.

*Беда от нежного сердца.* Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба. Изд.— «Отечественные записки», 1850, № 3.

Пб.: 1850 февр. 6; 1890 окт. 24, 30, ноябрь 1, 4, 7, 30, дек. 9 (утро); 1891 янв. 11, февр. 8, 14, 18, окт. 9, 16, 21, 23, ноябрь 12, 18, дек. 22; 1892 янв. 27, февр. 12, апр. 14; 1893 окт. 6; 1894 сент. 6; 1895 окт. 31.

М.: 1850 май 5; 1883 сент. 4, 12, 16, окт. 3, дек. 22; 1884 янв. 13, сент. 9, окт. 2, 19, 29; 1885 май 6, сент. 15, 24, окт. 30, дек. 2; 1886 янв. 28; 1888 апр. 27; 1891 окт. 15, 20, 25, ноябрь 1, 22, 25, дек. 22; 1892 янв. 3, февр. 2, апр. 10.

*Бедная невеста.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1852, № 4.

Пб.: 1853 окт. 12; 1882 янв. 12; 1884 окт. 31, дек. 6; 1885 апр. 19; 1890 янв. 12, 16, 18, 29, февр. 7, апр. 20.

*Бедность не порок.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— М., 1854.

Пб.: 1854 сент. 9; 1882 апр. 13; 1884 апр. 29, май 9, 15, сент. 2, 11; 1885 апр. 30, май 5, ноябрь 26; 1886 май 15, сент. 3; 1887 дек. 6; 1890 сент. 9, окт. 15, ноябрь 4 (утро); 1891 окт. 13 (утро); 1893 апр. 4, 7; 1894 янв. 24.

М.: 1854 янв. 25; 1882 май 12; 1883 апр. 29, сент. 5; 1897 дек. 28 (утро).

*Бедовая бабушка.* Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова. Изд.— Драматический сборник, т. 3. Спб., 1858.

Пб.: 1857 окт. 18; 1884 февр. 2, 6, 17, 19; 1886 сент. 26, окт. 8; 1887 сент. 15; 1895 янв. 18, февр. 12.

М.: 1857 ноябрь 22; 1882 май 25; 1884 февр. 12; 1892 сент. 21, ноябрь 4, 10, дек. 8, 30; 1893 янв. 22, апр. 13, окт. 8.

*Бедовая вдовушка.* Комедия-шутка в 1 д. И. П. Зазулина. Литогр. пзд.— Спб., 1889.

Пб.: 1888 дек. 11, 13; 1889 сент. 24.

М.: 1888 дек. 29; 1889 янв. 1, 8, 12, 29, 31, февр. 16, 18, апр. 19, май 9, авг. 23, сент. 21, ноябрь 12; 1890 янв. 12, апр. 27, авг. 23.

*Бедовая девушка.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Кулпкова. Подражание водевилю Э. Делинья «Une fille terrible». Изд.— М., 1873.

Пб.: 1850 янв. 18; 1882 сент. 9, 16, 19, окт. 22; 1883 янв. 16; 1891 янв. 30, февр. 7, 10, 12, 22, 26, сент. 25, ноябрь 15, 28, дек. 30; 1892 апр. 26, сент. 16, ноябрь 13, дек. 7; 1893 окт. 15, 29, ноябрь 2, 22, дек. 17, 27; 1894 янв. 17, февр. 7, 17, 22, сент. 1, окт. 5; 1895 февр. 8, окт. 15, дек. 13, 26; 1896 дек. 11, 18.

*Бедовые маменьки.* Комедия в 1 д. Переделка с франц. Е. В. Пяткиной. Изд.— Репертуар веселья, забавы и смеха, ч. 2. М., 1879.

Пб.: 1876 апр. 26; 1884 окт. 18.

*Без вины виноватые.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1884, № 1.

Пб.: 1884 янв. 20, 23, 26, февр. 3, 6, 10, 15 (утро), 17, апр. 23, 30, окт. 2, 5, 10, 21; 1885 ноябрь 24; 1886 май 8; 1887 май 6; 1889 окт. 29; 1890 апр. 5, ноябрь 5, 30; 1895 сент. 10, 12, окт. 15; 1896 янв. 3, 29, ноябрь 3, 26 (утро), дек. 30 (утро).

М.: 1884 янв. 15, 17, 18, 20, 25, 27, февр. 3, 6, 10, 13, 16 (утро), 19 (утро), апр. 22, окт. 22, ноябрь 4, дек. 2; 1885 янв. 20, апр. 23, сент. 8; 1886 янв. 1, февр. 9; 1887 янв. 1, февр. 12, апр. 12 (2-е д.), май 6, сент. 20, дек. 6; 1888 май 9, авг. 18; 1889 май 12, авг. 22; 1890 февр. 2, май 4; 1892 апр. 23, май 6; 1897 май 4.

*Без выхода.* Драма в 4 д. О. К. Нотовича. Изд.— Спб., 1895.

Пб.: 1896 янв. 2, 8, 21, февр. 1, апр. 12.

*Без завета.* Комедия в 5 д. Е. М. Воскресенской. Литогр. изд.— М., 1897.

Пб.: 1897 сент. 11, 16, 19, 24, окт. 1, 24, ноябрь 9, 18.

*Без предрассудков.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова. Переделана из комедии А. Дюма-сына «Les idées de M-me Aubray». Литогр. изд.— М., 1892.

Пб.: 1892 окт. 29, ноябрь 2, 4, 6, 17, 19, 25, дек. 3, 31; 1893 янв. 14, 26, февр. 6 (утро), апр. 6, 14.

М.: 1892 ноябрь 27, дек. 1, 3, 9, 15, 29 (утро), 31; 1893 янв. 20, февр. 3.

*Без собаки быть бы драке.* Шутка-водевиль в 1 д. Э. Верконсена (Cei, Mé-dor!). Переделка с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1876 янв. 30; 1883 ноябрь 1, 3, 11; 1889 сент. 22, 25, 27, 29, окт. 2, 4, 15, 26, ноябрь 2; 1896 окт. 27, ноябрь 15, 24; 1897 янв. 29, февр. 7.

*Беззаботная.* Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто-Дефоржа и Сент-Ива (Э. Деадде) (Flanouse). Переделка с франц. А. А. Зубовой. Музыка В. М. Кажинского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1856 февр. 17; 1893 дек. 13, 19, 29 (утро), 30; 1894 янв. 11, 14, 19, 24, февр. 2, 4, 11, 24.

*Белая муля.* Комедия в 1 д. А. Доде (L'ocillet blanc). Пер. с франц. Б. Ю. Островской. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1890 окт. 19, 29, ноябрь 11; 1891 янв. 2; 1892 февр. 14 (утро); 1895 окт. 11, 13, ноябрь 19 (утро).

*Бери, да помни меня!* Сцены из московской жизни в 2 д. Н. А. Кропачева. Изд.— М., 1878.

М.: 1877 ноябрь 27; 1882 ноябрь 29, дек. 5, 27 (утро); 1883 янв. 3, 14, ноябрь 13, дек. 29; 1885 февр. 3 (утро); 1886 февр. 20, 23.

*Бесприданница.* Драма в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1879, № 1.

Пб.: 1878 ноябрь 22; 1882 янв. 29, апр. 11; 1896 сент. 17, 19, 23, окт. 1, 3, 8, 14, 29, ноябрь 27, дек. 13, 26 (утро); 1897 янв. 24, февр. 16, сент. 18, 30.

М.: 1878 ноябрь 10; 1882 авг. 31, окт. 10, ноябрь 2, 15; 1883 февр. 27 (утро), окт. 23, дек. 6; 1884 янв. 8, сент. 16, окт. 17; 1885 янв. 27, дек. 8; 1886 окт. 5; 1887 авг. 31, сент. 24; 1888 янв. 1, дек. 11; 1890 апр. 30; 1897 ноябрь 16 (утро).

*Бесчестные.* Драма в 3 д. Дж. Роветта (I disonesti). Пер. с итал. А. А. Веселовской. Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1896 сент. 9, 12, 16, 25, 27, окт. 6, 23, ноябрь 1, 8; 1897 янв. 8.

М.: 1896 сент. 12, 16, 20, 26, окт. 4, 9, ноябрь 22.

*Бешеные деньги.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1870, № 2.

Пб.: 1870 апр. 16; 1882 апр. 9, 22, ноябрь 7; 1890 апр. 8; 1891 сент. 19, 23, 29.

М.: 1870 окт. 9; 1893 ноябрь 12, 15, 17, 19, 30, дек. 7, 10, 29 (утро); 1894 янв. 3 (утро), февр. 6, апр. 25, сент. 2, окт. 4, 18; 1895 янв. 26; 1896 май 21, авг. 23, сент. 9, 25, окт. 17, ноябрь 4; 1897 май 6, авг. 20, 27, сент. 18, ноябрь 2.

*Благотворительный брюзга.* Комедия в 3 д. К. Гольдонн (Le bourgeois bienfaisant). Пер. с франц. В. Н. Семснова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1896 дек. 4, 6, 11; 1897 янв. 8.

*Благородный театр.* Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1828.

Пб.: 1829 янв. 1; 1890 авг. 30, сент. 3, 5, 9, окт. 4, 10, дек. 5.

**Благотворительные дамы.** Бытовые сцены в 4 д. Д. А. Мансфельда по нем. комедии А. Ларонжа «Wohlthätige Frauen». Изд. под пазв. «Приютские дамы». — Мансфельд Д. А. Драматические сочинения и переводы, т. 3. М., 1886. М.: 1889 апр. 13, 16, 20, авг. 17.

**Блудливы, как кошки, трусливы, как зайцы.** Шутка в 3 д. А. Дюрю, А. Шиво и А. Эрни (La villa Blanstignon). Пер. с франц. М. П. Садовского. Литогр. изд.— М., 1881.

М.: 1881 февр. 2; 1882 янв. 24, 25, 26, 27, 31 (утро), февр. 6 (утро), апр. 9, 26.

**Блуждающие огни.** Комедия в 5 д., 6 карт. Л. Н. Антропова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1874 апр. 19; 1885 апр. 26; 1886 дек. 2; 1887 янв. 26, май 10.

М.: 1873 дек. 6; 1883 сент. 22, окт. 7, ноябрь 6, дек. 12; 1885 дек. 6; 1887 май 3.

**Богдан Хмельницкий.** Историческая драма в 5 д., 11 карт. с прологом в стихах и прозе Н. В. Маклакова. Изд.— «Беседа», 1871, № 8.

М.: 1881 окт. 25; 1882 янв. 6.

**Божья коровка.** Комедия в 4 д. П. Д. Боборыкина. Изд.— «Артист», 1889, № 4. Пб.: 1890 ноябрь 12, 14, 16, 19, 27, дек. 7, 9, 12; 1891 янв. 14, 28.

М.: 1889 дек. 12, 14, 18, 20, 22, 27 (утро), 29; 1890 янв. 3, февр. 6, апр. 6, май 10, сент. 2, 17.

**Бой бабочек.** Комедия в 4 д. Г. Зудермана (Die Schmetterlingsschlacht). Пер. с нем. Ф. А. Куманина. Изд.— «Театрал», 1895, № 1.

Пб.: 1896 апр. 4, 5, 10, 19, сент. 3, 6, окт. 27, ноябрь 15, 24, дек. 18; 1897 янв. 15, 29, февр. 7, 12, апр. 16, 25, 28, сент. 5, 12, ноябрь 14.

**Бойкая барыня.** Полковые сцены в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 5.

Пб.: 1857 окт. 28; 1883 сент. 22, окт. 4.

**Болезни сердца.** Комедия в 5 д. В. П. Мещерского. Изд.— Спб., 1885.

Пб.: 1886 янв. 27, 29, 31, февр. 3, 5, 13, 22, 23 (утро), апр. 28, окт. 2, 7, ноябрь 2.

**Боль врача ищет.** Комедия в 1 д. Заимствована с польского Р. И. Подгорецким. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 авг. 23; 1886 окт. 15, 19, ноябрь 18, 23, дек. 4, 26; 1887 янв. 15, авг. 20, сент. 1, окт. 19, ноябрь 26; 1888 февр. 24, окт. 18, дек. 5, 19; 1889 янв. 20.

**Борис Годунов.** Трагедия в 5 д., 14 карт. с прологом А. С. Пушкина. Изд.— Спб., 1831.

Пб.: 1870 сент. 17; 1887 янв. 28 (сцена у фонтана), 29 (то же).

М.: 1880 окт. 19; 1882 июнь 4 (сцена у фонтана); 1884 апр. 17, 19, 27, май 6, сент. 5, 26, окт. 21; 1885 сент. 11, окт. 3, 31; 1887 янв. 29, февр. 9, май 4; 1889 окт. 5, 9, 25, 29, ноябрь 14; 1890 февр. 9 (утро).

**Борцы.** Комедия в 4 д., 5 карт. М. И. Чайковского. Изд.— «Театрал», 1897, № 139.

М.: 1897 ноябрь 11, 12, 18, дек. 1, 10, 15, 19, 22.

**Боязнь жизни.** Комедия в 4 д., 5 карт. М. И. Чайковского. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 10. М., 1895.

Пб.: 1895 сент. 28, окт. 3, 6, 12, 29; 1896 янв. 7.

**Боярин Нечай-Ногаев.** Московская быль XVII века. Драма в 5 д., 6 карт. А. В. Арсеньева. Изд.— Спб., 1895.

Пб.: 1895 сент. 5, 8, 15, 19, 22, 27, окт. 1, 5, 10, 17, 25, 27, ноябрь 3, 15, 26, дек. 3, 20, 31 (утро); 1896 сент. 22; 1897 янв. 12 (утро), февр. 21 (утро).

**Брак.** Комедия в 3 д. Переделана П. П. Гнедичем из комедии П. Вольфа «Les maris de leurs filles». Изд.— «Театральная библиотека», 1893, № 29.

М.: 1893 авг. 20, 23, 26, 31, сент. 23, окт. 10.

*Брак по страсти.* Сцены в 2 карт. А. А. Потехина. Изд.— Сочинения Алексея Потехина, т. 7. Спб., 1874.

Пб.: 1868 окт. 18; 1882 сент. 2; 1884 окт. 7, 17, 22; 1885 янв. 22, май 2, 6, 10, окт. 3, 24; 1886 янв. 10, ноябрь 9; 1888 февр. 21, март 5; 1893 сент. 5; 1894 сент. 19; 1895 янв. 11, ноябрь 1.

*Бракоразводный процесс.* Комедия-фарс в 3 д. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1878 окт. 2; 1882 янв. 18, 25, февр. 5 (утро), дек. 29; 1883 май 4.

*Брандмейстер.* Драматический эпизод в 1 д. Е. Е. Прохорова. Изд.— Спб., 1858.

Пб.: 1869 окт. 1; 1893 сент. 8, 22, ноябрь 21, дек. 12 (утро), 20, 27, 29 (утро); 1894 янв. 14, 19, февр. 4.

*Братъ Ранцау.* Комедия в 4 д. Эркмана-Шатриана (Э. Эркмана и А. Шатриана) (Les Rantzau). Пер. с франц. В. А. Крылова. Изд.— «Изящная литература», 1883, № 1.

Пб.: 1883 ноябрь 22, 25, 30, дек. 4, 16, 21, 28.  
М.: 1884 авг. 31, сент. 3.

*Бригадир.* Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— «Российский театр», ч. 33. Спб., 1790.

Пб.: 1772 авг. 19 (в 1-й раз?); 1892 дек. 1 (1-е д.), 6 (утро, 1-е д.).  
М.: 1784 июль 31 (не в 1-й раз); 1892 дек. 1, 9, 13.

*Булочная, или Петербургский немец.* Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1843.

Пб.: 1843 окт. 26; 1888 окт. 5, 11, 26 (утро).

*Бурное утро.* Комедия в 1 д. А. Делакура (La femme doit suivre son mari). Переделка с франц. М. В. Шилловской. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1865 сент. 10; 1882 окт. 25, ноябрь 3, 8, 17, 23, дек. 15; 1883 янв. 2, 18.  
М.: 1864 ноябрь 30; 1891 сент. 2, 5, 10, 22, окт. 25, ноябрь 15, дек. 20; 1892 янв. 12, 29, апр. 10.

*Бэби.* Комедия в 3 д. Н. Северина (Н. И. Мердер). Изд.— «Театральная библиотека», 1892, № 11.

М.: 1894 сент. 21, 23, 27, окт. 2, 5.

*В бегах.* Комедия-шутка в 3 д. С. Ф. Рассохина и В. П. Преображенского. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1894 сент. 29, окт. 18; 1895 янв. 22, февр. 8, апр. 9.

*В глуши Сибири.* Драматическая картина в 1 д. в стихах В. А. Крылова. Изд.— «Вестник Европы», 1893, № 5.

Пб.: 1896 янв. 2, 8, 19, 21, февр. 1, апр. 19.

*В деревне.* Народная драма в 5 д. А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1890 авг. 31, сент. 3, 5, ноябрь 26; 1891 янв. 20 (утро).  
М.: 1887 янв. 26, 28, 30, февр. 10, 15 (утро), апр. 14, авг. 19, сент. 8; 1888 янв. 10, май 11, сент. 11; 1889 авг. 27.

*В детской.* Картинка в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Изд.— «Артист», 1894, № 36.

М.: 1894 февр. 8, 16, 23, авг. 23, сент. 1, 26, окт. 13; 1895 янв. 27.

*В духе времени.* Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— «Вестник Европы», 1877, № 12.

Пб.: 1878 окт. 11; 1882 янв. 6, 25, апр. 18.

*В забытой усадьбе.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1880, № 12.

Пб.: 1881 окт. 12; 1882 янв. 17, 29, февр. 5 (утро).

*В камере судьи.* Пьеса в 2 сценах. Переделка К. П. Шкариным сцен из обыденной жизни В. А. Слепцова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1880 ноябрь 14; 1882 янв. 1, февр. 1, апр. 16, ноябрь 19; 1883 янв. 4, 9, февр. 21 (утро), 27 (утро), окт. 2, дек. 5, 20; 1884 май 14, сент. 21.

*В крови горит огонь желанья!* Комедия в 2 д. с куплетами (The Fickle Husbands). Переделка с англ. К. Нарского (К. А. Гарновского). Литогр. изд.— М., 1880.

М.: 1881 янв. 28; 1887 ноябрь 15, 17, 19, 23, дек. 8.

*В неравной борьбе.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова. Изд.— «Артист», 1891, № 16.

Пб.: 1891 февр. 7, 13, 14, 19, март 3 (утро), сент. 25, окт. 1, ноябрь 2; 1892 янв. 8, 15, апр. 14, сент. 16; 1893 сент. 12.

М.: 1891 сент. 30, окт. 2, 4, 7, 9, 11, 17, 24, ноябрь 1, 4, 6, дек. 1, 30; 1892 янв. 19, февр. 12.

*В новой семье.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова. Изд.— «Театрал», 1897, № 101.

Пб.: 1897 ноябрь 6, 27, дек. 1, 5, 14, 19.

М.: 1896 дек. 22, 27, 29 (утро), 31 (утро); 1897 янв. 2 (утро), 4 (утро), 17, 20, 24, 27, февр. 10, 21 (утро), апр. 18, 24, май 5, сент. 9, ноябрь 9.

*В осадном положении.* Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1875 окт. 31; 1886 окт. 26, дек. 26; 1887 февр. 15, окт. 5.

М.: 1875 ноябрь 6; 1885 май 8, 14.

*В пансионе.* Сцены в 2 д. А. Привольского (Л. Ф. Васильева). Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1884 апр. 27.

М.: 1884 авг. 31, сент. 3.

*В плену.* Комедия в 3 д. Н. Оспова (Н. О. Ракшанпина). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1887.

М.: 1888 сент. 21, 25, окт. 5, 13.

*В погоню за поцелуем.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля. Литогр. изд.— Спб., 1882.

Пб.: 1882 апр. 18, 20, май 11.

*В погоню за прекрасной Еленой.* Фарс в 2 д. с пением В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Спб., 1872.

Пб.: 1872 сент. 11; 1882 янв. 20, апр. 8.

М.: 1872 окт. 5; 1882 дек. 19; 1883 янв. 28, февр. 9.

*В поместьи госпожи Поводаевой.* Комедия в 4 д. Н. Е. Вильде. Литогр. изд.— М., 1885.

М.: 1885 окт. 28, 29, 30, ноябрь 1, 4, 8, 12, 18, 29, дек. 13, 19, 29 (утро); 1886 янв. 17, февр. 18, 23 (утро), апр. 28, сент. 21, ноябрь 14, дек. 29.

*В темках.* Комедия в 1 д. Переделка с франц. П. И. Бабина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1887 ноябрь 29, 30, дек. 3, 6, 9, 21, 31; 1888 янв. 7, 13, февр. 8, 25, март 6.

М.: 1888 март 3 (утро), 6.

*В разлуке.* Комедия в 4 д. Е. П. Гославского. Изд.— «Артист», 1894, № 41.

М.: 1894 сент. 21, 23, 27.

*В родном углу.* Комедия в 4 д. П. М. Неvejeина. Литогр. изд.— М., 1892.

Пб.: 1892 окт. 21, 28, 30, ноябрь 3, 5, 10, 15, дек. 26 (утро); 1893 февр. 5.

М.: 1892 ноябрь 4, 6, 10, 12, 19, дек. 17, 28; 1893 янв. 7, 13, февр. 6, апр. 25, сент. 19, дек. 6; 1894 янв. 4.

*В родственных объятиях.* Семейная быль в 4 д. В. С. Лихачева. Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1884 апр. 24, 26, сент. 26, окт. 3; 1886 апр. 27, 29.

М.: 1884 апр. 16, 18, 29, май 14; 1887 сент. 28, окт. 11, 20.



- В северной глуши.* Драма в 4 д., 5 карт. Л. Г. Жданова (Л. Г. Гельмана). Изд.— «Театрал», 1897, № 112.  
М.: 1897 апр. 25, 28, 30, май 13, сент. 21, окт. 26.
- В селе Знаменском.* Пьеса из народной жизни в 4 д. Вл. А. Александрова. Литогр. изд.— М., 1889.  
М.: 1889 сент. 27, 28, окт. 2, 6, 12, 17, 24, ноябрь 21; 1890 янв. 1, февр. 4, авг. 22.
- В сетях.* Комедия в 2 д. в стихах О. Н. Чюминой. Сюжет заимствован у О. Фейе. Изд.— «Художник», 1891, № 11, 12.  
Пб.: 1892 сент. 8, 17, окт. 27, ноябрь 5, 9, дек. 6 (утро и вечер); 1893 февр. 2.
- В следующий раз.* Сценка-монолог в 1 д. Э. Грене д'Апкура (La scène à faire). Пер. с франц. Ф. А. Куманппа. Изд.— «Артист», 1890, № 8.  
М.: 1890 ноябрь 7, 12, 22, 26.
- В ссудной кассе.* Картинка петербургской жизни в 1 д. А. А. Плещеева. Изд.— Литературно-театральный альманах, вып. 5. Спб., 1887.  
Пб.: 1888 сент. 25, 28, 30, окт. 7.
- В старые годы.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Сюжет заимствован из хроники Н. С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове». Литогр. изд.— М., 1888.  
Пб.: 1889 окт. 6, 9, 11, 13, 16, 18, 20, 23, 25, 27, 30, ноябрь 2, 6, 9, 13, 15, 23, 28, дек. 1, 10, 28; 1890 янв. 3, 24, 31, февр. 5, сент. 27, ноябрь 4; 1891 янв. 16.  
М.: 1888 окт. 24, 25, 27, ноябрь 1, 3, 8, 11, 14, 18, 23, дек. 1, 8; 1889 янв. 1, 4, 8, февр. 12, май 4, авг. 30, ноябрь 13; 1890 янв. 12, май 6, авг. 31, дек. 9; 1891 сент. 26, ноябрь 17, дек. 11; 1894 май 12, авг. 18; 1895 авг. 22.
- В такую ночь!..* Комедия в 3 д. М. Н. Бухарина. Изд.— Одесса, 1890.  
Пб.: 1892 янв. 23, 29, 31, февр. 4, 14.  
М.: 1893 сент. 6, 10, 15, 29.
- В тихом омуте черти водятся.* Водевиль в 1 д. Ф. А. Копп. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варпера «Madame de Sainte Agnès». Изд.— М., 1834.  
Пб.: 1835 янв. 14; 1882 май 6.
- В царстве поэтов.* Комедия-фарс в 2 карт. В. Корнеллевой (В. К. Билибиной). Изд.— «Артист», 1892, № 24.  
Пб.: 1892 окт. 29, ноябрь 3, дек. 29 (утро); 1893 янв. 27.
- В цветах.* Летний этюд в 3 карт. П. П. Гнедича. Изд.— «Русский вестник», 1885, № 12.  
Пб.: 1886 сент. 25, 29, окт. 3, 9, ноябрь 9; 1887 янв. 6, 21.
- В чужом глазу сучок мы видим, в своем не видим и бревна.* Шутка-водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля, П. Сиродена и Э. Лемуана-Моро (La société du doigt dans l'oeil). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 5. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».  
Пб.: 1851 февр. 13 (утро); 1882 янв. 13, 28, февр. 3; 1887 ноябрь 11, 13, 18, дек. 7.
- В чужом пиру похмелье.* Комедия в 2 д. А. Н. Островского. Изд.— «Русский вестник», 1856, № 2.  
Пб.: 1856 янв. 18; 1882 апр. 8; 1893 сент. 27, окт. 18, 24 (утро), ноябрь 1, дек. 31; 1894 окт. 12, 16 (утро); 1895 янв. 15, апр. 12, май 5, окт. 29 (утро); 1896 апр. 3.  
М.: 1856 янв. 9; 1888 янв. 17, 19, 21.
- В Шильонском замке.* Трагедия в 5 д. А. Ф. Федотова. Изд.— М., 1888.  
М.: 1888 дек. 27, 30 (утро); 1889 янв. 3 (утро), 9, 11, 13, февр. 7, 9, 14, апр. 26, авг. 24.
- Ваал.* Драма в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Русский вестник», 1873, № 4.

Пб.: 1873 окт. 12; 1891 окт. 21, 23, ноябрь 1, 6, 10; 1892 янв. 26, сент. 4, 18; 1893 сент. 29.

*Вава.* Комедия в 4 д. С. А. Кеттлер и В. А. Крылова. Сюжет заимствован из повести Г. де Мопассана «Иветт». Изд.—Сцена. Драматический сборник, вып. 22. М., 1895.

Пб.: 1895 ноябрь 9, 14, 16, 21, 23, 29, дек. 1, 6, 8, 13, 20, 27; 1896 янв. 10, 14, 19, февр. 4 (утро), март 27, апр. 1, 15, 26, 29.

М.: 1897 сент. 1, 4, 16, 25, окт. 1, 28, ноябрь 30.

*Вакантное место.* Комедия в 4 д., 5 карт. А. А. Потехина. Изд.—«Отечественные записки», 1869, № 11.

Пб.: 1881 февр. 16; 1884 ноябрь 4, 8, 21; 1885 апр. 21, окт. 20; 1886 сент. 28, дек. 7; 1887 ноябрь 22.

М.: 1881 янв. 16; 1882 янв. 31, февр. 4 (утро), апр. 28, май 3, окт. 20.

*Василиса Мелентьева.* Драма в 5 д. в стихах А. Н. Островского и С. А. Геденова. Изд.—«Вестник Европы», 1868, № 2.

Пб.: 1868 янв. 10; 1882 янв. 28, апр. 5, 15; 1885 апр. 10, 15, 17, май 8, окт. 17, ноябрь 17, дек. 16; 1887 май 4, авг. 31, ноябрь 12; 1891 сент. 4, 6, 9, 11, 20, 23, 27, окт. 2, 16, дек. 18, 20; 1892 янв. 27, 31, февр. 9 (утро); 1895 ноябрь 24; 1896 апр. 10.

М.: 1868 янв. 3; 1882 дек. 12, 15, 22, 27 (утро); 1883 янв. 2 (утро), 23, февр. 20 (утро), сент. 4, окт. 9, дек. 29; 1884 февр. 12 (утро), апр. 15, сент. 2, окт. 28, дек. 26; 1885 сент. 5, ноябрь 17, дек. 31; 1886 февр. 21; 1887 февр. 10 (утро), сент. 27; 1894 февр. 8, 16, 21 (утро), 27, апр. 29, сент. 8, окт. 16; 1895 янв. 6, февр. 8, авг. 21.

*Веер.* Комедия в 3 д. К. Гольдони (Il ventaglio). Пер. с итал. Н. М. Спасского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1888 сент. 23, 26, 29, окт. 6, 16, 26 (утро), дек. 26.

М.: 1895 янв. 8 (утро), 22 (утро).

*Великий банкир.* 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. под назв. «Великий банкир, или Уплата миллиона по предъявлению».—«Отечественные записки», 1871, № 7.

Пб.: 1897 февр. 11.

*Венецианский купец (Шейлок).* Трагедия в 5 д., 8 карт. В. Шекспира (The Merchant of Venice). Пер. с англ. П. И. Вейнберга. Изд.—«Современник», 1886, № 5.

Пб.: 1897 янв. 30, февр. 3, 4, 6, 10, 18, 19 (утро), сент. 1, 28, окт. 26, ноябрь 16 (утро), 30, дек. 28 (утро).

*Венеижский истукан.* Картины московской жизни XVII века в 4 д. П. П. Гнедича. Изд.—«Артист», 1893, № 30.

Пб.: 1893 ноябрь 16, 19, 22, 24, дек. 1, 3, 10, 17, 30; 1894 янв. 2 (утро), 11, 18, апр. 29, сент. 8, окт. 10; 1895 янв. 3, февр. 11 (утро).

М.: 1893 окт. 11, 13, 15, 19, 21, 26, ноябрь 10, 26, дек. 5, 12; 1894 янв. 6, 30, февр. 17, 22, май 10, авг. 17, сент. 4, 25; 1895 февр. 10, апр. 21, май 3, авг. 24, сент. 4, 10, 24, ноябрь 12; 1896 янв. 2, май 7, 20, авг. 20, дек. 1.

*Вечер в Сорренте.* Сцены в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.—Полн. собр. соч. И. С. Тургенева, т. 9. Спб., 1891.

Пб.: 1885 янв. 18, 21, 23, 29 (утро), февр. 1 (утро); 1893 ноябрь 1, 10, дек. 8; 1895 окт. 18.

*Вечеринка у бедной родственницы.* Сцены в 1 д. А. А. Потехина. Изд.—«Современник», 1863, № 9.

Пб.: 1889 дек. 10 (утро).

*Вечность в мгновении.* Драматический этюд в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Изд.—«Артист», 1892, № 25.

Пб.: 1897 окт. 9.

М.: 1893 окт. 15, 19, 21, 26, ноябрь 14 (утро), дек. 12.

- Взаимное обучение.* Водевиль в 1 д. Т. Баррьера и А. Декурселя (L'enseignement mutuel). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Изд.—Сцена. Драматический сборник, вып. 10. М., 1896.  
Пб.: 1851 дек. 3; 1882 янв. 24, 26, февр. 2 (утро), апр. 5, сент. 21, 23; 1891 окт. 4, 7, 9, 13, 25, 28, дек. 16; 1892 янв. 10, сент. 6; 1893 дек. 10, 13, 15, 20; 1894 янв. 9, февр. 2, 21, сент. 28, окт. 12; 1895 окт. 27, ноябрь 3, дек. 27; 1896 янв. 19.  
М.: 1851 сент. 21; 1886 авг. 27, сент. 1, 19, 22; 1887 янв. 8.
- 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; 1882 янв. 4, февр. 4.
- Виктор Павлович Пичужкин.* Сцепы из провинциальной жизни в 4 д. А. Ф. Федотова. Изд.—М., 1890.  
М.: 1889 дек. 27, 31 (утро); 1890 янв. 2 (утро), 4, 16, февр. 5.
- Вильгельм Телль.* Драма в 5 д., 9 карт. Ф. Шиллера (Wilhelm Tell). Пер. с нем. Ф. Б. Миллера. Изд.—М., 1843. Приспособлен для сцены В. А. Крыловым.  
Пб.: 1893 ноябрь 4, 8, 12, 15, 18, 22, 28 (утро), дек. 26; 1894 янв. 23 (утро), февр. 20 (утро).
- Виндзорские проказницы.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (The Merry Wives of Windsor). Пер. с англ. П. И. Вейнберга. Изд.—Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводах русских писателей, т. 4. Спб., 1868.  
Пб.: 1887 февр. 13.
- Виндзорские проказницы.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (The Merry Wives of Windsor). Пер. с англ. А. Л. Соколовского. Изд.—Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского, т. 7. Спб., 1897.  
М.: 1890 ноябрь 27, 29, 30, дек. 3, 21, 27 (утро), 31 (утро); 1891 февр. 25 (утро), март 2 (утро), сент. 24, дек. 9.
- Винюватая.* Комедия в 5 д. А. А. Потехина. Изд.—«Современное обозрение», т. 1. Спб., 1868.  
Пб.: 1867 окт. 13; 1882 янв. 31, февр. 6, сент. 12, окт. 10; 1884 сент. 20, 28; 1888 янв. 31.  
М.: 1867 ноябрь 10; 1885 апр. 11, 15, 17, 26, окт. 9, 27.
- Винювна, но заслуживает снисхождения.* Комедия-шутка в 2 д. М. В. Карнсева. Сюжет заимствован из комедии Ф.-Ф. Дюмануара «Les femmes terribles». Изд.—М., 1881.  
Пб.: 1880 окт. 31; 1882 февр. 1.
- Viola tricolor* — см. *Трехцветная фиалка.*
- Виц-мундир.* Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина. Изд.—Спб., 1845.  
Пб.: 1845 ноябрь 15; 1889 сент. 6, 18, окт. 17; 1890 янв. 19, апр. 9, дек. 21; 1891 февр. 11; 1892 сент. 10.
- Власть тьмы, или Коготок уяз, всей птичке пропасть.* Драма в 5 д., 7 карт. Л. Н. Толстого. Изд.—М., 1887.  
Пб.: 1895 окт. 18, 23, 24, 26, 30, ноябрь 3, 6, 8, 15, 19, 22, 29, дек. 8, 13; 1896 янв. 10, 28 (утро), февр. 1 (утро), апр. 14, сент. 24.  
М.: 1895 ноябрь 29, дек. 1, 4, 8, 11, 20, 28; 1896 янв. 10, 28, февр. 2 (утро).
- Вовремя.* Комедия в 1 д. Э. Моптекорболи. Пер. с итал. Е. Летковой (Е. П. Султановой). Изд.—«Театральная библиотека», 1893, № 32.  
Пб.: 1890 дек. 7, 18.
- Водевиль с переодеванием.* Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Изд.—М., 1873.  
Пб.: 1850 май 17; 1890 ноябрь 8.
- Водоворот.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.—«Артист», 1889, № 3.

М.: 1889 окт. 26, 27, 30, ноябрь 1, 3, 6, 8, дек. 1, 10, 31; 1890 янв. 26, февр. 9, апр. 24.

*Воевода (Сон на Волге)*. Сцены из народной жизни XVII века в 5 д. с прологом. Вторая редакция. Изд.— Сочинения А. Н. Островского, т. 4. М., 1890. М.: 1886 янв. 19, 21, 23, 27, 30, февр. 4, 7, 10, 12, 18 (утро), 20 (утро), 22, сент. 9, 16, окт. 27, ноябрь 12, 30, дек. 10, 28 (утро); 1887 февр. 9 (утро), авг. 23, сент. 3, окт. 4, 22, ноябрь 22; 1888 янв. 3, февр. 5, 28, март 6 (утро), сент. 4, окт. 9, ноябрь 13, дек. 18; 1889 февр. 19, сент. 3, дек. 3; 1890 авг. 26, ноябрь 21; 1891 сент. 8, дек. 15; утро: 1896 апр. 21, 28, сент. 15, ноябрь 17, дек. 6, 8; 1897 янв. 26, апр. 20 (3-е д.), окт. 12, ноябрь 14, дек. 29.

*Воздушные замки*. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии в 5 д. Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля «Les châteaux en Espagne». Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 июль 29; 1891 сент. 10, 20, 25; 1892 апр. 27; 1896 сент. 8, 11, 16, 22, окт. 16, ноябрь 1, 27; 1897 янв. 24.

*Волк*. Комедия в 4 д. А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1885.

М.: 1885 ноябрь 21, 25, 28, дек. 2, 10, 20; 1886 янв. 3, 24, февр. 22 (утро), сент. 22.

*Волки и овцы*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1875, № 11.

Пб.: 1875 дек. 8; 1882 май 12; 1892 апр. 20, 22, авг. 31, сент. 6, окт. 7; 1895 ноябрь 26 (утро), дек. 1, 12; 1896 февр. 4, апр. 21, 30, сент. 26, 30, дек. 22, 31; 1897 янв. 19, февр. 23, окт. 3, 12, ноябрь 28, дек. 10.

М.: 1875 дек. 26; 1893 янв. 27, февр. 1 (утро), 2 (утро), 5 (утро), март 31, апр. 2, 6, 13, 19, май 3, сент. 9, 21, окт. 6, 20, 28, ноябрь 22, дек. 30 (утро); 1894 янв. 13, 25, февр. 23 (утро), май 5, сент. 6, 19, 30, окт. 6, 11; 1895 янв. 10, 31, февр. 7 (утро), апр. 18, 25 (сцена 3-го д.), май 2; 1896 янв. 9, апр. 3, 10, май 5, 9, 22, сент. 6, 17, окт. 15, ноябрь 8, 15, дек. 6; 1897 янв. 8, февр. 12, 19, апр. 21, авг. 22, сент. 11, 30.

*Волшебные звуки*. Этюд в 1 д. в стихах А. Р. Генца. Изд.— «Театрал», 1897, № 104.

М.: 1897 янв. 7, 9, 14, 16, февр. 11, 20, апр. 17, сент. 19, окт. 10, дек. 2.

*Вольная волюшка*. Драма из времен Ивана Грозного в 5 д., 6 карт. И. В. Шпагинского. Изд.— «Артист», 1891, № 12.

Пб.: 1892 сент. 8, 16, 27, окт. 25, ноябрь 4, дек. 27.

М.: 1890 дек. 11, 13, 14, 18, 20, 28; 1891 янв. 10, февр. 3.

*Вольная пташка*. Комедия-шутка в 3 д. Е. П. Карпова. Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1890 окт. 10, 15, 19, 23, ноябрь 11 (утро); 1891 янв. 7, 25, дек. 12; 1892 янв. 16.

*Воробушки*. Комедия в 3 д. Э.-М. Лябша и А. Делакура (Les petits oiseaux). Пер. с франц. К. А. Гарновского. Изд.— М., 1878.

М.: 1867 дек. 15; 1882 май 14.

*Воробышек*. Комедия в 1 д. К. С. Барацевича. Изд.— «Театрал», 1896, № 58. Пб.: 1896 дек. 26, 29 (утро); 1897 янв. 3, 8, 26, февр. 9, 13, сент. 18, 30, ноябрь 18, дек. 17, 26.

М.: 1897 дек. 8, 15, 18, 26.

*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; 1882 апр. 16; 1883 май 10, ноябрь 27; 1884 май 9; 1891 дек. 4, 8, 15, 19, 26; 1892 янв. 1, 21, февр. 15; 1893 окт. 8, 22, 31, ноябрь 26, дек. 12, 29; 1894 янв. 21, февр. 21 (утро), сент. 22, окт. 2, 9 (утро), 11; 1895 янв. 6, апр. 21, сент. 28, окт. 6, 29 (утро); 1896 янв. 21, февр. 1, апр. 12.

М.: 1853 окт. 26; 1882 сент. 2, окт. 1, 22; 1884 окт. 1.

- Воспитанница.* Сцены из деревенской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1859, № 1.  
Пб.: 1863 ноябрь 22; 1882 сент. 9, 20; 1887 май 12, сент. 11; 1889 апр. 21, 30, сент. 1; 1890 апр. 19.
- Восторженная натура.* Комедия в 1 д. К. Каро (Die Bürgerin). Пер. с нем. Е. Н. Астальцевой. Изд.— Для сцены, т. 7. Спб., 1886.  
Пб.: 1887 ноябрь 5; 1888 сент. 16, 19, 20, 21, окт. 18, 25, 26 (утро), ноябрь 3, дек. 28; 1889 февр. 17, сент. 8, 12, 17, дек. 27; 1890 февр. 9, апр. 19, сент. 10, 21, ноябрь 14; 1893 сент. 15, ноябрь 11, дек. 5.
- Все для женщин, или Из огня да в полымя.* Комедия в 1 д. с куплетами М. Мишеля и Э.-М. Лабиша (Le chevalier de dames). Пер. с франц. К. А. Тарновского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 5. Прил. к журн. «Пантеон».  
Пб.: 1854 апр. 29; 1882 янв. 21.
- Всем сестрам по серьгам.* Сцены в 2 д. В. А. Тихонова. Литогр. изд.— М., 1885.  
Пб.: 1885 окт. 30, ноябрь 4, 6, 26.
- 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; 1882 февр. 5 (утро), апр. 4, 18, окт. 18; 1887 май 12; 1891 окт. 22, ноябрь 1, 3 (утро), 27; 1892 янв. 31, сент. 3, 11, 25, 30, окт. 14, ноябрь 12; 1894 окт. 17.  
М.: 1870 сент. 22; 1882 сент. 28, окт. 14, 17; 1886 окт. 13, 16, 24; 1888 дек. 14, 21, 28; 1889 янв. 4, 25, февр. 14 (утро), апр. 27, май 5, авг. 16, 30, сент. 15, окт. 11, 30, ноябрь 8, 22, 29; 1890 янв. 24, апр. 20, авг. 24, сент. 19, окт. 3, ноябрь 28; 1891 февр. 22, ноябрь 5, дек. 11; 1892 апр. 19.
- Встреча.* Картина в 1 д. П. П. Гнедича. Изд.— «Артист», 1891, № 17.  
Пб.: 1891 сент. 26, 30, ноябрь 10; 1892 янв. 20, февр. 16, апр. 10.  
М.: 1892 февр. 5, 7.
- Всякому свое.* Комедия в 4 д. Н. В. Казанцева. Изд.— «Артист», 1890, № 5.  
Пб.: 1893 апр. 23, 26, 30.
- Вторая молодость.* Драма в 4 д. П. М. Неvejeина. Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 ноябрь 17, 19, 23, 24, 27, 30, дек. 1, 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 22, 27 (утро), 30 (утро), 31 (утро); 1888 янв. 2 (утро), 7, 13, 18, 20, 28, февр. 8, 17, 22, март 3, апр. 28, май 3, 9, сент. 6, 11, окт. 30; 1889 май 3, окт. 8; 1890 окт. 3; 1891 окт. 14, 25.  
М.: 1887 окт. 13, 14, 16, 19, 21, 23, 28, 30, ноябрь 4, 10, 13, 16, 24, 30, дек. 8, 15, 22, 26 (утро), 30 (утро); 1888 янв. 3 (утро), 20, февр. 2, 10, 16, март 3 (утро), сент. 12, 27, окт. 23, 26; 1889 янв. 27, февр. 13, окт. 1; 1890 апр. 27, окт. 7; 1891 янв. 20, сент. 5.
- Выбор гвернера.* Комедия в 3 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Полн. собр. соч. Д. И. Фон Визина, ч. 3. М., 1830.  
Пб.: 1892 дек. 1.
- Выгодное предприятие.* Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Литогр. изд.— М., 1877.  
Пб.: 1877 окт. 24; 1883 окт. 6, 13, ноябрь 8; 1890 сент. 16, 18, 25, окт. 8, 26; 1893 ноябрь 14, 30, дек. 31; 1896 ноябрь 10, 17, дек. 15; 1897 апр. 23.  
М.: 1877 дек. 18; 1882 янв. 24, 25, 26, сент. 8, 17, 22, окт. 31, дек. 14; 1883 май 12, 24.
- Выше судьбы.* Драма в 4 д. П. М. Неvejeина. Изд.— «Театрал», 1896, № 89.  
М.: 1896 окт. 23, 25, 29, 31, ноябрь 6, 17, дек. 8, 11, 19, 31; 1897 янв. 6, 28, февр. 17, апр. 20.
- Выше голпы.* Комедия в 2 д. О. А. Голохвастовой. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1887 апр. 9, 13, 15, 20, 21, 23, 27, сент. 2, 11, 28, окт. 14, ноябрь 4, дек. 6 (утро).

*Газета напугала.* Комедия-шутка в 1 д. И. М. Булацеля. Литогр. изд.— Спб., 1893.

Пб.: 1894 февр. 11, 14.

М.: 1895 сент. 15, 18, 20, окт. 6, ноябрь 12, дек. 8; 1896 янв. 12, апр. 2.

*Гамлет, принц Датский.* Драматическое представление в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд.— М., 1837.

М.: 1837 янв. 22; 1883 дек. 1, 13, 16; 1884 апр. 23, сент. 6, окт. 4; 1885 окт. 11, 17, 25, дек. 30 (утро); 1886 авг. 25, окт. 6; 1887 окт. 8, 25; 1888 янв. 13.

*Гамлет, принц Датский.* Трагедия в 5 д., 13 карт. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. П. П. Гнедича. Изд.— [Яитгорск], 1891.

Пб.: 1891 окт. 8, 10, 15, 17, 27, 31, ноябрь 8, 13, 14 (утро), 24, дек. 8 (утро), 11, 29 (утро); 1892 янв. 3, 22, февр. 5, 7, апр. 10, окт. 18, 25 (утро), ноябрь 2, 25, дек. 20; 1893 апр. 5, ноябрь 19, 24, дек. 6; 1895 сент. 4, ноябрь 12 (утро), дек. 29 (утро); 1896 апр. 3, окт. 27, ноябрь 15, 24 (утро), дек. 29; 1897 янв. 19 (утро), февр. 2, сент. 12, ноябрь 9 (утро), дек. 7, 30 (утро).

М.: 1891 окт. 14, 16, 18, 21, 23, 31, ноябрь 11, 14 (утро), дек. 5; 1892 янв. 3 (утро), 10, май 4, авг. 23, сент. 29, окт. 26; 1893 янв. 29, ноябрь 21; 1894 авг. 24, сент. 22; 1895 сент. 11, 28; 1896 янв. 7, авг. 19; 1897 янв. 21.

*Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна.* Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (Indiana et Charlemagne). Перделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 5. Спб.— М., 1874.

Пб.: 1844 июнь 19; 1882 янв. 27; 1891 ноябрь 22, 25, 29, дек. 6, 29; 1892 янв. 19.

*Гастролерша.* Шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева). Изд.— «Артист», 1890, № 9.

Пб.: 1896 сент. 26, окт. 1, 7, 10, 22, ноябрь 5, 28; 1897 янв. 14, 27, май 2, сент. 19, 24, 29, окт. 24, дек. 14.

М.: 1897 февр. 9, 11, 20 (утро), апр. 17, 30, сент. 17, 22, окт. 7, 23, дек. 5.

*Где любовь, там и напасть.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— Спб., 1882.

М.: 1882 сент. 9, 10, 20, 23, 26, 28, окт. 6.

*Где мой зять? Дайте мне зятя!* Комедия в 3 д. М. Мишеля и А. Делакюра (Les amours de Cléopâtre). Пер. с франц. Ф. М. Урусова. Изд.— М., 1874.

М.: 1873 ноябрь 8; 1883 сент. 23, 27, ноябрь 7, 22; 1897 окт. 19, 22, ноябрь 9, 14, 23, дек. 31.

*Где тонко, там и рвется.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Современник», 1848, № 11.

Пб.: 1851 дек. 10; 1891 янв. 30, февр. 5, 25, 26 (утро), 28.

*Генеральное сражение.* Шутка в 1 д. В. Лесницкой (В. Н. Беленко). Изд.— Лит. прил. к газ. «Гражданин», 1886, ноябрь.

Пб.: 1887 февр. 13.

*Генеральша Матрена.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова и Н. И. Мердер. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 25. М., 1895.

Пб.: 1896 янв. 9, 11, 17, 18, 29 (утро), февр. 2, апр. 18, 25.

*Гернани.* Драма в 5 д. В. Гюго (Hernani). Пер. с франц. в стихах. С. С. Тапшцева. Изд.— Спб., [1897].

Пб.: 1897 ноябрь 21, 26, 28, дек. 3, 10.

М.: 1889 ноябрь 15, 17, 22, 24, 27, дек. 5, 13, 29 (утро); 1890 янв. 2, 8, 18, 24, февр. 10 (утро), апр. 12, сент. 19, 30, окт. 29; 1892 апр. 5, авг. 17, окт. 29; 1895 апр. 23.

*Гибель Содомы.* Драма в 5 д., 6 карт. Г. Зудермана (Sodom's Ende). Пер. с нем. П. К. [А. С. Кушнерева и Плюципской (В. Ф. Манвеловой)]. Изд.— «Артист», 1892, № 23.

Пб.: 1896 окт. 2, 4, 9, 11, 16, 18, 25, 30, ноябрь 6, 13, 29; 1897 янв. 10, 22, сент. 10.

*Говорун.* Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Л. Буасси «Le babillard». Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 май 7; 1896 сент. 8, 11, 22.

*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; 1882 апр. 7, окт. 24, ноябрь 30, дек. 28; 1883 янв. 27, февр. 8, май 3, 13, сент. 16; 1892 окт. 20, 26, ноябрь 6, 10, 27, дек. 22; 1893 янв. 15; 1895 апр. 16.

М.: 1856 ноябрь 26; 1882 сент. 24, окт. 29, дек. 22; 1883 февр. 18, 23, окт. 17, 25, ноябрь 2, 15, 23; 1889 сент. 11, 20, окт. 4, 27, ноябрь 5, 15, дек. 6; 1890 янв. 21, апр. 16, авг. 27, сент. 16, 30; 1891 февр. 25, май 13, ноябрь 12, дек. 19; 1892 апр. 13, 29, сент. 9, окт. 2, дек. 1; 1893 апр. 6, ноябрь 7, 26, дек. 12.

*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; 1893 сент. 9, 26, окт. 28, ноябрь 5, 16, 25, дек. 3; 1894 февр. 25, апр. 24, сент. 8, окт. 4, 19; 1895 янв. 3, 13, сент. 15, окт. 17, ноябрь 27.

*Горе-злосчастье.* Драма в 5 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— «Вестник Европы», 1879, № 1.

Пб.: 1879 янв. 3; 1885 сент. 12, 18, 22; 1887 окт. 11, дек. 2.

*Горе от ума.* Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова. Изд.— М., 1833.

Пб.: 1831 янв. 26; 1883 февр. 18 (3-е и 4-е д.); 1884 авг. 30, сент. 3, 16, ноябрь 25; 1885 апр. 29, май 15, авг. 30, сент. 5, 15, ноябрь 14 (утро); 1886 авг. 31; 1890 сент. 21, 24, 26, 30 (утро), окт. 9, 11, ноябрь 14 (утро), 25, дек. 13, 28; 1891 янв. 9, 18, 27 (утро), февр. 6, 26 (утро), сент. 2, окт. 3, 6 (утро), дек. 1 (утро), 20; 1892 янв. 26 (утро), апр. 16, авг. 30, окт. 18 (утро), дек. 30 (утро); 1893 февр. 3 (утро), май 6, сент. 2, дек. 31 (утро); 1894 янв. 30 (утро); 1895 янв. 4 (утро), 29 (утро), февр. 9 (утро), май 7, сент. 11, окт. 22 (утро); 1896 янв. 2 (утро), апр. 7, 16, сент. 29, окт. 27 (утро), дек. 6 (утро); 1897 янв. 3 (утро), 26 (утро), апр. 20, 29, ноябрь 23 (утро).

М.: 1831 ноябрь 27; 1882 авг. 30, сент. 6, 16, окт. 4, дек. 5, 27; 1883 янв. 3, 12, февр. 26 (утро), май 9, 20; 1887 сент. 16, 21, ноябрь 6, 9, 14 (утро), 27, дек. 17, 29; 1888 февр. 3, май 3, авг. 16, окт. 20, ноябрь 6, дек. 14; 1889 май 5, авг. 16, сент. 12; 1890 авг. 16; 1891 янв. 4, 6, февр. 17, сент. 22, дек. 10; 1892 апр. 29, май 10, авг. 26; 1893 апр. 4, авг. 17, дек. 27 (утро); 1894 февр. 26 (утро), авг. 16; 1895 янв. 4, 19, февр. 9 (утро), апр. 7, 27, сент. 5, окт. 30; 1896 апр. 25, авг. 21, ноябрь 29; 1897 янв. 23, авг. 31, ноябрь 26.

*Город упрядняется.* Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова) и К. К. Случевского. Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1882 янв. 4, 8, 11, 13, 15, 20, 22, 26, 28, февр. 2 (утро), 4, 6 (утро), апр. 7, 8, 15, окт. 17; 1884 дек. 28; 1890 окт. 19, 22, 24, ноябрь 11; 1891 февр. 3, 24. М.: 1881 ноябрь 5; 1882 янв. 4, 19, 29, февр. 2 (утро), 7, апр. 12, 20, сент. 5, окт. 24, дек. 1; 1883 янв. 20, май 6.

*Горькая судьбина.* Драма в 4 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1859, № 11.

Пб.: 1863 окт. 18; 1882 янв. 7; 1890 ноябрь 15, 19, 23, 28.

М.: 1863 ноябрь 18; 1895 янв. 22, 25, февр. 8 (утро).

*Горячее сердце.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1869, № 1.

Пб.: 1869 янв. 29; 1893 сент. 23, 28, окт. 1, 4, 6, 11, 13, 20, 27, ноябрь 7, дек. 27; 1894 февр. 21, сент. 11, окт. 14; 1895 янв. 29.

М.: 1869 янв. 15; 1883 окт. 24, 28, ноябрь 3; 1897 ноябрь 2 (утро), 9 (утро), 30 (утро).

*Горящие письма.* Комедия в 1 д. П. П. Гнедича. Переделка комедии Г. Штобницера «*Funken unter der Asche*». Изд.— Гнедич П. П. Шесть комедий. Спб., 1887.

Пб.: 1886 янв. 13, 15, 17, 19, 20, 22, 23, февр. 4, 12, 20 (утро), 22 (утро), сент. 8, окт. 6, 21; 1887 окт. 7; 1888 февр. 9, 16, март 5, апр. 27, май 9, сент. 8, окт. 7; 1889 ноябрь 29; 1890 февр. 2, ноябрь 2, 21; 1891 янв. 3; 1892 сент. 29, ноябрь 17, 19, дек. 29; 1893 февр. 4.

М.: 1886 окт. 26, 28, ноябрь 6; 1890 янв. 30, февр. 2 (утро), 4 (утро), 6 (утро), 8 (утро); 1893 окт. 3, 6, 14; 1895 сент. 29.

*Господа защитники.* Сцены в 2 д. В. А. Крылова. Литогр. изд.— М., 1889. М.: 1889 ноябрь 28, 30, дек. 4, 7, 11, 17, 26, 31; 1890 февр. 9.

*Господа театралы.* Комедия в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1889 янв. 19, 23, 26, февр. 12, 16.

М.: 1896 дек. 12, 16, 18.

*Госпожа Вестникова с семьею.* Комедия в 1 д. Екатерины II. Изд.— Спб., [1774].

Пб.: 1780 ноябрь 25 (не в 1-й раз); 1896 ноябрь 24, дек. 1 (утро).

*Госпожа-служанка.* (Предст. в Петербурге с 1863 года под назв. «Служанка-госпожа».) Водевиль в 1 д. Э.-М. Лябиша 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; 1884 янв. 15, 17, 23; 1886 окт. 26, ноябрь 16, 28; 1893 ноябрь 30.

М.: 1854 янв. 8; 1882 ноябрь 30, дек. 9, 14; 1883 февр. 11, апр. 26, ноябрь 10, 16, 28, дек. 12, 21, 28; 1884 янв. 6, 22, апр. 15, ноябрь 12; 1896 ноябрь 8, 12, 21, дек. 11, 19; 1897 янв. 13, 30, февр. 12, май 7, сент. 11, окт. 16, ноябрь 12, 26.

*Гость.* Драма в 2 д. Э. Брандеса (*Et besøk*). Пер. с датского П. Г. Ганзена. Изд.— «Артист», 1892, № 19.

Пб.: 1890 дек. 21; 1891 янв. 11, 21, февр. 18.

*Граф де Рицоор.* Драма в 5 д., 7 карт. В. Сарду (*Patrie!*). Пер. с франц. Н. Ф. Арбенина. Изд.— «Артист», 1892, № 24.

М.: 1892 окт. 16, 19, 21, 30, ноябрь 2, 21 (утро), 24, 30, дек. 10, 30 (утро); 1893 янв. 8, 25, февр. 3 (утро), апр. 5, 22, май 4, сент. 2, ноябрь 16; 1896 апр. 12, 16, май 8, сент. 18, ноябрь 1, дек. 2.

*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; 1887 апр. 23; 1893 сент. 12, 16, 26, окт. 18, 31, ноябрь 28, дек. 27 (утро), 30; 1894 янв. 13, 27, авг. 26, сент. 6.

*Графиня Клара д'Оберваль.* Драма в 5 акт. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (*La dame de Saint-Tropez*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 10.

Пб.: 1846 янв. 23; 1882 янв. 8, 20.

*Грех да беда на кого не живет.* Драма в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Время», 1863, № 1.

Пб.: 1863 янв. 23; 1882 апр. 9; 1883 февр. 26 (3-е и 4-е д.); 1885 апр. 14; 1886 янв. 26, сент. 8, окт. 28; 1888 янв. 24; 1890 сент. 23, 26, дек. 14; 1891 февр. 10 (утро); 1893 апр. 12, 19.

М.: 1863 янв. 21; 1892 апр. 26.



- Грех попутал.* Драма в 5 д. П. В. Шнажипского. Изд.— «Театрал», 1896, № 87.  
М.: 1896 окт. 11, 14, 16, 18, 24, 30, ноябрь 10, 28, дек. 26 (утро); 1897 янв. 19,  
февр. 16.
- Грешница.* Драма в 4 д. А. И. Пальма. Изд.— «Русское богатство», 1885, № 1.  
Пб.: 1885 март 31, апр. 2, 4, 18, 23, 25, сент. 10, 26, окт. 22; 1886 янв. 6.
- Гроза.* Драма в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Библиотека для чтения», 1860,  
№ 1.  
Пб.: 1859 дек. 2; 1882 сент. 30, окт. 19, дек. 12; 1883 сент. 28, дек. 8, 22; 1885  
апр. 12, сент. 2; 1886 февр. 6, сент. 4; 1887 сент. 10, ноябрь 10; 1888 дек. 1,  
6, 18; 1889 янв. 15, апр. 26, сент. 4, дек. 17 (утро); 1890 апр. 16, окт. 12,  
ноябрь 2, 25 (утро); 1891 ноябрь 11, 18.  
М.: 1859 ноябрь 16; 1882 апр. 8, 19, сент. 30, ноябрь 9; 1883 февр. 3, 10, 15,  
26, сент. 11, ноябрь 27, дек. 30; 1884 сент. 23; 1885 ноябрь 10; 1886 сент.  
8; 1887 янв. 18, февр. 14, май 11; 1888 янв. 31, ноябрь 21; 1891 сент. 2,  
ноябрь 24, дек. 12 (2-е д.); 1892 апр. 16, май 7, сент. 8, окт. 8; 1893 сент.  
5; утро: 1895 дек. 17; 1896 янв. 14, апр. 7, окт. 21; 1897 окт. 5.
- Губернантка.* Комедия-шутка в 1 д. Н. И. Тимковского. Изд.— «Театрал»,  
1895, № 50.  
Пб.: 1896 сент. 20, 27, окт. 6, 14, 23, 31, ноябрь 4, 22, 27, дек. 8, 27; 1897 янв.  
12, 24, февр. 12, апр. 21, сент. 10, окт. 1, ноябрь 7, дек. 3.  
М.: 1895 дек. 18; 1896 янв. 8, 11, 15, февр. 3 (утро), 4 (утро), март 3, апр. 11,  
30, авг. 22, сент. 15, окт. 2, 23, ноябрь 6, дек. 22, 27; 1897 апр. 29, сент. 1,  
окт. 9, ноябрь 11.
- Губернер.* Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 12.  
Пб.: 1864 ноябрь 12; 1886 дек. 29.
- Гусь лапчатый.* Драма в 5 д. И. А. Салова. Изд.— «Артист», 1890, № 11.  
Пб.: 1894 февр. 16, 22, 25, апр. 21.  
М.: 1892 ноябрь 9, 11, 18, 25, дек. 11, 22; 1893 янв. 4, 14, февр. 1; 1894 февр.  
2, 20.
- Далила.* Драма в 3 д., 6 карт. О. Фейе (Dalila). Пер. с франц. Н. А. Долгору-  
кова и Н. Н. Худекова. Изд.— Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.  
Пб.: 1858 сент. 1; 1896 янв. 26.
- Дальше в лес, больше дров.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова).  
Сюжет заимствован из комедии Т. Баррьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «Une  
cornaille qui abat des noix». Литогр. изд.— М., 1888.  
Пб.: 1870 окт. 23; 1894 февр. 16, 22 (утро).
- 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; 1882 апр. 28, ноябрь 16, 18; 1884 май 4.
- Два лагеря.* Комедия в 4 д. Н. И. Тимковского. Изд.— «Театрал», 1895, № 39.  
М.: 1895 окт. 2, 5, 10, 13, ноябрь 5, дек. 17, 31.
- Два медведя в одной берлоге не уживутся.* Шутка-водевиль в 1 д. Заимство-  
вана с франц. С. О. Бойковым. Изд.— Спб., 1876.  
Пб.: 1876 сент. 20; 1886 дек. 11.  
М.: 1876 ноябрь 28; 1882 янв. 8.
- Два таланта.* Драма в 5 д. О. А. Шапир. Рукопись ЛТБ, МТ.  
М.: 1885 апр. 19, 22, 24, май 6, сент. 18.
- 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.— Драма-  
тический сборник, кн. 5. Спб., 1862.  
Пб.: 1862 апр. 18; 1882 февр. 1, апр. 9; 1884 янв. 27, 29, февр. 9, 13, апр. 22, 27,  
окт. 2, 10, 17, 21, дек. 27; 1885 янв. 22; 1887 апр. 10, 24, 28, сент. 24, окт.  
2, 6, 15, ноябрь 22, дек. 6; 1888 ноябрь 8; 1889 янв. 16, 30, февр. 13, апр.  
14, 27, ноябрь 7, 10; 1890 янв. 15, 21.

М.: 1862 ноябрь 5; 1882 авг. 31, дек. 13; 1883 февр. 25 (утро), апр. 24, авг. 31, сент. 21, дек. 2, 19; 1884 янв. 19, февр. 12 (утро); 1886 окт. 17, 21, 29.

*Две капли воды.* Водевиль в 1 д. Ф. М. Руднева. Сюжет заимствован из франц. водевиля О. Анисе-Буржуа и Э.-М. Лабиша «Deux gouttes d'eau». Литогр. изд.— М., 1896.

Пб.: 1854 ноябрь 12; 1882 апр. 5; 1889 ноябрь 3, 16, дек. 3, 20.

М.: 1854 ноябрь 26; 1887 февр. 10, 15 (утро), авг. 25, сент. 16, 24, окт. 15, 30, дек. 3; 1888 сент. 26.

*Две сиротки.* Драма в 4 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона (Les deux orphelines). Пер. с франц. Шестакова (Н. И. Куликова). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1880 авг. 23; 1882 янв. 24.

*Две странички любви.* Комедия в 1 д. Э. Легуве. Пер. с франц. М. В. Карпеева. Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1896 сент. 25, окт. 6, 23, ноябрь 8.

*Дворянское гнездо.* Драма в 4 д., 5 карт. Переделана П. И. Вейнбергом из романа И. С. Тургенева. Литогр. изд.— М., 1894.

Пб.: 1894 янв. 27, 31, февр. 3, 9, 15, апр. 22, сент. 2, 21; 1895 апр. 7, май 2, сент. 3, дек. 10.

М.: 1895 окт. 17, 18, 23, 25, ноябрь 1.

*Девичий переполох.* Комедия в 4 д. из времен XVII столетия В. А. Крылова. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1890 дек. 4, 6, 7, 10, 12, 27, 31; 1891 янв. 3, 13 (утро), 22, февр. 17, март 2, апр. 30, дек. 31; 1892 янв. 19 (утро), апр. 29.

М.: 1890 ноябрь 13, 15, 16, 19, 22, 26, 28, дек. 4, 6, 12, 17, 28 (утро), 31 (утро); 1891 янв. 3 (утро), 13, февр. 19, 25, март 2, авг. 25, окт. 6, дек. 6, 22, 29.

*Дело (Отжитое время).* (Предст. в Москве под назв. «Отжитое время».) Драма в 5 д., 6 карт. А. В. Сухова-Кобылина. Изд.— Сухова-Кобылиц А. Картины прошедшего. М., 1869.

Пб.: 1882 авг. 31, сент. 1, 3, 6, 10, 15, 17, 21, 23, 28, окт. 3, 24, ноябрь 3, 23, дек. 30; 1883 февр. 20; 1884 апр. 20, май 2, 10, сент. 4; 1886 сент. 5, 18; 1887 апр. 9 (2-я карт.), сент. 16; 1892 янв. 3, 8, 10, 15, 19, февр. 9, ноябрь 8; 1896 окт. 11, 18, ноябрь 29.

М.: 1882 апр. 4, 6, 11, 13.

*Дело в шляпе.* Комедия в 1 д. Э. Жирарден (Le charreau d'un horloger). Переделка с франц. И. Н. Лашкевича. Изд.— Драматический сборник, кн. 2, Спб., 1860.

М.: 1855 ноябрь 11; 1882 февр. 1 (утро), 7 (утро), апр. 19, май 3; 1883 окт. 19; 1884 янв. 25; 1886 ноябрь 13, 19, дек. 3; 1887 янв. 18, февр. 12, авг. 26, сент. 20, окт. 7, ноябрь 1; 1888 сент. 27, окт. 4, ноябрь 14, дек. 8, 20; 1889 янв. 26, сент. 1, ноябрь 2; 1890 апр. 30.

*Дело житейское.* Сцены в 3 д. И. В. Шпажинского. Изд. под назв. «Рвачи, или Дело житейское». — «Дело», 1883, № 4.

Пб.: 1885 сент. 20, 23, 25, 27, окт. 1, 13.

*Денежные тузы.* Комедия в 3 д. М. Балуцкого (Gruby Ryby). Переделка с польского А. Ф. Крюковского. Литогр. изд.— М., 1883.

Пб.: 1885 сент. 30, окт. 3, 8, 11, 16, 24, 29, ноябрь 10, дек. 1; 1886 янв. 14, 19, февр. 17 (утро), 20 (утро), 23; 1888 сент. 5, 26, 29, окт. 6, дек. 26; 1892 сент. 18, 21, 24, ноябрь 15 (утро), дек. 28; 1893 янв. 29, февр. 3, апр. 4, 13.

*День в Петербурге.* Сцены столичной жизни в 3 карт. М. И. Чайковского. Изд.— «Артист», 1893, № 28.

Пб.: 1892 ноябрь 23, 27, 30, дек. 2, 4, 7, 29; 1893 янв. 3, 28, февр. 4, апр. 19.

*Дети отцов своих.* Комедия в 4 д. А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1891 дек. 6, 9, 11, 13, 16.

М.: 1891 янв. 28, 30, февр. 4, 6, 8, апр. 25, май 9, окт. 13; 1892 февр. 15.

- Джентльмен.* Комедия в 5 д. А. И. Сумбатова-Южина. Изд.— Сцена. Драматический сборник. 1896, вып. 18. М., 1897.  
Пб.: 1897 дек. 4, 8, 11, 15, 18, 22, 30.  
М.: 1897 окт. 29, 31, ноябрь 3, 7, 10, 17, 27, дек. 3, 5, 9, 18, 30 (утро).
- Дивиденд.* Комедия-шутка в 1 д. В. А. Крылова. Изд.— «Север», 1892, № 3.  
Пб.: 1893 дек. 2.
- Дикарка.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Изд.— «Вестник Европы», 1880, № 1.  
Пб.: 1879 ноябрь 12; 1882 сент. 16; 1889 май 4, 11.  
М.: 1879 ноябрь 2; 1882 май 18; 1887 май 7.
- Дилегант 5-го яруса.* Шутка в 1 д. с куплетами М. А. Сомина. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1852 май 12; 1892 ноябрь 6, 11, 17, 19, 27, 30, дек. 2, 4, 8, 11, 14, 16; 1893 янв. 22, 25, февр. 5, апр. 7, 12, 16, 21, 23, 27, окт. 11, 19, 22, 25, 29, ноябрь 1, 3, 10, 15, дек. 1; 1894 янв. 9 (утро), февр. 2, 15; 1896 янв. 2; 1897 янв. 16, 20, 21, 23.
- Димитрий Донской.* Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.  
Пб.: 1807 янв. 14; 1893 авг. 30 (5-е д.), сент. 12 (5-е д.).
- Димитрий Самозванец.* Драматическое представление в 5 д. Н. А. Чаева. Изд.— «Эпоха», 1865, № 1.  
Пб.: 1866 янв. 7; 1896 ноябрь 7, 11, 12, 14, 18, 21, дек. 3, 5, 10, 12; 1897 янв. 1, 6, февр. 14, 20.
- Директор кукольного театра.* Шутка в 1 д. Ивана Праздного (А. Ф. Федотова). Сюжет заимствован из сказки Г.-Х. Андерсена того же названия. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1895 янв. 10, 13, 17, 25, февр. 2, 6, 11, апр. 7.
- 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.  
М.: 1877 сент. 18; 1883 окт. 20, 25, ноябрь 9.
- Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский.* Драматическая хроника в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Вестник Европы», 1867, № 1.  
Пб.: 1872 февр. 17; 1896 янв. 16 (3-я и 5-я сцены).  
М.: 1867 янв. 30; 1892 ноябрь 13, 16, 23, дек. 7, 27 (утро); 1893 янв. 3 (утро), 17, февр. 4 (утро), апр. 30.
- 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; 1886 февр. 17, май 6, сент. 10.  
М.: 1874 янв. 18; 1882 май 25; 1884 апр. 18, 30; 1886 авг. 31, сент. 25.
- Добрый барин.* Шутка в 1 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из франц. водевиля А. Делилля и Ш. Ле Сenna «Une bonne à venturer». Изд.— Островский и А. Н. Собрание драматических переводов, т. 2. Спб., 1886.  
Пб.: 1879 янв. 17; 1882 янв. 14; 1884 ноябрь 15, дек. 2; 1885 апр. 24; 1888 янв. 24; 1890 ноябрь 15, 19, 23; 1893 янв. 13.  
М.: 1879 февр. 2; 1886 сент. 5; 1893 окт. 11.
- Довольно!* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 1. Спб., 1850.  
Пб.: 1849 май 20; 1892 ноябрь 9, 18.
- Доктор Мошков.* Пьеса в 4 д. П. Д. Боборыкина. Литогр. изд.— М., 1884.  
Пб.: 1884 окт. 26, 29, ноябрь 1, 7, 9, 13, дек. 2, 26.  
М.: 1884 сент. 19, 21, 25, 28, окт. 2, 5, ноябрь 1, 13, дек. 9, 31.
- Домашний шпион.* Комедия в 2 д. З. Шлезингера (Der Hauspion). Пер. с нем. М. Т. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1870 май 13; 1882 апр. 29, окт. 15, ноябрь 14; 1884 янв. 20, 22, апр. 30; 1888 сент. 1, 18.

*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; 1884 сент. 2, окт. 23, ноябрь 13, дек. 13, 30; 1885 апр. 1; 1887 окт. 22, 29; 1895 ноябрь 15, дек. 17.

М.: 1881 сент. 27; 1882 июнь 15, сент. 1, 12, окт. 18; 1883 янв. 10, февр. 22, дек. 6, 18, 30; 1884 февр. 14, апр. 29; 1885 сент. 22.

*Дон Жуан.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Don Juan, ou Le festin de pierre). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.—Беседы в Обществе любителей российской словесности, вып. 3. М., 1871.

Пб.: 1880 апр. 25; 1883 сент. 11, окт. 23.

М.: 1876 дек. 14; 1883 сент. 30, ноябрь 24, 29, дек. 5; 1884 апр. 26, окт. 31; 1885 сент. 16.

*Дон Карлос, инфант испанский.* Трагедия в 5 д., 12 карт. Ф. Шиллера (Don Carlos, Infant von Spanien). Пер. с нем. в стихах И. Н. Грекова. Изд.—«Артист», 1889, № 1—4.

М.: 1894 янв. 28, 31, февр. 7, 20 (утро), сент. 15, окт. 3.

*Дорого обошлось!* Комедия в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и А. Жилле (Les amendes de Thimothée). Переделка с франц. А. Ф. Федотова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1869 сент. 19; 1891 окт. 20 (утро).

*Доходное место.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.—«Русская беседа», 1857, № 1.

Пб.: 1863 сент. 27; 1884 апр. 22; 1887 апр. 19; 1890 сент. 2, 4, 12, 19, окт. 14 (утро), ноябрь 12; 1891 февр. 3 (утро); 1892 сент. 30, окт. 11 (утро); 1893 апр. 9, окт. 31 (утро), дек. 19 (утро); 1895 дек. 10 (утро).

*Дочь короля Рене.* Драма в 1 д. Г. Гертца (Kong Renés datter). Переделка с датского в стихах В. Р. Зотова. Изд.—«Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, кн. 4.

Пб.: 1849 апр. 27; 1895 апр. 14, 16, сент. 5, 11, 18, окт. 4, ноябрь 5 (утро), 12; 1896 апр. 12, 24, сент. 3, 6, ноябрь 27, дек. 13, 20; 1897 окт. 15, 17.

М.: 1888 апр. 29; 1893 ноябрь 2, 4, 9, 10.

*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); 1882 апр. 5; 1885 апр. 10; 1890 сент. 16, 18, 23, 25, окт. 7 (утро), 18, 22, ноябрь 26, дек. 11, 26; 1891 янв. 14, 20 (утро), февр. 27 (утро), апр. 28, сент. 20, ноябрь 10, 14, дек. 10, 27; 1892 янв. 7, апр. 23, 29, ноябрь 15; 1893 янв. 1, апр. 18; 1894 окт. 19; 1895 апр. 10, окт. 1, ноябрь 26, дек. 8; 1896 март 27, окт. 30, ноябрь 3, дек. 16.

*Друг Фритц.* Комедия в 3 д. Эркмана-Шатриана (Э. Эркмана и А. Шатриана) (L'ami Fritz). Пер. с франц. Э. Э. Матерна. Литогр. изд.—М., 1885.

М.: 1888 сент. 19, 22, 29, окт. 2, 13; 1889 янв. 2.

*Дружба и любовь.* Комедия в 1 д. Э. Ожье. Переделка с франц. вольными стихами В. Р. Зотова. Изд.—«Пантеон и Репертуар русской сцены», 1851, кн. 4.

Пб.: 1893 окт. 4.

*Друзья детства.* Драма в 5 д. П. М. Неvejeина. Литогр. пзд.—М., 1885.

Пб.: 1888 ноябрь 11, 14, 16, 23, дек. 4; 1889 май 5.

М.: 1886 янв. 6, 8, 10, 13, 16, 20, 28, февр. 6, 16 (утро), 21 (утро), апр. 20, май 2, сент. 5, 25, окт. 19; 1887 апр. 16; 1888 авг. 17, окт. 30, дек. 20; 1889 янв. 29, авг. 23, сент. 26, ноябрь 5; 1890 февр. 10, авг. 26.

*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; 1883 сент. 16, 25, дек. 15; 1896 март 29.

*Душа — потемки.* Житейские сцены в 3 д. М. П. Садовского. Литогр. изд.— М., 1885.

М.: 1885 дек. 1, 3, 5, 9, 17, 29; 1886 янв. 14, февр. 20, апр. 30.

*Душа-человек.* Комедия в 4 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1890 сент. 14, 17, 19, 26; 1891 янв. 1, 20, 24, сент. 5.

М.: 1891 окт. 25, 28, 30, ноябрь 3.

*Душегубы.* Шутка в 1 д. В. В. (В. Л. Величко). Изд.— «Театрал», 1895, № 15.

М.: 1895 апр. 16.

*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.

Пб.: 1883 февр. 18, 25 (утро).

*Дядюшкин фрак и тетушкин 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; 1882 янв. 18, февр. 2, апр. 11.

М.: 1850 авг. 25; 1883 авг. 30, сент. 8.

*Дядя Беккер подшутил.* Оперетта в 1 д. (Becker's Geschichte). Текст Э. Яковсона. Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка А. Конради. Изд.— Для сцены, вып. 2. Спб., 1873.

Пб.: 1874 ноябрь 13; 1893 ноябрь 23, дек. 7; 1894 янв. 26.

*Его превосходительство, или Средство правиться.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевили Н. А. Коровкина. Спб., 1840.

Пб.: 1839 окт. 4; 1885 окт. 18, 23, ноябрь 18, дек. 2.

*Единственная.* Комедия в 2 д. Н. П. Кичеева и А. М. Дмитриева. Сюжет заимствован с польского. Литогр. изд.— М., 1881.

М.: 1882 янв. 8, 13, 17, 20, 22, 28.

*Екатерина Николаевна Жулева.* Юбилейные сцены в 2 карт. В. А. Крылова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1896 янв. 16.

*Елизавета Николаевна.* Драма в 3 д., 4 карт. М. И. Чайковского. Изд. под назв. «Елизавета Николаевна».— Чайковский М. И. Драматические сочинения, т. 1. М., 1900.

Пб.: 1884 дек. 11, 13, 19, 21, 30; 1885 янв. 4, 22, февр. 1 (утро), апр. 7, ноябрь 3; 1886 янв. 30; 1890 апр. 11, 25; 1891 янв. 9, апр. 29, дек. 4.

*Елка.* Комедия в 1 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Изд.— «Артист», 1892, № 23.

М.: 1896 янв. 19, 22, 26.

*Если женщина решила, так поставит на своем.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля. Литогр. изд.— Спб., 1882.

Пб.: 1882 февр. 5, апр. 4, 16, 19, сент. 22, окт. 3; 1893 дек. 14, 21, 29; 1894 янв. 7, 28.

М.: 1883 ноябрь 4, 11, 21, 24, 29, дек. 5; 1884 февр. 18, май 10, окт. 18, 25, 30, дек. 28; 1885 апр. 5, 21; 1894 окт. 7, 10, 12; 1896 март 31, апр. 17.

*Жеманницы.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Les précieuses ridicules). Пер. с франц. О. И. Бакста. Изд.— Собр. соч. Мольера в 3-х т., т. 1. Спб., 1884.

Пб.: 1891 ноябрь 5, 11.

*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; 1882 янв. 3, 7, 15, 28, окт. 26.

*Жена Сократа.* Комедия в 1 д. Т. де Банвиля (Socrate et sa femme). Пер. с франц. в стихах А. Д. Мысовской. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1886 дек. 26, 29 (утро), 31 (утро); 1887 янв. 11, февр. 2, апр. 12, сент. 2, 29, окт. 12; 1896 май 3, окт. 30.

*Женитьба.* Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1842 дек. 9; 1884 апр. 15, 18; 1886 апр. 21, май 4, 13; 1887 сент. 17, окт. 25, ноябрь 2; 1888 окт. 3; 1889 апр. 12 (2-я карт.), окт. 15; 1890 апр. 18, 24; 1892 апр. 17, 21, дек. 9, 11, 14, 16, 20 (утро); 1893 янв. 15, 20.

М.: 1843 февр. 5; 1882 июнь 15; 1889 апр. 15 (утро), 16 (утро), май 2, 11, сент. 19, ноябрь 14 (утро); 1893 февр. 5; утро: 1896 янв. 21, март 31, апр. 14, сент. 22, окт. 6, ноябрь 14; 1897 февр. 9, сент. 28, ноябрь 23, дек. 7, 21, 27.

*Женитьба Белугина.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Изд.— «Отечественные записки», 1878, № 5.

Пб.: 1878 янв. 11; 1882 февр. 5, апр. 4, 14; 1883 дек. 11; 1885 май 7; 1890 окт. 7, 18, дек. 30; 1891 янв. 18; 1892 окт. 2, 9, 12, ноябрь 11, дек. 27 (утро); 1896 дек. 19 (утро).

М.: 1877 дек. 26; 1882 июнь 18, дек. 6, 9, 28; 1885 окт. 18, 22, ноябрь 27; 1886 авг. 26; 1887 ноябрь 8; 1893 авг. 18; 1894 окт. 9; 1895 апр. 30; 1897 апр. 27, май 11.

*Жених из долгового отделения.* Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, т. 4. Спб., 1858.

Пб.: 1858 сент. 25; 1882 апр. 16; 1887 май 3; 1893 янв. 25, сент. 6, ноябрь 8; 1894 апр. 29; 1895 янв. 18, окт. 9.

М.: 1859 апр. 30; 1895 авг. 22, сент. 27, окт. 8, 30, ноябрь 27; 1896 янв. 4, 17, сент. 3, 20, окт. 14, 18, дек. 1; 1897 янв. 1, сент. 5, окт. 6, 13.

*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; 1894 янв. 28, февр. 6, 13, апр. 22; 1894 авг. 16, 31, сент. 30.

*Жениха! Жениха!* Фарс в 1 д. А. Н. Канаева. Изд.— Спб., 1884.

Пб.: 1883 окт. 27, 30, ноябрь 1, 8, 18, дек. 7, 14; 1884 янв. 6, 19, 24, февр. 13 (утро), апр. 29, сент. 6.

М.: 1883 ноябрь 29, дек. 1, 14, 28 (утро); 1884 янв. 3 (утро).

*Женский вопрос.* Фарс в 2 д. Л. Фульда (Das Recht der Frau). Пер. с нем. Н. Ф. Арбенина. Изд.— «Артист», 1892, № 20.

Пб.: 1896 ноябрь 19.

М.: 1892 янв. 14, 16, 21, 28, 31, февр. 6.

*Женщины-арестанты.* Шутка-водевиль в 1 д. с танцами. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1860 окт. 3; 1883 ноябрь 1, 3, 11.

*Женя.* Этюд с натуры в 1 д. П. П. Гнедича. Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1889 февр. 10, 18, апр. 12, 21, 25, 27, май 2; 1891 янв. 1; 1894 апр. 29.

М.: 1891 янв. 22, 24.

*Жергва.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.— Ш п а ж и н с к и й И. В. Драматические сочинения, т. 2. М., 1892.

Пб.: 1892 ноябрь 9, 13, 16, 18, 24, 27, 30, дек. 2, 4, 7, 11, 29 (утро); 1893 февр. 2. М.: 1892 окт. 2, 5, 7, 9, 12, 13, 28, ноябрь 5, 17, 26, дек. 2, 16; 1893 янв. 1, февр. 4, апр. 8, май 7.

*Живчик.* Водевиль в 1 д. О. Лефрана, Э.-М. Лабиса и А. Монжуа (Piccolet). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 7. М., 1896.

Пб.: 1853 ноябрь 11; 1882 янв. 6, 12, февр. 5; 1885 окт. 3, 8, 31, ноябрь 14, 27, дек. 10; 1886 янв. 1, 6; 1891 сент. 5, 8, 27, ноябрь 24 (утро); 1892 апр. 20, 22.

М.: 1853 ноябрь 2; 1882 янв. 18, февр. 3 (утро), апр. 21, 30, окт. 6, 31, дек. 31; 1883 февр. 22 (утро); 1884 янв. 2 (утро), 8, 16, 26, февр. 14 (утро).

*Жизнь*. Пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко. Изд.— «Артист», 1894, № 33.

Пб.: 1894 янв. 21, 26, 28, 31 февр. 2, 7, 11, 14, 27 (утро).

М.: 1893 дек. 13, 15, 17, 20, 22, 29; 1894 янв. 3, 7, 11, 20, февр. 4, 10, 15, 21, май 2; 1895 окт. 4, 15.

*Жизнь Илимова*. Будничная драма в 5 карт. В. С. Лихачева. Литогр. изд.— М., 1890.

Пб.: 1895 апр. 13, 18, 21, 24, 26, май 3, сент. 1, 6, окт. 8, дек. 26; 1896 янв. 28, март 31.

М.: 1891 сент. 6, 9, 11, 19, 29.

*Жилец с громбоном*. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и П.-А.-О. Ламбера-Тиббу (*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; 1884 февр. 10; 1885 сент. 25, 27, окт. 11, 21, ноябрь 15, дек. 20; 1886 янв. 4 (утро).

*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.

М.: 1866 авг. 18; 1897 янв. 29, 31, февр. 4.

*Жоржинька*. Комедия-шутка в 2 д. Чека (Ф. А. Куманина). Изд.— «Артист», 1891, № 14.

М.: 1891 сент. 30, окт. 2, 4, 7, 9, 11, 17, 24, ноябрь 3.

*Жрица искусства*. Комедия в 4 д. Е. П. Карпова. Изд.— «Артист», 1891, № 14.

Пб.: 1891 янв. 30, февр. 5, 10, 12, 21, 26, апр. 28, сент. 8, ноябрь 14.

М.: 1893 апр. 7, 9, 12, 16, май 2, сент. 8, 30, окт. 24.

*За Волгой*. Драма в 5 д., 6 карт. Н. Северина (Н. И. Мердер) и П. М. Свободина по роману П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1887 янв. 8, 12, 14, 20, 22, февр. 11.

*За монастырской стеной*. Драма в 5 д. Л. Камолетти (*Suor Teresa o Elisabetta Soarez*). Пер. с итал. Н. С. Курочкина. Литогр. изд. под назв. «Сестра Тереза». Спб., 1874.

Пб.: 1876 ноябрь 5; 1882 янв. 3, 13, февр. 4, апр. 7.

*За наследство*. Драма в 3 д. Л. Кано-и-Мазас (*Passionaria*). Переделка с исп. Е. Н. Астальцевой. Литогр. изд.— М., 1889.

М.: 1889 ноябрь 28, 30, дек. 4, 7, 11, 26; 1890 февр. 11.

*За право и правду*. Бытовая драма начала XVI столетия в 5 д. П. Н. Полевого. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1892 сент. 11, 15, 16, 18, 22, ноябрь 22; 1893 янв. 6, февр. 2, апр. 20, май 9.

*За 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 окт. 5; 1882 янв. 22, сент. 9; 1884 апр. 19, 29, сент. 17; 1885 февр. 3; 1886 ноябрь 6, 25; 1887 февр. 15, сент. 20; 1888 янв. 19, 29, февр. 17, сент. 22; 1890 апр. 25; 1891 янв. 25.

*За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Балъзаминова)*. Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Время», 1861, № 9.

Пб.: 1863 янв. 1; 1888 окт. 16; 1889 апр. 12, дек. 10 (утро); 1890 дек. 21; 1891 янв. 13; 1892 янв. 24, 26, 29, 31, сент. 8; 1895 февр. 12; 1897 апр. 17.

М.: 1863 янв. 14; 1883 февр. 20, 24; 1885 янв. 7, 9, февр. 3; 1886 сент. 28; 1887 окт. 12; утро; 1896 окт. 27, ноябрь 10, дек. 1, 15; 1897 янв. 19, сент. 7, дек. 14, 28.

*Заварила кашу — расхлебывай.* Фарс с пением в 2 д. Ю. Розена (Die einzige Tochter). Сюжет заимствован из польской комедии Я.-А. Фредро «Одна одишешенька» (Posażna jedynaczka). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1876 май 10; 1882 февр. 5 (утро).

М.: 1876 февр. 8; 1891 янв. 18, 21, 28, 30, февр. 6, 14, 18, 27, апр. 25, окт. 27, ноябрь 24, дек. 17, 31; 1892 янв. 9, 26, февр. 14, апр. 30, авг. 16, сент. 1, 22, окт. 27, ноябрь 1, дек. 22, 31; 1893 янв. 26, апр. 9, 19, авг. 24, окт. 24, ноябрь 10; 1894 сент. 28.

*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; 1886 май 14; 1892 сент. 1; 1893 окт. 25, дек. 27; 1894 окт. 5.

*Завтрак у предводителя, или Полобовный дележ.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд. под назв. «Завтрак у предводителя». — «Современник», 1856, № 8.

Пб.: 1849 дек. 9; 1882 сент. 2; 1883 февр. 26 (утро); 1887 окт. 19, ноябрь 5, дек. 6 (утро); 1888 сент. 5, 23; 1889 янв. 8, окт. 22 (утро); 1890 дек. 9 (утро); 1893 окт. 17 (утро), дек. 3; 1894 апр. 25; 1895 дек. 3 (утро).

М.: 1849 ноябрь 23; 1882 апр. 8; 1885 дек. 1, 3, 5, 9, 17.

*Заемные жены, или Не знаешь где найдешь, где потеряешь.* Комедия-водевиль в 1 д. Ш. Варена и Деверже (А. Шапо) (Les femmes d'emprunt). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Спб., 1834.

Пб.: 1834 май 3; 1882 февр. 7; 1892 сент. 8, окт. 8, ноябрь 26.

*Заколдованный принц, или Переселение душ.* Комедия-водевиль в 3 д. И. Плётца (Der verwunschene Prinz). Переделка буквального перевода с нем. Н. И. Куликова. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1845 окт. 11; 1882 апр. 8.

М.: 1846 янв. 16; 1882 окт. 13, 27, дек. 27; 1885 февр. 2.

*Закулисные тайны.* Сцены в 2 д. А. А. Потехина. Изд.— «Современник», 1861, № 3.

Пб.: 1870 февр. 13; 1884 ноябрь 23, 27, дек. 4, 9; 1885 февр. 3, апр. 9, окт. 11, 16, 29, ноябрь 10, дек. 1.

*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; 1883 окт. 14; 1886 окт. 14, 16, 28, ноябрь 9; 1887 февр. 15.

*Замшевые люди.* Комедия в 5 д. Д. В. Григоровича. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1891 окт. 25, 28, 30, ноябрь 4, 12, дек. 15.

*Запутанное дело, или С больной головы на здоровую.* Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро и А. Делакюра (Un service à Blanchard). Переделка с франц. П. А. Каратыгина. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1859.

Пб.: 1854 ноябрь 3; 1882 янв. 20, февр. 7; 1885 ноябрь 29, дек. 3, 5, 12; 1886 янв. 9, февр. 19; 1893 сент. 10, ноябрь 28, дек. 9; 1894 янв. 25, окт. 6; 1895 янв. 13, апр. 18, май 5, сент. 20; 1897 ноябрь 13, 25, дек. 9, 19.

М.: 1855 янв. 17; 1882 апр. 7, 21, 28, сент. 19, окт. 8, ноябрь 8, дек. 1, 21, 30; 1883 февр. 21, 26, ноябрь 4, 27; 1884 янв. 1, 20, февр. 13, апр. 22, окт. 22; 1885 ноябрь 10; 1886 янв. 2 (утро), май 2, сент. 26, дек. 8; 1887 авг. 18, сент. 21, окт. 21, ноябрь 9, дек. 29; 1888 янв. 20, февр. 10, дек. 13; 1889 янв. 19, сент. 4.

*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; 1889 окт. 19, 24, ноябрь 8, 12, дек. 22.

М.: 1854 май 17; 1882 май 14.

*Защитник.* Драма в 4 д., 5 карт. Н. И. Тимковского. Изд.— Сцена. Драматический сборник, 1896, вып. 19. М., 1897.



Пб.: 1897 сент. 25, 29, окт. 2, 7, 13, 16, 27, ноябрь 3, 24, дек. 26.  
М.: 1897 сент. 26, 29, окт. 2, 7, 9, 14, 23, ноябрь 19, дек. 11, 16.

*Звезда падачая.* 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; 1895 дек. 20, 29; 1896 янв. 3.

*Звезда Севильи.* Трагедия в 5 д. Переделка с исп. С. А. Юрьевым драмы в 3 д. Лопе де Вега «La estrella de Sevilla». Изд.—М., 1887.

М.: 1886 дек. 12, 15, 17, 19, 28, 30 (утро); 1887 янв. 2 (утро), 12, 14, 16, 23, февр. 5, апр. 12 (2-я карт. 3-го д.), 20, авг. 17, сент. 1, ноябрь 21 (утро), дек. 29 (утро); 1888 февр. 28 (утро), май 4, авг. 19, 30, ноябрь 16; 1889 авг. 25, дек. 28 (утро); 1890 апр. 26, окт. 21.

*Зимняя сказка.* Комедия в 5 д., 11 карт. В. Шекспира (The Winter's Tale). Пер. с англ. А. Л. Соколовского. Изд.— Полное собрание драматических сочинений Шекспира в переводах русских писателей, т. 4. Спб., 1868.

М.: 1887 дек. 27; 1888 янв. 4 (утро), 8, 11, 14, 15, 18, 22, 25, 28, февр. 11, 19, май 13, сент. 2, 9, 30, ноябрь 20 (утро); 1889 февр. 16 (утро), сент. 25; 1890 янв. 4 (утро), сент. 8 (утро), 23, дек. 29 (утро); 1891 окт. 29, ноябрь 21; 1897 ноябрь 25, дек. 14.

*Злоба дня.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Дело», 1875, № 1.

Пб.: 1874 сент. 27; 1882 дек. 7; 1883 янв. 4; 1885 май 9, 14, 17; 1886 май 14, ноябрь 11; 1887 янв. 18, май 14, сент. 9; 1890 апр. 26; 1895 апр. 23.

*Золото.* Комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Изд.— «Артист», 1895, № 45.

Пб.: 1895 янв. 2, 9, 12, 16, 24, 27, 31, февр. 6 (утро), 9, апр. 14, 19, 30, сент. 12, 20, 26; 1896 янв. 1, сент. 4, 18.

М.: 1895 янв. 2, 4 (утро), 9, 12, 16, 23, февр. 5 (утро), 10 (утро), 12, сент. 20, 27, окт. 22, ноябрь 26; 1896 янв. 21, февр. 4, сент. 10.

*Золотой телец.* Комедия в 1 д. С. Добрянского (Złoty sielec). Пер. с польского А. А. Френкеля. Изд.— Киев, 1893.

Пб.: 1897 сент. 5, 11, окт. 8, 22.

*Золотые сердца.* Комедия в 5 д. В. Н. Назарьева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1882 ноябрь 11, 12.

*Иван Иванович виноват.* Комедия-шутка в 1 д. В. В. Билибина. Изд.— «Театрал», 1896, № 63.

Пб.: 1897 февр. 16, 22, апр. 30, сент. 11, 16, 25, ноябрь 3.

*Иванов.* Драма в 4 д. А. П. Чехова. Изд.— «Северный вестник», 1889, № 3.

Пб.: 1889 янв. 31, февр. 6, 8, 13 (утро), 15 (утро), апр. 16, 18, сент. 15, 19, 21, окт. 1, 10, 22; 1897 сент. 17, 23, окт. 6, 14, 31, ноябрь 5, 10.

*Иголкин, купец Новгородский.* Историческая быль в 2 отд. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 11.

Пб.: 1838 дек. 14; 1883 ноябрь 27.

*Игроки.* Комические сцены в 1 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.

Пб.: 1843 апр. 26; 1883 сент. 8, 18, 21, окт. 11; 1886 апр. 22, май 5; 1887 сент. 30, окт. 9, 27; 1888 янв. 12, февр. 11, 23; 1892 дек. 9, 13 (утро), 20 (утро); 1893 янв. 15, 20, февр. 7, май 2.

*Идеальная жена.* Комедия в 3 д. М. Прага (La moglie ideale). Пер. с итал. Н. А. Лухмановой. Литогр. изд.— М., 1897.

Пб.: 1896 ноябрь 22, 27, дек. 4, 6, 11, 13, 20; 1897 янв. 17, 24, сент. 19.

*Из-за мышонка.* Комедия в 1 д. А. Розо (La souricière). Переделка с франц. Л. К. М. [Л. К. Маевского (Людвигова)]. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1893 сент. 8, 12, дек. 20, 28; 1894 янв. 2, 28, сент. 11, окт. 7; 1895 янв. 4, февр. 3, 9, сент. 4, 17, ноябрь 28.

М.: 1893 окт. 22, 25, 27, 29, ноябрь 18, дек. 6, 21; 1894 янв. 23, февр. 27, май 2, авг. 18, сент. 9, окт. 9; 1895 авг. 27, сент. 4, окт. 4; 1896 сент. 30, окт. 10, дек. 29 (утро); 1897 февр. 19 (утро), сент. 15, окт. 8, ноябрь 13.

*Из мрака к свету.* Драма в 4 д. Д. В. Аверкиева. Фабула взята из романа У. Коллинза «Новая Магдалина» («The new Magdalen»). Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1889 сент. 8, 12, 17.

*Из нынешних.* Комедия в 2 д. Э.-М. Лабаша и А. Делакура (Le premier ras). Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Изд.— Плещеев А. Н. Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 3. Спб., 1880.

Пб.: 1883 апр. 24, 27, сент. 29, окт. 2, 5.

М.: 1887 апр. 13, 15, 19, 22, 24, 29, сент. 2, 9.

*Из огня да в полымя.* Шутка в 1 д. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1876 апр. 16; 1882 май 9, 14; 1884 сент. 10, окт. 15, 31, ноябрь 18; 1885 янв. 24, сент. 8, 17; 1895 дек. 19; 1896 янв. 10, 18, апр. 8.

*Из сотни не выкинешь.* Комедия-шутка в 1 д. М. В. Карнеева. Изд.— Карнеев М. В. Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 2. Спб., 1878.

Пб.: 1897 окт. 22, ноябрь 2.

*Из суеты житейской.* Комедия в 4 д. Н. Е. Вильде. Рукопись ЛТБ.

М.: 1887 сент. 11, 15.

*Изломанные люди.* Пьеса в 4 д. Вл. А. Александрова. Изд.— «Артист», 1893, № 29.

М.: 1893 апр. 21, 23, 26, 28, авг. 27, окт. 3, дек. 28.

*Имогена (Цимбелли).* Драма в 5 д. В. Шекспира (Cymbeline). Пер. с англ. С. А. Юрьева. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1891 ноябрь 29, дек. 2, 4, 18, 28 (утро); 1892 янв. 2, 8, 23, 27, 30, февр. 16, авг. 21, сент. 6.

*Ирэн.* Комедия в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Литогр. изд.— М., 1890.

М.: 1893 янв. 15, 18, 21, 28, 31, февр. 2, 7, апр. 26, май 9, сент. 10, 21, 29, окт. 4, 12, ноябрь 24; 1894 апр. 20, авг. 22, сент. 29; 1895 янв. 3, февр. 9, апр. 18, авг. 25, сент. 6, 26; 1896 сент. 22, окт. 25, дек. 8; 1897 янв. 15, сент. 12, окт. 2.

*Искорка.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'étincelle). Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1879 сент. 12; 1882 май 4, сент. 20, дек. 3; 1888 сент. 9, 12; 1889 окт. 5, 31; 1893 сент. 29.

М.: 1881 янв. 16; 1882 ноябрь 26, 30, дек. 10, 13; 1883 янв. 4, 9; 1886 апр. 28, окт. 10; 1887 янв. 28; 1888 сент. 8, 12.

*Искушение.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова. Литогр. изд.— М., 1888.

М.: 1888 сент. 5, 8, 16, окт. 5, дек. 28.

*Искушение.* Драматические сцены в 1 д. в стихах О. Н. Чюминой. Сюжет заимствован из поэмы Ф. Коппе «La veillé». Изд.— «Север», 1888, № 10.

Пб.: 1888 сент. 16, 19, 21, 30; 1895 янв. 13, февр. 5 (утро).

*Испорченная жизнь.* Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева. Изд.— Драматический сборник, кн. 1. Спб., 1862.

Пб.: 1861 дек. 8; 1888 февр. 3, 14.

*Кавардак в музыкальном магазине.* Фарс в 1 д. С. В. Т. (С. В. Танеева). Музыка составлена из оперетт. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 20. М., 1894.

Пб.: 1895 янв. 2, 4.

*Как поживешь, так и прослывешь.* Драма в 5 д. А. Дюма-сына (La dame aux camélias). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.— М., 1873.

М.: 1877 ноябрь 27; 1882 ноябрь 3, 5, 22.

*Калхас* — см. *Лебединая песня*.

*Каменный гость*. Сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.— Сто русских литераторов, т. 1. Спб., 1839.

Пб.: 1847 *ноябрь 18*; 1882 апр. 21, 23, 28, окт. 17.

*Капризница*. Комедия в 1 д. П. А. Фролова. Изд.— «Отечественные записки», 1855, № 8.

Пб.: 1858 *сент. 1*; 1885 апр. 24, май 5, сент. 6, дек. 27; 1886 янв. 8, февр. 2, апр. 29.

М.: 1855 *ноябрь 28*; 1882 янв. 29; 1894 окт. 17.

*Картина семейного счастья*. (Предст. в Петербурге в 1897 г. под назв. «Семейная картина».) Сцены в 1 д. А. Н. Островского. Изд.— «Московский городской листок», 1847, № 60—61.

Пб.: 1855 *окт. 3*; 1897 *февр. 11*.

М.: 1857 *дек. 2*; 1890 *ноябрь 27*.

*Картинка с натуры*. Комедия в 1 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 9.

Пб.: 1855 *янв. 19*; 1884 *сент. 24*, окт. 11; 1885 апр. 30, сент. 9; 1890 окт. 8, 10, 12, 15, 17, 21, дек. 5; 1893 *авг. 31*, дек. 16; 1894 *янв. 3, 24*; 1895 *сент. 27*.

М.: 1855 *сент. 26*; 1882 *май 12*; 1894 *февр. 18, 27* (утро), апр. 29, май 6, *авг. 31*, окт. 16.

*Карьера*. Комедия в 4 д. Е. Е. Королева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1855, № 9. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1854 *дек. 1*; 1882 *янв. 3* (утро), 7, 10, 17, 31, *февр. 6*, апр. 12.

М.: 1855 *янв. 17*; 1888 *май 15*.

*Кассир*. Картины петербургской жизни в 5 д. с куплетами и пепшем С. Н. Худекова и Д. Д. Минаева. Музыка В. А. Михалека. Литогр. изд.— Спб., 1881.

Пб.: 1881 *ноябрь 18*; 1882 *февр. 7* (утро).

*Каширская старина*. Драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкиева. Изд.— «Русский вестник», 1872, № 1.

Пб.: 1872 *окт. 27*; 1882 *янв. 10, 22*, *февр. 1*, апр. 12, окт. 8, 28, дек. 8; 1887 *янв. 25*, *февр. 9*, апр. 29, сент. 3, *ноябрь 1*, дек. 20; 1888 *дек. 30*; 1890 *апр. 22*; 1891 *февр. 4, 17* (утро); 1893 *янв. 10* (утро), *апр. 23, 26, 29*; 1895 *апр. 19*.

М.: 1871 *дек. 9*; 1882 *апр. 14*, сент. 3, окт. 14, *ноябрь 18*; 1883 *февр. 11*, *апр. 24, 28*, сент. 5, окт. 4, дек. 27 (утро); 1884 *февр. 14*; 1885 *окт. 1*; 1886 *февр. 17*, *апр. 27*, *ноябрь 2*; 1887 *апр. 30*; 1888 *янв. 27*; 1889 *сент. 24*; 1896 *сент. 29* (утро), окт. 13 (утро); 1897 *янв. 22*, сент. 21 (утро).

*Кварт от дамы*. Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Le camp des bourgeois). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского). Литогр. изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1873 *ноябрь 16*; 1884 *апр. 24*; 1885 *окт. 31*, *ноябрь 15*; 1886 *янв. 14*; 1892 *сент. 1, 23*.

М.: 1874 *янв. 10*; 1885 *ноябрь 21, 25, 28*, *дек. 10, 20*; 1886 *янв. 3*.

*Клеймо*. Драма в 4 д. П. Д. Боборыкина. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1888 *сент. 16, 19, 21, 27, 30*, окт. 3, 7, 11, 23.

М.: 1886 *сент. 24, 26, 29*, окт. 2, 7, 12, 23, *ноябрь 16*.

*Клин клином вышибай*. Фарс в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 2. Спб., 1875.

М.: 1874 *дек. 15*; 1882 *янв. 3* (утро).

*Книга III, глава I-я*. Комедия в 1 д. Э. Пьерона и И.-Н.-Ж. Оже (Livre III, chapitre 1-er). Пер. с франц. И. Д. Андреенова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1854 *авг. 23*; 1895 *дек. 28*; 1896 *янв. 18*.

*Княгиня Курагина*. Драма из жизни восьмидесятых годов 18-го века в 5 д. И. В. Шпагинского. Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1888 *окт. 18, 20, 25*, *ноябрь 3, 13*.

М.: 1887 ноябрь 15, 17, 19, 23, 25, дек. 3, 11, 14; 1888 янв. 6, февр. 14, апр. 29, сент. 23, 26, окт. 16.

*Княгиня Ульяна Вяземская*. Драма в 4 д. Д. В. Аверкиева. Изд.— «Русский вестник», 1875, № 2.

Пб.: 1889 янв. 19, 23, 26, февр. 12, 16.

*Княжна Маня*. Комедия в 3 д. С. Раіского (К. А. Тарновского). Изд.— М., 1876.

Пб.: 1869 апр. 30; 1882 апр. 8.

*Коварство и любовь*. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем. М. Л. Михайлова. Изд.— Собр. соч. Шиллера, т. 2. Спб., 1854.

Пб.: 1869 февр. 19; 1887 сент. 18, 22; 1893 сент. 16, 20, 29, окт. 5, 8, 13, 17, 27, дек. 1; 1894 янв. 9, февр. 9, 21, авг. 31; 1895 янв. 27, окт. 11; 1897 апр. 23.

*Когда б он знал*. Ромапс в 2 д. К. А. Тарновского. Переделка франц. комедии П.-Э. Кормона и Э. Гранже «Un mari qui se dérange». Литогр. пзд.— Спб., 1873.

Пб.: 1870 янв. 28; 1883 янв. 13.

М.: 1876 ноябрь 11; 1886 янв. 6.

*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 спектаклей любителей. Спб., 1872.

Пб.: 1872 февр. 25; 1888 сент. 5, ноябрь 1.

М.: 1871 ноябрь 19; 1882 ноябрь 2.

*Козочка*. Драматический этюд в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— «Живописное обозрение», 1880, № 36.

Пб.: 1882 дек. 1, 10, 16; 1883 янв. 11, 30; 1886 ноябрь 23.

М.: 1883 февр. 13, 16.

*Козырь*. Комедия в 4 д. В. А. Тихонова. Изд.— «Колосья», 1887, № 4.

Пб.: 1887 апр. 22, 24, 28, май 3, 7, окт. 18.

М.: 1887 сент. 4, 9.

*Коломенский нахлебник и моншер*. Комедия в 1 д. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1848, № 1. Прил. к журн. «Пантеон и Репертуар русской сцены».

Пб.: 1847 окт. 20; 1887 сент. 30, окт. 18, 30, ноябрь 3, 24.

*Комедия без названия*. Комедия в 1 д. Г. В. Кугушева. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 3. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1851 окт. 15; 1890 дек. 12, 21, 26, 30, 31; 1891 янв. 9; 1892 сент. 6, 18, 21.

М.: 1853 янв. 21; 1884 май 8.

*Комедия о княжне Забаве Пугачишне и боярыне Василисе Микулишне*. Комедия в 3 д. в стихах В. П. Буренина. Изд.— «Русский вестник», 1889, № 12.

Пб.: 1889 ноябрь 17, 22, 24, 26, 27, 30, дек. 5, 7, 13, 19, 28 (утро); 1890 янв. 3 (утро), 10, 14, февр. 4 (утро), 7 (утро).

*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; 1886 окт. 20, 22, 30, ноябрь 4, 30; 1887 янв. 4, февр. 12, апр. 12, ноябрь 26; 1888 май 8.

*Комедия с дялюшкой, или Все для бенефиса*. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева. Изд. под назв. «Комедия с дялюшкой, или Новые портреты с натуры». — «Репертуар и Пантеон», 1846, кн. 11.

М.: 1842 янв. 9; 1882 янв. 1.

*Комик XVII столетия*. Комедия в 3 д. в стихах с эпилогом А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1873, № 2.

Пб.: 1894 авг. 30, сент. 1, 6, 15, 25, окт. 9 (утро); 1895 янв. 22; 1896 сент. 15, ноябрь 3 (утро).

*Комитет попечения о бедных.* Комедия в 3 д. О. Королева (О. П. Григоровича). Литогр. изд.— М., 1885.  
М.: 1885 апр. 29, май 3.

*Компаньоны.* Комедия в 4 д. П. М. Невежина. Изд.— «Артист», 1891, № 18.  
Пб.: 1893 окт. 4, 6, 11, 15, 20, 31.  
М.: 1891 ноябрь 15, 18, 22, 25, 27, дек. 3, 13, 20, 29 (утро), 31; 1892 янв. 3, 9, 22, февр. 6, 13, апр. 30, авг. 30, сент. 27.

*Кому весело живется.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Изд.— Спб., 1890.  
Пб.: 1889 дек. 12, 15, 18, 20, 22, 27 (утро), 30 (утро), 31; 1890 янв. 2, 4, 8, 11, 15, 17, 22, 25, февр. 5 (утро), 8, 9 (утро), 11, сент. 10, окт. 21, ноябрь 21, дек. 31; 1893 янв. 8, февр. 7; 1897 апр. 22.  
М.: 1896 ноябрь 18, дек. 4, 10, 13, 17, 27 (утро), 29; 1897 янв. 3, 16, 30, февр. 11, 16 (утро), 20, 23 (утро), апр. 17, май 7, авг. 18, окт. 5.

*Консул Берник (Столпы общества).* Драма в 4 д. Г. Ибсена (Samfundets støtter). Пер. с нем. перевода Н. Миревич (З. С. Ивановой). Изд.— «Театрал», 1896, № 67.  
Пб.: 1897 сент. 24, 26, окт. 1, 3, 10.

*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; 1893 сент. 20, окт. 3, дек. 10, 17; 1894 сент. 18, окт. 5; 1895 дек. 15; 1896 ноябрь 22.

*Король Лир.* Драма в 5 д. В. Шекспира (King Lear). Пер. с англ. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1856, № 12.  
М.: 1859 дек. 2; 1895 дек. 12, 14, 19, 29 (утро); 1896 янв. 2 (утро), 18, 31 (утро), февр. 1, апр. 5.

*Король Ричард III.* Драма в 5 д. В. Шекспира (King Richard the Third). Пер. с англ. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1862, № 5. Прил. Предст. в 1897 г. с прибавлением вместо пролога сцен из 3-й части хроники В. Шекспира «Король Генрих VI» (King Henry VI). Пер. с англ. А. Л. Соколовского. Изд.— Полн. собр. драматических произведений Шекспира в переводах русских писателей, т. 3. Спб., 1867.  
М.: 1878 апр. 2; 1884 сент. 10, 12, 17, 20, 30, ноябрь 18; 1885 окт. 21; 1897 февр. 13, 17 (утро), 21, ноябрь 28.

*Которая из двух?* Комедия в 1 д. А. Молье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson s'll vous plaît?). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова. Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 5. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 20.  
Пб.: 1858 апр. 4; 1882 янв. 6; 1884 сент. 6, 10, 21, окт. 12, ноябрь 9; 1885 февр. 1 (утро), апр. 16, окт. 21, ноябрь 3, 8; 1886 февр. 17 (утро), май 6, окт. 3; 1887 ноябрь 25; 1888 февр. 4, март 2 (утро), авг. 31, ноябрь 21; 1890 февр. 8, апр. 4, 19.  
М.: 1862 янв. 30; 1886 окт. 30, ноябрь 3, 10, 24; 1887 янв. 7, 26, 30, февр. 15, май 5, авг. 19, 27, сент. 28, ноябрь 10.

*Козинкина.* Комедия в 2 д. Н. И. Беляева. Переделка с франц. комедии Э. Нажака «La poule et ses poussins». Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1867 янв. 9; 1884 сент. 11; 1895 янв. 17, 19, апр. 28, сент. 5.  
М.: 1866 янв. 14; 1888 сент. 19, 22, 25, ноябрь 1, 8, 23.

*Кража.* Драматический этюд в 1 д. Д. П. Голицына (Муравлина). Изд.— «Артист», 1890, № 9.  
Пб.: 1890 сент. 26, 28, окт. 3, 4.

*Красавец-мужчина.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1883, № 1.  
Пб.: 1883 янв. 6, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, февр. 3, 10, 27 (утро), май 2, сент. 12.

- М.: 1882 дек. 26, 29 (утро), 31 (утро); 1883 янв. 13, 24, 26, февр. 2, 8, 17, 21.
- Кремонский скрипач.* Комедия в 1 д. Ф. Коппе (Le luthier de Crémône). Пер. с франц. А. М. Невского. Литогр. изд.— М., 1884.  
Пб.: 1894 янв. 28, февр. 7, 22 (утро).  
М.: 1896 ноябрь 18, 22, дек. 27 (утро), 29; 1897 янв. 3, 30, февр. 16 (утро).
- Кручина.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1881.  
Пб.: 1882 ноябрь 30, дек. 2, 6, 15, 28; 1883 янв. 7, 16, 20, февр. 8; 1891 ноябрь 22, 27; 1892 сент. 9, 25.  
М.: 1893 ноябрь 29, дек. 1, 3, 8, 16, 31; 1894 янв. 4 (утро), 18, 26, февр. 9, 22 (утро), 24, апр. 21, сент. 5, 18; 1895 янв. 2 (утро), 11, февр. 5, апр. 12; 1896 апр. 2, авг. 25.
- Кто любит мир, а кто и ссору.* Комедия в 2 д. Э. Пальерона (Mieux vaut doux-seur... Et violence). Пер. с франц. А. М. Невского. Изд.— «Театрал», 1897, № 137.  
М.: 1897 ноябрь 21; 1-е д. (под назв. «Кто любит мир...»): дек. 2, 10, 12, 29; 2-е д. (под назв. «Кто любит ссору...»): дек. 1.
- Кубок.* Трагедия в 2 д., 4 карт. А. Теннисона (The Cup). Пер. с англ. Н. Миrowsич (З. С. Ивановой). Изд.— «Театрал», 1895, № 47.  
М.: 1895 ноябрь 19, 28, дек. 6.
- Кумир.* Комедия в 4 д. Н. А. Борисова. Литогр. изд.— М., 1898.  
М.: 1897 янв. 29, 31, февр. 4, 22.
- 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; 1885 окт. 9, 27, ноябрь 10, 28, дек. 29; 1886 янв. 24.  
М.: 1857 апр. 26; 1887 сент. 11, 15, 22, окт. 2, 20.
- Лакейская.* Сцены Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.  
Пб.: 1863 сент. 11; 1886 апр. 21, май 4; 1895 янв. 2, сент. 5.
- 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; 1882 ноябрь 28, дек. 13; 1883 май 4.
- Лебединая песня (Калхас).* Драматический этюд в 1 д. А. П. Чехова. Изд. под назв. «Калхас». — «Сезон», вып. 1. М., 1887.  
Пб.: 1890 янв. 19, 22; 1895 дек. 6.
- Лев Гурьич 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; 1883 дек. 18, 20; 1884 февр. 14; 1890 окт. 5, 8, 14, 16, ноябрь 6, дек. 5, 31; 1891 янв. 21, февр. 18; 1892 ноябрь 22, дек. 27; 1893 окт. 10, дек. 20; 1894 окт. 9; 1895 февр. 7, окт. 29.  
М.: 1839 ноябрь 3; 1882 янв. 7, февр. 3, 7, апр. 5, 23, окт. 7, 21, дек. 3; 1883 янв. 2, май 19, сент. 18; 1884 янв. 4, апр. 26, окт. 5, дек. 16, 31; 1885 авг. 25, дек. 29; 1886 янв. 14, дек. 21; 1890 окт. 28, ноябрь 11, дек. 9; 1891 янв. 3, сент. 29, окт. 28; 1892 сент. 30, окт. 25, дек. 6, 27; 1893 апр. 29, авг. 20, окт. 10; 1894 апр. 28, авг. 30; 1895 апр. 6; 1896 апр. 28, авг. 26, сент. 26.
- Легенда старого замка.* Фантастическая шутка в 2 д. И. Бертольди (И. Н. Ге). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1879.  
Пб.: 1882 ноябрь 28, дек. 5.
- Лекарь поневоле.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le médecin malgré lui). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.  
М.: 1849 янв. 31; 1882 июнь 4, окт. 5, 15; 1884 дек. 16; 1887 янв. 13, февр. 14 (утро), окт. 13; 1888 авг. 21.

*Лекарь поневоле.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le médecin malgré lui). Пер. с франц. В. И. Родиславского. Изд.— Собр. соч. Мольера в 3-х т., т. 2. Спб., 1884.

М.: 1896 ноябрь 5, 7, 11, 13, 22, 28, дек. 4, 10, 17; 1897 янв. 19, февр. 5, 23 (утро), май 12, авг. 18, септ. 10, 28, дек. 7.

*Лес.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1871, № 1.

Пб.: 1871 ноябрь 1; 1885 янв. 6, 27, 31, апр. 28, май 3, септ. 24; 1887 май 11; 1890 авг. 30, септ. 6, 24; 1891 февр. 25; 1892 ноябрь 13, 29, дек. 22; 1896 ноябрь 1, 10 (утро), 13, дек. 8 (утро); 1897 янв. 2 (утро), 7, 10, февр. 9 (утро), апр. 25, септ. 3, 9, 15, 19 (утро), ноябрь 12, 19.

М.: 1871 ноябрь 26; 1882 ноябрь 28; 1883 янв. 30, февр. 25, апр. 26, окт. 2, ноябрь 13; 1884 янв. 1, 22, май 13, окт. 10, дек. 16 (5-е д.); 1885 янв. 13, септ. 22, ноябрь 3; 1886 авг. 20, ноябрь 9; 1887 авг. 27; 1889 май 14, авг. 20; 1890 янв. 21, апр. 22; 1891 февр. 25, апр. 28; 1895 янв. 13, 17, 24, 30, февр. 6 (утро), апр. 25 (1-е д.), май 4, дек. 3; 1896 янв. 3, окт. 22, 26; 1897 янв. 2.

*Летние грезы.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1892 янв. 9, 14, 20, 22, 27, февр. 3, 14 (утро), 16, апр. 10.

*Летняя картинка.* Картина в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Изд.— «Артист», 1892, № 23.

Пб.: 1893 окт. 20, ноябрь 9, 26, дек. 2, 3, 16; 1894 септ. 30, окт. 10; 1895 янв. 9, 19, февр. 6 (утро), апр. 24, септ. 6, 29, ноябрь 10, 17; 1896 апр. 18, септ. 6.

М.: 1892 окт. 2, 5, 7, 9, 12, 13, 28, ноябрь 5, 17, 26, дек. 2, 13; 1893 янв. 10, февр. 5, май 7, авг. 30, окт. 17, дек. 31; 1894 янв. 20; 1895 янв. 6, февр. 8.

*Лиза Фомина.* Драма в 4 д., 5 карт. М. Ф. Каменской. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1863 септ. 5; 1882 янв. 27.

*Лизавета Николаевна* — см. *Елизавета Николаевна*.

*Ликвидация.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'autre motif). Переделка с франц. Э. Э. Матерна. Изд.— М., 1883.

М.: 1883 февр. 20.

*Ликвидация.* Комедия в 4 д. Н. Я. Соловьева. Литогр. изд.— М., 1883.

Пб.: 1883 септ. 20, 22, 26, 30, окт. 4, 7, 11, 16, ноябрь 3; 1884 янв. 1.

М.: 1883 септ. 16, 20, 23, 27, окт. 5, 13, 30.

*Листья шелестят.* Драма в 5 д. А. И. Сумбатова-Южина. Литогр. изд.— Спб. 1881.

Пб.: 1882 окт. 4, 6, 12, 14, 18, 21, 26, ноябрь 9, 22, дек. 28 (утро); 1892 апр. 26, 28, 30.

*Ловушка.* Комедия в 1 д. Н. Осипова (Н. О. Ракшанина). Литогр. изд.— М., 1888.

М.: 1889 окт. 17, 19, 23, ноябрь 3, 9, 16, дек. 1; 1890 янв. 8, апр. 18, авг. 21, септ. 28.

*Лолотта.* Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Lolotte). Пер. с франц. Т. К. (Т. Л. Щепкиной-Куперник). Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 15. М., 1895.

М.: 1895 окт. 2, 5, 10, 15, 24, ноябрь 13, 21, дек. 3, 21; 1896 янв. 23, 31, апр. 10, 26, май 16, авг. 23, 27, септ. 2, 16, окт. 3, 16; 1897 янв. 22, 27, апр. 22, авг. 26, септ. 26, ноябрь 6.

*Лопухи.* Комедия в 4 д. П. П. Гнедича. Изд.— «Артист», 1894, № 44.

М.: 1895 апр. 17, 19, септ. 17, 19.

*Лукавый попугал.* Сцена в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1882.

Пб.: 1883 февр. 11, апр. 29.

*Луcreция*. Трагедия в 1 д. П. Гейзе (Frau Lucrezia). Пер. с нем.  
Пб.: 1890 март 23.

*Лучи и тучи*. Комедия в 4 д. В. А. Тихонова. Литогр. изд.— М., 1889.  
Пб.: 1889 ноябрь 3, 7, 10, 16, 21, дек. 3, 26.

*Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец*. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленским водевиля Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Н. Бразье «Le philtre champenois». Изд.— М., 1833.  
Пб.: 1834 февр. 22; 1891 ноябрь 5, 7.

М.: 1833 сент. 15; 1895 дек. 13, 17, 26, 31 (утро); 1896 янв. 30 (утро), окт. 28, ноябрь 10, 26, дек. 26 (утро), 31; 1897 февр. 22.

*Любовные проказы, или Ночь после бала*. Комедия-водевиль в 1 д. Взята с франц. П. И. Григорьевым и А. Б. Изд.— Театр П. И. Григорьева, т. 5. Спб.— М., 1872.

Пб.: 1843 февр. 15 (утро); 1882 апр. 18.

*Любовь и предрассудок*. Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sul-Ivan). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Пантеон», 1853, кн. 5.

Пб.: 1853 сент. 23; 1882 дек. 9, 13; 1887 май 5.

*Любовь поэта*. Комедия в 2 д. А. Корнелиуса (Platen in Venedig). Пер. с нем. Е. Н. Клетновой. Литогр. изд. под назв. «Любовь поэта (Платен в Венеции)». М., 1898.

М.: 1897 май 12.

*Любочка*. Шутка в 1 д. Переделана А. Н. Плещеевым из пьесы А. Мельяка и Л. Галеви «Ingénue». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1883 ноябрь 30, дек. 4.

М.: 1883 дек. 21, 26; 1884 февр. 3, май 3; 1897 окт. 29, 31, ноябрь 3, 7, 10, 27, дек. 3, 9, 22.

*Майорша*. Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1879, № 3.

Пб.: 1878 дек. 6; 1886 окт. 15, 23, дек. 4; 1895 апр. 5, 10, 17, 24, май 7, сент. 17.  
М.: 1878 ноябрь 21; 1882 июнь 1, сент. 24, окт. 19, ноябрь 28, дек. 31; 1887 апр. 26.

*Майская ночь, или Утопленница*. Комедия в 3 д., 4 карт. с пеннем, хорами 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; 1882 янв. 10, 12, 31.

*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; 1883 май 5, сент. 9, окт. 12; 1884 янв. 18; 1892 сент. 4, 9, 18, 25, 28, окт. 26, ноябрь 24, дек. 21; 1893 янв. 12, апр. 8.

*Макбет*. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Macbeth). Пер. с англ. С. А. Юрьева. Изд.— Прил. к журн. «Русская мысль», 1883, № 1—5.

М.: 1890 янв. 15, 17, 19, 22, 25, 29, 31, февр. 5 (утро), 7 (утро), май 7, 16, сент. 11, 20; 1891 янв. 2 (утро), февр. 2 (утро), 13, сент. 3, окт. 3; 1896 февр. 2, апр. 1.

*Матап*. Комедия в 2 д. С. Атавы (С. Н. Терпигорева). Изд.— «Артист», 1889, № 3.

Пб.: 1890 янв. 19, 23.

*Мариана*. Драма в 4 д. Х. Эчегарая (Mariana). Пер. с исп. С. Степановой (С. Л. Марковой). Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 1. М., 1896.

М.: 1896 янв. 19, 22, 26, 29 (утро), март 29, апр. 26, сент. 3, 7, ноябрь 27; 1897 февр. 9.



*Мария Стюарт.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова. Изд.— М., 1831.

М.: 1835 май 3; 1886 февр. 14, 17 (утро), 19 (утро), апр. 25, 29, сент. 4, 10, 12, 17, 30, окт. 14, 20, ноябрь 11, дек. 1; 1887 янв. 20, февр. 8, сент. 10, дек. 18, 31 (утро); 1888 сент. 15, окт. 3; 1889 сент. 18, дек. 30 (утро); 1892 апр. 20, 28, дек. 26 (утро); 1893 янв. 2 (утро).

*Мария Шотландская Драма* в 5 д., 8 карт. Б. Бьернсона (Maria Stuart i Scotland). Пер. с норвеж. П. Г. Ганзена. Изд.— «Северный вестник», 1892, № 12. Пб.: 1892 дек. 13, 16, 18, 30; 1893 янв. 7, 12, 22, февр. 2 (утро).

М.: 1892 дек. 14, 18, 21, 28 (утро), 31 (утро); 1893 янв. 4 (утро), 12, 31.

*Маруся.* Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован из комедии Т. Баррьера «Le feu au couvent». Изд.— Карнеев М. В. Сборник театральных пьес для домашних и любительских спектаклей, т. 1. Спб., 1878. М.: 1878 ноябрь 10; 1888 апр. 27; 1892 сент. 4, 21, 23; 1897 окт. 6, 8, 15.

*Марфа Ивановна и Захар Захарович Собачкины, или Поставлю на своем!* Водевиль в 1 д. А. Лакоста и И. Лефевра (L'idée de Toinette). Переделка с франц. С. П. Соловьева. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1851 сент. 3; 1885 окт. 24, 28, ноябрь 18; 1886 янв. 2.

*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); 1889 дек. 12 (сцены).

*Медведь.* Шутка в 1 д. А. П. Чехова. Изд.— «Новое время», 1888, 30 авг.

Пб.: 1889 февр. 6, 19, ноябрь 17; 1893 сент. 15, окт. 15, ноябрь 7; 1894 янв. 3, 10, 17, 31, февр. 7, 14, 26, апр. 27, сент. 23; 1895 янв. 6, 11, февр. 8 (утро), апр. 25, сент. 8, дек. 20; 1896 янв. 3, 12, дек. 15; 1897 окт. 30, ноябрь 14.

*Медведь сосватал.* Комедия в 1 д. В. А. Крылова. Изд.— «Нива», 1886, № 36—37.

Пб.: 1890 ноябрь 9, 19, 27; 1891 янв. 2, февр. 15; 1893 янв. 7, апр. 9, 16, сент. 22, дек. 6, 29; 1894 янв. 24.

М.: 1886 ноябрь 21, 26, дек. 11; 1887 авг. 17, сент. 4, 27, окт. 5, 14, ноябрь 13, 30; 1892 сент. 4, 27, окт. 1, 14, 20, 27, ноябрь 15; 1893 янв. 14, апр. 12.

*Медя.* Драма в 4 д., 5 карт. А. С. Суворина и В. П. Буренина. Изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1883 февр. 13, 15, 17, 21, 23 (утро), 26 (утро), апр. 25, окт. 9, 12, 21, 25; 1893 апр. 14, 22; 1895 ноябрь 10.

М.: 1883 ноябрь 15, 17, 23, 25, 28, дек. 2, 14, 28 (утро), 30 (утро); 1884 янв. 3 (утро), 9, 24, февр. 14 (утро), 15, 18 (утро), апр. 20, 24, сент. 4, 27, окт. 3, ноябрь 2; 1885 апр. 1; 1886 сент. 19, 23.

*Медные лбы.* Комедия в 5 д. Э. Ожье (Les effrontés). Пер. с франц. А. Н. Плещеева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1886 янв. 13.

*Медовый месяц.* Драма в 5 д. Н. Я. Соловьева. Изд.— «Век», 1882, № 2.

Пб.: 1881 ноябрь 6; 1882 янв. 24; 1892 апр. 24, сент. 1, 6, 23; 1893 янв. 1, 13, окт. 1; 1895 февр. 3, ноябрь 5.

М.: 1883 февр. 13, 16, 18, 21 (утро), 24 (утро).

*Мертвая петля.* Драма в 5 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Дело», 1876, № 1.

М.: 1875 ноябрь 21; 1882 май 21, окт. 26, 29, ноябрь 8, 16.

*Мертвые души.* Сцены в 6 карт. из поэмы Н. В. Гоголя. Инсценировка А. А. Потехина. Литогр. изд.— М., 1894.

Пб.: 1889 апр. 15, 17, 19, авг. 31, ноябрь 5 (утро), 14 (утро); 1890 янв. 21 (утро), 28, февр. 11 (утро), апр. 6.

*Мертвые души* (2-я часть). Сцены в 8 карт. из поэмы Н. В. Гоголя, переделанные А. А. Потехиным и В. А. Крыловым. Литогр. изд.— М., 1894.

Пб.: 1892 дек. 9 (2-я и 6-я карт.), 11 (2-я и 6-я карт.), 14 (2-я и 6-я карт.),

16 (2-я и 6-я карт.); 1893 янв. 15 (2-я и 6-я карт.), 20 (6-я карт.); 1893 сент. 1, 3, 6, 10, 17, 21, 24, 27, 30, окт. 7, 10 (утро), 12, 14, 18, 21, 26, ноябрь 3, 21 (утро); 1894 янв. 4, 14, 19, февр. 4, 18, 23, апр. 28, окт. 12.

*Мертвый сильнее живого* — см. *На крапиву мороз*.

*Мессалина*. Драма в 4 д., 5 карт. в прозе и стихах В. П. Буренина. Переработка итал. пьесы П. Косса «Messalina». Изд.— «Изящная литература», 1885, № 3.

М.: 1885 апр. 3, 5, 8, сент. 12.

*Месье амура*. Лирическая сказка в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник. Изд.— «Нива», 1896, № 2. Прил.

Пб.: 1897 янв. 26, 30, 31, февр. 9, 14.

М.: 1895 окт. 17, 18, 23, 25, ноябрь 1, 19.

*Месяц в деревне*. Комедия в 5 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Современник», 1855, № 1.

Пб.: 1879 янв. 17; 1882 дек. 19, 31; 1883 сент. 23, 27; 1884 сент. 23; 1885 окт. 2; 1887 окт. 4, ноябрь 15; 1889 сент. 28, окт. 12, дек. 3 (утро); 1890 апр. 29, сент. 30.

*Мечта и жизнь*. Драма в 5 д. с эпилогом Н. Николаева (Н. Н. Куликова). Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1886 сент. 12, 15, 17, 19, 26, окт. 5.

*Мечтатели*. Комедия в 4 д. Н. Д. Павлова (Н. Д. Северова-Павлова). Литогр. изд.— М., 1884.

Пб.: 1884 дек. 18, 27; 1885 янв. 2.

М.: 1884 февр. 5, 7, 8, 18.

*Миллион*. Комедия в 5 д. В. П. Меццерского. Изд.— Лит. прил. к газ. «Гражданин», 1887, янв.

Пб.: 1886 дек. 11, 15, 17, 18, 28 (утро), 30; 1887 янв. 2 (утро), 7, 23, февр. 6, 10.

*Миллион герзаний*. Пролог-пьеса в 1 д. в стихах П. И. Вейнберга. Изд.— «Ежегодник императорских театров». Сезон 1893/94 г. Прил., кн. 3.

Пб.: 1895 янв. 4 (утро), 29 (утро), февр. 9 (утро).

*Милочка*. Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Литогр. изд.— М., 1883.

Пб.: 1883 дек. 26, 27 (утро), 30; 1884 янв. 2, 3, 9, 13, 18, 29.

*Милые бранятся, только тешатся*. Пословица с куплетами в 1 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован из франц. комедии А. Делакура и А. Гои «Monsieur va au cercle». Изд.— Драматический сборник, т. 1. Спб., 1858.

Пб.: 1857 ноябрь 22; 1882 янв. 6, апр. 8, 13, 21, май 2; 1884 дек. 9, 10, 19, 31 (утро); 1885 янв. 11; 1891 сент. 4, 6.

*Мираж*. Комедия в 5 д. А. А. Вербицкой. Изд. под назв. «Миражи». — «Театрал», 1895, № 33.

М.: 1895 авг. 25, 31, сент. 21, 26, окт. 6, 29, ноябрь 8, дек. 10; 1896 янв. 1, 30.

*Мирская вдова*. Драма из крестьянской жизни в 4 д. Е. П. Карпова. Изд.— «Новое слово», 1897, кн. 4.

Пб.: 1897 окт. 9, 15, 17, 21, 28, 30, ноябрь 4, 25, дек. 2, 9, 12, 16, 31.

*Мишура*. Комедия в 4 д. А. А. Потехина. Изд.— «Русский вестник», 1858, № 1.

Пб.: 1862 окт. 12; 1887 окт. 12, 21, 29, ноябрь 3, дек. 13; 1888 янв. 1; 1889 апр. 28, сент. 5; 1893 янв. 8, 17.

*Мнимый больной*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. Егорова (И. А. Меццерского). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1866 авг. 31; 1882 май 25, окт. 25, 28, ноябрь 10; 1883 янв. 11, февр. 23 (утро); 1888 окт. 25, 27, дек. 15.

*Мнимый больной*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. П. И. Вейнберга. Изд.— Собр. соч. Мольера в 3-х т., т. 3. Спб., 1884.

Пб.: 1897 сент. 1, 4.

*Много шума из пустяков.* Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и Морваца (Bonsoir, monsieur Pantalon). Переделка с франц. А. А. Яблочкина. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 5. Прил. к журн. «Пантеон». Пб.: 1851 ноябрь 26; 1885 ноябрь 24, дек. 2, 19.

*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; 1882 апр. 4, 6, 13, 30, ноябрь 2. М.: 1865 окт. 15; 1883 дек. 20; 1884 май 3, 10, сент. 11; 1885 ноябрь 5, 22, дек. 11; 1886 янв. 15, февр. 11, сент. 15, окт. 10, ноябрь 26; 1888 авг. 25, окт. 11.

*Модная лавка.* Комедия в 3 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807. Пб.: 1806 июль 27; 1895 февр. 2 (утро), 7 (утро), апр. 12, авг. 31, ноябрь 19 (утро). М.: 1807 апр. 22; 1895 февр. 2 (утро).

*Молчание.* Шутка в 1 д. В. В. Билибина. Изд.— «Артист», 1891, № 12. Пб.: 1891 февр. 4, 7, 15, 18.

*Мотя.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша и М. Мшеля (Mon Isménic). Переделка с франц. К. А. Тарновского. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 8. Прил. к журн. «Пантеон». М.: 1853 ноябрь 23; 1897 окт. 15, 26, ноябрь 4, 19, дек. 4.

*Моцарт и Сальери.* Драматические сцены в стихах А. С. Пушкина. Изд.— Северные цветы на 1832 год. Спб., 1831. Пб.: 1832 янв. 27; 1887 янв. 29, февр. 11, 13 (утро), апр. 17, май 15, дек. 6 (утро); 1889 окт. 22 (утро); 1890 дек. 9 (утро); 1892 окт. 4 (утро), ноябрь 1 (утро).

*Муж знаменитости.* Комедия в 4 д. А. И. Сумбатова-Южина. Литогр. изд.— М., 1884. Пб.: 1884 дек. 7; 1885 янв. 11, 13, 16, сент. 3, 8, окт. 6, ноябрь 13; 1887 сент. 20. М.: 1884 ноябрь 29, дек. 3, 7, 12, 17; 1885 янв. 1, 4 (утро), 10, 25, 30 (утро), апр. 4, 16, 25, май 5, авг. 22, сент. 6; 1886 авг. 27; 1887 авг. 26.

*Муж и жена.* Комедия в 5 д. О. К. Снежина (О. К. Граве). Изд.— «Артист», 1893, № 29. Пб.: 1893 апр. 9, 12, 16.

*Муж под баймаком, или Меня настроил, ее расстроил и все устроил.* Водевиль в 2 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1855 ноябрь 7; 1890 сент. 11, 17, дек. 16. М.: 1854 апр. 30; 1882 ноябрь 21, 23, 24, дек. 7, 30 (утро); 1883 янв. 17, 19, сент. 26, окт. 18, ноябрь 6; 1884 янв. 4 (утро), май 13, сент. 23; 1885 янв. 29, апр. 14, окт. 4; 1886 янв. 16, ноябрь 2, дек. 31.

*Мужья одолели.* Комедия-водевиль в 3 д. Э.-М. Лабаша и А. Делакура (Célimaire 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; 1885 сент. 30. М.: 1873 ноябрь 22; 1889 дек. 12, 14, 18, 20, 22, 27 (утро), 29.

*Мученики любви.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Инсценировка повести Б. М. Маркевича «Забывтый вопрос». Литогр. изд.— Спб., 1883. Пб.: 1882 окт. 20, 22, 25.

*Мыльные пузыри.* Комедия в 4 д. А. Ф. Федотова. Изд.— «Артист», 1895, № 46. Пб.: 1895 янв. 23, 26, 30, февр. 2, 8 (утро), 10, 12, апр. 6, 25.

*Мышонок.* Комедия в 3 д. Э. Пальерона (La souris). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1890 февр. 4, 6, 8 (утро), 9, 10 (утро), апр. 12.

- На бойком месте.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1865, № 9.  
Пб.: 1865 окт. 25; 1882 апр. 21, ноябрь 1; 1885 апр. 24; 1886 окт. 19; 1887 сент. 17, ноябрь 2; 1891 апр. 27 (утро); 1892 сент. 21, 22, окт. 16; 1893 янв. 29, окт. 29, ноябрь 26; 1894 янв. 9 (утро).  
М.: 1865 сент. 29; 1882 дек. 16; 1897 дек. 27 (утро).
- На военном положении.* Шутка в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 май 5, 7, 15, ноябрь 17, 19, 27, дек. 3, 30; 1888 янв. 20.  
М.: 1887 ноябрь 29, дек. 1, 4, 7, 9, 16, 21, 30; 1888 янв. 6, февр. 3.
- На всероссийскую выставку.* Комедия-шутка в 3 д. В. И-ского (В. Г. Ильменского) и К-ва. Литогр. изд.— М., 1882.  
М.: 1884 февр. 5, 7.
- На всякого мудреца довольно простоты.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1868, № 1.  
Пб.: 1868 ноябрь 1; 1882 сент. 5, 19, окт. 31, дек. 22; 1890 сент. 2, 4, 10, 20, окт. 5, 28 (утро); 1891 февр. 13.  
М.: 1868 ноябрь 6; 1885 ноябрь 14, 24, дек. 27; 1886 янв. 12, сент. 1, дек. 16, 30; 1887 февр. 15, май 12, авг. 25, окт. 7, ноябрь 11; 1888 янв. 4, ноябрь 9, дек. 16; 1889 янв. 10, февр. 16, апр. 25; 1890 авг. 30; 1896 ноябрь 3 (утро), 24 (утро); 1897 янв. 12 (утро), февр. 2 (утро), окт. 26 (утро).
- На законном основании.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Изд.— М., 1882.  
Пб.: 1882 апр. 4 (утро), 5, 12; 1883 дек. 20.  
М.: 1881 дек. 13; 1882 янв. 12, 27, 31 (утро), ноябрь 14; 1883 февр. 27, окт. 27, ноябрь 7; 1885 сент. 19.
- На зыбкой почве.* Комедия в 4 д. П. М. Невежина. Литогр. изд.— М., 1882.  
Пб.: 1887 апр. 10, 14, 17, 26.  
М.: 1884 окт. 18, 23, 25, 30, ноябрь 15, дек. 28; 1885 апр. 21; 1886 ноябрь 6, дек. 7; 1887 янв. 11, февр. 13, дек. 20.
- На крапиву мороз (Мертвый сильнее живого).* Комедия в 4 д. В. А. Крылова и А. Ф. Крюковского. Заимствована с польского. Литогр. изд. под назв. «Мертвый сильнее живого». М., 1835.  
Пб.: 1888 ноябрь 1, 8, 10, 27, дек. 27.
- На ловца и зверь бежит.* Шутка-водевиль в 1 д. А. Н. Похвиснева. Изд.— Драматический сборник, кн. 6. Спб., 1859.  
Пб.: 1859 май 4; 1882 янв. 24, февр. 6 (утро).
- На новых началах.* Комедия в 4 д. И. Н. Ге. Литогр. изд.— Спб., 1881.  
Пб.: 1881 дек. 3; 1882 янв. 1, 12, 22, 28, февр. 3, 6 (утро).
- На Песках.* Картины петербургской жизни в 2 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— М., 1873.  
Пб.: 1865 сент. 22; 1890 сент. 28, окт. 3, 12, 17, ноябрь 2, 18 (утро), 21, дек. 13; 1891 янв. 20, апр. 27 (утро); 1893 сент. 5; 1895 окт. 10.
- На пороге к делу.* Сцены в деревне в 3 д. Н. Я. Соловьева. Изд.— «Дело», 1879, № 1.  
М.: 1879 февр. 2; 1882 апр. 30, май 4; 1883 май 29, окт. 27, ноябрь 14; 1884 май 15; 1885 авг. 25; 1886 апр. 24; 1887 апр. 27; 1895 янв. 8 (утро), 22 (утро).
- На реке.* Сцены из народного быта в 1 д. И. Ф. Горбунова. Изд.— Сцены из народного быта И. Ф. Горбунова. Изд. 5-с. Спб., 1874.  
Пб.: 1876 дек. 17; 1882 дек. 9, 12; 1883 янв. 24, 26, февр. 27; 1888 дек. 1.
- На тот свет.* Комедия-шутка в 1 д. Г. Н. Грессера. Изд.— «Театральная библиотека», 1894, № 33.  
Пб.: 1894 сент. 27, окт. 5; 1895 янв. 8 (утро).

- М.: 1893 дек. 13, 15, 17, 20, 22, 29; 1894 янв. 2, 4, 7, 11, февр. 4, 10, 15, 21, 26 (утро), апр. 25, авг. 21, сент. 16, окт. 4, 19; 1895 янв. 18, февр. 11, апр. 14, май 7, авг. 21, сент. 1, 25, окт. 9, ноябрь 8; 1896 янв. 21, февр. 4, апр. 22, сент. 4, окт. 1, 29; 1897 янв. 3 (утро), авг. 21, окт. 14.
- 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; 1882 янв. 29, февр. 6 (утро), апр. 7, 15; 1885 апр. 30.
- На хлеб и на воду.* Шутка-водевиль в 1 д. В. И. Родиславского. Подражание франц. водевилю М. Мишеля и В. Манжена «*Cerisette en prison*». Изд.— М., 1858.  
Пб.: 1860 янв. 27; 1884 дек. 16, 21; 1885 янв. 2; 1886 сент. 19, 21, 28, окт. 5, 15, ноябрь 26, дек. 4; 1887 апр. 14, окт. 7, 21, ноябрь 30, дек. 13; 1888 окт. 12, ноябрь 4; 1889 янв. 20, февр. 8, май 11, окт. 8, 29, дек. 14; 1890 янв. 25, апр. 15, сент. 6, 9, 11, окт. 3, дек. 12, 30 (утро); 1891 окт. 11; 1892 ноябрь 2, 4, дек. 16; 1893 янв. 19, 26, апр. 9; 1894 февр. 6, сент. 5, 27; 1895 янв. 4, май 4.
- На хлебах из милости.* Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Переделка комедии Т. Барьера и П.-А.-О. Ламбера-Тибу «*Aux crochets d'un gendre*». Изд.— Спб., 1871.  
Пб.: 1871 авг. 18; 1883 окт. 30, ноябрь 16.
- На хуторе.* Картины деревенской жизни в 3 д. П. П. Гнедича. Литогр. изд.— Спб., 1881.  
Пб.: 1883 февр. 26, сент. 29, окт. 3, 5, 10, 18, 20, ноябрь 1, 18, дек. 29 (утро); 1884 окт. 11; 1890 окт. 10, ноябрь 9.
- На ярмарке.* Сцены из купеческого быта в 1 д. И. Ф. Горбунова. Изд.— Сцены и рассказы И. Ф. Горбунова. Изд. 6-е. Спб., 1881.  
Пб.: 1878 дек. 27; 1882 янв. 19, окт. 6, 14; 1885 сент. 22.
- Наваждение.* Комедия в 3 д. Н. Криницкого (Н. И. Тимковского) и А. Вороневского (А. А. Кудрявцева). Изд.— «Артист», 1892, № 21.  
М.: 1892 апр. 10, 13, 19, 22, авг. 24, 31, сент. 10, окт. 4, дек. 4.
- Надо разводиться.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Переделка комедии В. Сарду и Э. Нажака «*Divorçons!*». Литогр. изд.— М., 1884.  
Пб.: 1884 окт. 12, 15, 17, 19, 23, 25, 30, ноябрь 2, 5, 15, дек. 4, 10, 16, 29 (утро), 31 (утро); 1885 янв. 1, апр. 1, май 2, 6, 10, сент. 16; 1886 февр. 2, апр. 23; 1892 апр. 27; 1893 сент. 20.
- М.: 1884 дек. 6, 11, 14, 21, 27 (утро); 1885 янв. 3 (утро), 6, 14, 29, февр. 2, апр. 14, дек. 18; 1886 янв. 22, сент. 28, окт. 22; 1887 янв. 13, май 15, сент. 29; 1888 сент. 21; 1891 янв. 24; 1893 авг. 19; 1896 март 31, апр. 4.
- Надя Муранова (Не ко двору)* — см. *Не ко двору*.
- Наездница.* Водевиль в 1 д. Э. Поля (*Die Schulreiterin*). Пер. с нем. Л. Н. Ленской. Изд.— «Театрал», 1897, № 108.  
Пб.: 1897 сент. 1, 4, 9, 17, окт. 8, ноябрь 14.  
М.: 1897 янв. 17, 20, 24, 28, февр. 3, 6, 7, 14, 18 (утро), 21 (утро), апр. 18, май 5, сент. 9, 18, 30, окт. 17, 27.
- Накануне золотой свадьбы.* Комедия-шутка в 1 д. Г. Н. Грессера. Изд.— «Театральная библиотека», 1893, № 26.  
Пб.: 1897 янв. 30.  
М.: 1893 ноябрь 2, 4, 9, 11, 25, дек. 2, 19, 28; 1894 янв. 9, 12, 18; 1895 сент. 21, окт. 3, 12, 22, ноябрь 22, дек. 10, 31.
- Налетел с ковшом на брагу.* Картинка нравов в 1 д. А. Я. Галушкина. Изд.— Спб., 1874.  
Пб.: 1874 янв. 25; 1882 окт. 21, ноябрь 1; 1883 янв. 14, май 3.
- Нарцисс.* Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1769.  
Пб.: 1750 февр. 8; 1893 авг. 30, сент. 19.

*Настроил, расстроил и устроил.* Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

М.: 1853 май 29; 1882 ноябрь 22; 1897 янв. 7, 9, 14, 16, февр. 16 (утро).

*Нахлебник.* Комедия в 2 д. И. С. Тургенева. Изд. под назв. «Чужой хлеб».— «Современник», 1857, № 3.

Пб.: 1862 февр. 7; 1-е д.: 1889 февр. 10, 18; 1892 сент. 25, 28, 30.

М.: 1862 янв. 30; 1-е д.: 1896 март 31, апр. 8, 28, май 3, авг. 26, окт. 9; 1897 сент. 15.

*Наш друг Неклюжев.* Комедия в 5 д. А. И. Пальма. Изд.— «Слово», 1879, № 12.

М.: 1879 ноябрь 25; 1883 дек. 15, 18; 1886 сент. 3, 18.

*Наши американцы.* Комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Литогр. изд.— М., 1882.

М.: 1882 дек. 17; 1883 янв. 10, 17, 19, февр. 24.

*Наши пятницы.* Комедия-шутка в 3 д. А. Б. (И. А. Манна). Изд.— М., 1882.

Пб.: 1881 дек. 27; 1882 янв. 3 (утро), 7, 10, 17, 21, 31, февр. 6.

М.: 1883 май 5, 13.

*Не бывать бы счастью, да несчастье помогло.* Оперетта в 1 д. Текст М. Карре и Л. Батю (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; 1882 ноябрь 22, 28; 1886 окт. 23; 1891 сент. 3, 9, 11, 19, 23, окт. 20, 24, ноябрь 3, 21, дек. 9; 1892 янв. 24, апр. 9, сент. 1, 18, 23, окт. 12, ноябрь 16, дек. 15; 1893 янв. 6, 11, апр. 26.

М.: 1857 янв. 18; 1883 янв. 30, май 3; 1884 дек. 2, 5; 1885 янв. 13, 22, 28, апр. 9, 23, май 15, окт. 22, ноябрь 24; 1886 янв. 12, февр. 2, 19, апр. 24, авг. 22, окт. 1, дек. 18; 1887 янв. 4, 19, февр. 13, апр. 13, дек. 13; 1888 янв. 7, май 15.

*Не было ни гроша, да вдруг алтын.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1872, № 1.

Пб.: 1872 сент. 20; 1890 окт. 28, ноябрь 7.

М.: 1872 дек. 10; 1882 июнь 11, окт. 17, ноябрь 19, дек. 29; 1884 май 9.

*Не в деньгах счастье.* Комедия в 4 д. с прологом И. Е. Чернышева. Изд.— Спб., 1858.

Пб.: 1859 янв. 30; 1884 окт. 18, 24, 28.

*Не в свои сани не садись.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1853, № 5.

Пб.: 1853 февр. 19; 1882 дек. 5, 16; 1883 янв. 3, 27; 1885 окт. 27; 1886 сент. 10, окт. 12, ноябрь 26; 1887 окт. 25; 1888 окт. 9, дек. 29; 1889 апр. 27, ноябрь 26 (утро); 1890 апр. 23; 1893 авг. 30, окт. 17 (утро), ноябрь 14 (утро), дек. 22; 1895 дек. 3 (утро).

*Не война и не мир.* Комедия-шутка в 3 д. С. Т. (С. В. Танеева). Литогр. изд.— Спб., 1880.

М.: 1895 сент. 17, окт. 1, 11.

*Не все коту масленица.* Сцены из московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1871, № 9.

Пб.: 1872 янв. 13; 1884 окт. 7; 1891 сент. 30, окт. 4, 7, 11, ноябрь 3 (утро), 24 (утро), дек. 10.

М.: 1871 окт. 7; 1885 янв. 2, 4, февр. 3, апр. 18, окт. 6; 1886 окт. 22.

*Не всякому слуху верь.* Комедия в 1 д. А. В. Дружинина. Изд.— «Современник», 1850, № 11.

Пб.: 1855 окт. 3; 1883 февр. 15, 17; 1895 сент. 26, окт. 5.

*Не ко двору.* (Предст. в Москве под назв. «Надя Муранова».) Комедия в 5 д. В. А. Крылова. Изд.— «Вестник Европы», 1882, № 11.

Пб.: 1882 ноябрь 5, 8, 10, 12, 16, 18, 24, 25, 29, дек. 1, 21, 26; 1883 янв. 18, февр. 22, апр. 26.

М.: 1883 янв. 16, 18, 21, 25, 31, февр. 4, 7, 9, 22 (утро), 25 (утро), май 3, авг. 31, сент. 21; 1884 февр. 12, 16.

*He люби двух разом.* Комедия в 3 д. С. В. Танеева. Переделка комедии Л.-Б. Пикара, А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Le deux ménages». Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1880 окт. 9; 1882 янв. 19, февр. 7 (утро), апр. 6, 13; 1884 сент. 30.

*He надо.* Драматический этюд в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Виндинга). Изд.— М., 1887.

М.: 1889 дек. 27, 31 (утро); 1890 янв. 4; 1893 сент. 1, 3, 15, 27, окт. 13; 1897 окт. 30, ноябрь 4.

*He от мира сею.* Семейные сцены в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Русская мысль», 1885, № 2.

Пб.: 1885 янв. 9, 15, 28.

М.: 1885 янв. 16, 18, 21, 24, 28 (утро), 30, февр. 1, апр. 10, май 7, сент. 4, 27, окт. 20, дек. 15.

*He по хорошу мил, а по милу хорош.* Комедия в 3 д. А. Бело (Les maris à système). Переделка с франц. П. П. Мещерского. Литогр. изд.— М., 1883.

М.: 1875 авг. 26; 1883 февр. 20, 23 (утро); 1889 май 10.

*He пойман — не вор.* Пословица в 1 д. А. С. Суворина. Изд.— Спб., 1892.

Пб.: 1893 ноябрь 23, 25, дек. 7, 13, 19; 1894 февр. 10.

М.: 1897 янв. 29, 31, февр. 18, 22.

*He сошлись характерами!* Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1858, № 1.

Пб.: 1858 сент. 1; 1896 янв. 2.

*He так живи, как хочется.* Драма в 3 д., 4 карт. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 17.

Пб.: 1855 янв. 12; 1883 янв. 13, февр. 6.

М.: 1854 дек. 3; 1882 апр. 30.

*He шали с огнем.* Комедия в 1 д. Д. В. Аверкиева. Литогр. изд.— Спб., 1879.

Пб.: 1887 май 5, 12, 15, окт. 13.

*Неверная.* Комедия в 3 д. Р. Бракко (Infedele). Пер. с итал. Васильева (В. К. Мюле). Изд.— «Театрал», 1897, № 109.

Пб.: 1897 янв. 31, февр. 5, 14, окт. 8, 22.

М.: 1897 окт. 13, 16, 30, ноябрь 4, 21, дек. 2, 30.

*Невольницы.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1881, № 1.

Пб.: 1883 апр. 28; 1888 сент. 9, 12, 15, 20, 25, 28, дек. 28.

М.: 1880 ноябрь 14; 1882 янв. 1, февр. 3, апр. 5, 23, 29, сент. 12; 1883 май 19; 1895 февр. 3, 7, апр. 5, окт. 9; 1896 апр. 4, 14, 29, май 26, сент. 8, ноябрь 19; 1897 янв. 12.

*Недоросль.* Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24; 1882 сент. 24, 27, 29, окт. 1, 5, 7, 11, 13, 27, ноябрь 14, 21; 1883 янв. 2 (утро), февр. 25 (утро); 1889 окт. 1 (утро), ноябрь 21 (утро); 1892 окт. 4 (утро), ноябрь 1 (утро), 16, дек. 1 (4-е д.); 1893 янв. 11, авг. 30; утро: дек. 12; 1895 янв. 8, окт. 8; 1896 янв. 7, окт. 6, дек. 15; 1897 дек. 7, 31.

М.: 1783 май 14; 1882 сент. 24, 27, 30, окт. 27; 1886 дек. 6 (утро), 14; утро: 27; 1896 окт. 27, ноябрь 10, 14, дек. 1, 15; 1897 янв. 19, сент. 7, дек. 14.

*Ненастье.* Комедия в 1 д. П. П. Гнедича. Изд.— «Артист», 1890, № 11.

Пб.: 1892 ноябрь 6.

*Непогрешимый.* Комедия в 5 д., 6 карт. П. М. Неvejeина. Изд.— «Артист», 1894, № 42.

Пб.: 1896 дек. 17, 19, 30; 1897 янв. 2, 4 (утро), 9, 13, 26, февр. 13, 21.  
М.: 1894 окт. 7, 10, 12, 14, 17; 1895 янв. 3, 18, февр. 2, 11, апр. 14, сент. 3, 25,  
ноябрь 14; 1896 янв. 14, февр. 4 (утро), сент. 21.

*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; 1882 сент. 2, ноябрь 2, 24; 1883 янв. 12; 1884 дек. 31; 1895 апр. 19, 26.

*Нищие духом.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина. Изд.— «Огонек», 1879, № 47—50.  
Пб.: 1879 окт. 26; 1882 янв. 6, апр. 25; 1883 ноябрь 23, 28, дек. 1, 27; 1884 янв. 6, 10, 19, 25, февр. 18 (утро), май 3; 1885 янв. 8, 25, февр. 1, дек. 8; 1887 сент. 21, 29, окт. 20; 1888 янв. 10, 26; 1889 февр. 15, апр. 20; 1894 апр. 20.  
М.: 1879 дек. 6; 1882 февр. 6, апр. 18, 27, сент. 15, окт. 3, ноябрь 7, дек. 8; 1883 окт. 11; 1885 сент. 10; 1886 ноябрь 21, дек. 11; 1887 окт. 2.

*Новички в любви.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина. Изд. в кн.: Три оригинальные водевили Н. А. Коровкина. Спб., 1840.  
Пб.: 1839 ноябрь 15; 1882 окт. 1, 5, 11, 17, дек. 2; 1883 февр. 3; 1886 май 7.

*Новое дело.* Комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Изд.— «Артист», 1890, № 10.  
Пб.: 1891 ноябрь 5, 8, 11, 13, 18, 25, 29, дек. 4, 8, 12, 27, 30; 1892 янв. 7, 28, февр. 5, 16 (утро), апр. 9, окт. 4, 26, дек. 17; 1893 янв. 11, февр. 4 (утро), сент. 22.  
М.: 1890 окт. 30, ноябрь 1, 2, 6, 9, 12, 23, дек. 7, 10, 19; 1891 янв. 4 (утро), 9, 17, май 7, 13, окт. 8, 22, ноябрь 14; 1893 май 6, 12, сент. 26; 1896 май 15.

*Нора.* Драма в 3 д. Г. Ибсена (Et dukkehjem). Пер. с нем. перевода П. И. Вейнберга. Изд.— «Изыскания литературы», 1883, № 3, 4.  
Пб.: 1884 февр. 8, 13 (утро), 14, 16.

*Ночи безумные!..* Драматические картины в 3 д. А. В. Деденева. Литогр. изд.— М., 1891.  
М.: 1893 ноябрь 2, 4, 9.

*Ночное.* Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича. Изд.— «Москвитянин», 1855, № 3.  
Пб.: 1855 ноябрь 16; 1891 ноябрь 17, 26, дек. 3, 5; 1892 янв. 8, 12, 28, апр. 28, 30, окт. 11, 30, дек. 10; 1895 ноябрь 16; 1896 сент. 17, 19, 23, окт. 2; 1897 янв. 22.  
М.: 1855 дек. 15; 1882 май 28, сент. 3, окт. 20, ноябрь 4, дек. 6, 29; 1883 февр. 6, сент. 15, окт. 10, 27, ноябрь 18, 24, дек. 26; 1884 янв. 12, февр. 9, 18 (утро), сент. 18, окт. 16, ноябрь 29; 1885 апр. 22, сент. 29, окт. 13, ноябрь 7, дек. 6, 27; 1886 февр. 5, 19, апр. 30, сент. 21, окт. 8, ноябрь 6, дек. 5, 29; 1887 янв. 2, 25, окт. 1, ноябрь 6, 27, дек. 17; 1888 янв. 31, февр. 16; 1890 янв. 2; утро: 1896 янв. 21, март 31, апр. 14, сент. 22, окт. 6; 1897 февр. 9, сент. 28, дек. 7, 21.

*Ночь на даче.* Комедия-шутка в 2 д. А. П. Шталя. Литогр. изд.— М., 1886.  
Пб.: 1889 апр. 21, 28.  
М.: 1886 окт. 30, ноябрь 4, 25, дек. 2, 22; 1887 янв. 11, 27.

*Ночь после бала.* Комедия в 1 д. П. Спродена, А. Делакура и А. Шолера (Après le bal). Пер. с франц. Н. Н. Максимова. Литогр. изд.— Спб., 1879.  
Пб.: 1878 сент. 22; 1882 янв. 15, 28, май 13; 1886 янв. 16, февр. 18.  
М.: 1885 ноябрь 6, 11, 14, 18, 26, дек. 8; 1886 янв. 7.

*О время!* Комедия в 3 д. Екатерины П. Переделка нем. комедии Х.-Ф. Геллера «Die Betschwester». Изд.— Спб., [1770-е гг].  
Пб.: 1772 апр. до 12; 1883 ноябрь 2, 13, дек. 9.  
М.: 1782 апр. 29 (не в 1-й раз); 1896 ноябрь 24, 26.



*Облава.* Комедия в 3 д. В. П. Далматова (В. П. Лучича). Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1891 янв. 17, 27, 31, февр. 24, 27.

*Облачко.* Комедия в 1 д. Л. А. Берникова. Изд.— [Спб.], 1897.

Пб.: 1897 февр. 17, 19, сент. 26, окт. 10, 15, 17, 28, дек. 29.

*Образцовая жена.* Шутка в 1 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован. Изд.— Спб., 1889.

Пб.: 1890 янв. 12, 17, 31, февр. 2, 5, 8, 10 (утро), апр. 5, 12, 18, сент. 20, 26, окт. 4, дек. 19, 20, 27 (утро); 1891 окт. 7.

*Общество поощрения скуки.* Комедия в 3 д. Переделана В. А. Крыловым из комедии Э. Пальерона «Le monde ou l'on s'ennuie». Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1883 февр. 6, 7, 11, 14, 16, 21 (утро), 22 (утро), 24 (утро), 25, сент. 9, 15, 19, ноябрь 9; 1884 янв. 12, 17, 31, февр. 19, апр. 25, сент. 18; 1885 ноябрь 5; 1886 янв. 16, 21; 1887 сент. 15, 24; 1892 сент. 10, 17, 21, 29, окт. 5, 14, 20, 27, ноябрь 9, 18, дек. 6, 21; 1893 янв. 24, 31 (утро), апр. 15, 27, сент. 5; 1894 февр. 13, 23 (утро), сент. 18; 1895 янв. 6, сент. 29; 1896 апр. 12; 1897 апр. 21.

М.: 1895 февр. 3, 6, 11 (утро); 1896 апр. 15.

*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; 1892 февр. 5, 7, 15, апр. 14, 15, 17, 26, май 12, авг. 21, 25, сент. 6, 18, 25, окт. 29, дек. 9; 1893 янв. 11, март 31, апр. 27, авг. 18, сент. 8, окт. 1, 20, ноябрь 22, дек. 14; 1894 авг. 19, сент. 12, окт. 14.

*Одним грехом более.* Драма в 4 д. А. Д. Лаврова-Орловского. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1880 ноябрь 21; 1882 янв. 14.

*Озимь.* Драма в 4 д. А. Лугового (А. А. Тихонова). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1890 дек. 17, 19, 27 (утро), 30 (утро); 1891 янв. 7, 16, 25, февр. 8, 15, дек. 22 (утро).

М.: 1890 апр. 16, 18, 20, сент. 4, 9.

*Около денег.* Драма в 5 д. из сельской фабричной жизни. Переделана В. А. Крыловым из романа А. А. Потехина того же названия. Литогр. изд.— М., 1883.

Пб.: 1883 ноябрь 4, 7, 10, 14, 17, 21, 24, 29, дек. 5, 12, 19, 29; 1884 янв. 4, 11, 16, 30, февр. 8, 13, 19 (утро), апр. 16.

М.: 1883 окт. 10, 12, 14, 17, 19, 26, ноябрь 1, 10, 16, 30, дек. 28; 1884 янв. 3, 12.

*Ольга Ранцева.* Драма в 5 д. Б. М. Маркевича. Переделана им из его романа «Перелом». Изд. под назв. «Чад жизни».— Лит. прил. к газ. «Гражданин», 1884, янв.

Пб.: 1888 окт. 5, 10, 12, 14, 17, 21, 24, 26, 28, 31, ноябрь 2, 4, 7, 9, 15, 17, 25, 29, дек. 8, 14; 1889 янв. 9, февр. 5, 16 (утро), апр. 13; 1890 сент. 6, 11; 1892 апр. 15, сент. 15, окт. 8, 16, дек. 10, 15; 1893 янв. 10, февр. 1, апр. 25.

*Он в отставке.* Сцена в 1 д. А. С. Суворина. Изд.— Спб., 1894.

Пб.: 1894 янв. 12, 18, 21, 26, 30, февр. 2, 13; 1895 янв. 15, апр. 28.

М.: 1896 апр. 17, 21, май 3, 15, 20, авг. 26, сент. 16, 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; 1882 янв. 17, февр. 6 (утро), сент. 26, 28; 1888 сент. 6, 15, окт. 30; 1889 янв. 8, 18, окт. 18; 1891 янв. 11; 1893 окт. 1, ноябрь 10, 19, дек. 10.

М.: 1873 сент. 27; 1882 ноябрь 12; 1883 май 8; 1884 февр. 15.

*Она жизнь поняла...* Драматический этюд в 1 д. Leo Felis (Л. Г. Гельмана). Изд.— «Театральная библиотека», 1893, № 29.

М.: 1895 янв. 29, февр. 6, 10, 12 (утро), апр. 21, 26, май 3.

*Орлеанская дева.* Трагедия в 5 д. с прологом Ф. Шиллера (Die Jungfrau von Orléans). Пер. с нем. в стихах В. А. Жуковского. Изд.— Собр. соч. В. А. Жуковского. Спб., 1824.

М.: 1883 янв. 28 (пролог); 1884 янв. 29, 31, февр. 9, 13 (утро), 15 (утро), 17, май 4, 7, авг. 30, сент. 24, ноябрь 5; 1885 янв. 29 (утро), февр. 1 (утро), сент. 9, 23, окт. 16, дек. 27 (утро); 1886 авг. 21, окт. 9; 1887 февр. 12 (утро), авг. 21; 1888 янв. 2 (утро), авг. 22; 1889 февр. 15, дек. 19; 1890 янв. 3 (утро), сент. 27, окт. 31, ноябрь 14 (утро); 1891 февр. 28 (утро), авг. 26, дек. 31 (утро); 1892 февр. 14 (утро), ноябрь 24, дек. 1, 8; 1894 янв. 4 (утро), 12, 26, февр. 9, 22 (утро); 1895 янв. 7 (утро), 11, 30, февр. 6 (утро), дек. 27 (1-е д.); 1896 янв. 10.

*Осенний вечер в деревне.* Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из франц. комедии-водевиля А. Бело «А la campagne». Изд.— «Собрание театральныи пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 6. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 25.

Пб.: 1858 апр. 4; 1882 апр. 8; 1896 окт. 29.

М.: 1858 окт. 23; 1896 дек. 6, 13, 27 (утро); 1897 янв. 3, 6, авг. 19, 24, окт. 12, 16, ноябрь 17.

*Осколки минувшего.* Комедия в 1 д., 6 карт. И. Н. Ге. Мотив взят из повести В. Крестовского (Н. Д. Хвоцинской-Занончковской) «В ожидании лучшего». Изд.— «Артист», 1891, № 16.

М.: 1891 сент. 20, 23, 25, 27, окт. 1, 10, 20, дек. 27; 1892 янв. 12, февр. 2, 11, апр. 12, ноябрь 29, дек. 29; 1893 февр. 7 (утро), окт. 31; 1894 февр. 13.

*Осторожнее с огнем.* Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован. Изд.— Спб., 1877.

Пб.: 1875 ноябрь 21; 1882 апр. 11.

*От безделья.* Комедия в 5 д. С. Н. Худекова. Изд.— «Новь», 1885, № 22.

Пб.: 1885 окт. 9, 15.

*От искры разгорелось.* Комедия в 3 д. Г. Ш. (А. П. Штала). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1895 сент. 1, 8, окт. 12.

М.: 1884 ноябрь 21, 23, 25; 1885 янв. 2, 4.

*От преступления к преступлению.* Комедия-шутка в 3 д. В. Сарду (Les romes du voisin). Переделка с франц. Г. Д. (В. А. Крылова и А. Н. Плещеева). Литогр. изд.— Спб., 1876.

Пб.: 1876 дек. 17; 1882 февр. 3; 1892 сент. 20, 22, окт. 16, ноябрь 16; 1893 янв. 11, сент. 24, дек. 22, 30 (утро); 1894 окт. 7; 1895 февр. 10 (утро), апр. 14.

М.: 1876 ноябрь 18; 1882 ноябрь 14, 17, дек. 16, 20; 1883 май 11, 27; 1884 окт. 7, 14; 1885 май 15; 1887 окт. 11; 1889 май 4, 11.

*Отверженный.* Драма в 3 д., 7 карт. О. К. Нотовича по роману В. Гюго «Les misérables». Изд.— Спб., 1896.

Пб.: 1897 апр. 22, 24, май 4, сент. 4, дек. 28.

М.: 1897 сент. 2, 5, 10, 28, окт. 19, дек. 21, 30.

*Отелло, венецианский мавр.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с англ. П. И. Вейнберга. Изд.— «Библиотека для чтения», 1864, № 4/5.

Пб.: 1859 ноябрь 25; 1882 дек. 17, 20, 27, 30 (утро); 1883 янв. 9, февр. 2, 24.

М.: 1860 янв. 18; 1888 февр. 23, 29 (утро), март 2 (утро), авг. 26, сент. 6, 28, ноябрь 27; 1889 авг. 21; 1890 май 14.

*Отжитое время* — см. *Дело*.

*Откликнулось сердечко.* Драматическая безделка в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула взята из комедии В. Мюллера «Sie hat sein Herz entdeckt». Изд.— Сборник театральныи пьес для домашних и любительских спектаклей М. В. Карнеева, т. 1. Спб., 1878.

Пб.: 1881 окт. 1; 1882 янв. 18, февр. 4 (утро), 7 (утро), апр. 15, 22, 30, окт. 31, дек. 30; 1883 февр. 4, сент. 25, ноябрь 9; 1884 дек. 7, 26; 1885 сент. 3, окт. 8; 1890 апр. 24, сент. 2, 4, ноябрь 12; 1892 апр. 21.

*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; 1882 май 11.

М.: 1877 ноябрь 21; 1882 ноябрь 25, дек. 21, 30.

*Отрава жизни (Аргуни).* (Предст. в Москве под назв. «Аргуни (Отрава жизни)».) Комедия в 5 д. В. А. Крылова. Изд.— «Русская мысль», 1891, № 9. Пб.: 1891 ноябрь 19, 21, 22, 27, дек. 1, 3, 5, 29; 1892 янв. 12, февр. 12.

М.: 1891 ноябрь 5, 7, 8, 13, 19; 1892 янв. 1, 26, февр. 14.

*Отрывок* — см. *Собачкин*.

*Отчий дом.* Драма в 4 д. Г. Зудермана (Heimat). Пер. с нем. А. Ф. Крюковского. Литогр. изд.— М., 1893.

Пб.: 1894 сент. 16, 19, 23, окт. 6; 1897 окт. 24, 29, ноябрь 7.

*Ошибки молодости.* Комедия в 5 д. П. П. Штеллера. Изд.— Спб., 1871.

Пб.: 1870 дек. 11; 1882 апр. 27 (3-е д.), дек. 3.

М.: 1871 янв. 28; 1886 окт. 8, 16; 1887 сент. 25, окт. 6.

*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; 1883 дек. 26, 29 (утро); 1884 янв. 2, 9.

М.: 1850 ноябрь 2; 1895 апр. 11, 13, 24, 28, авг. 24, сент. 3, дек. 6; 1896 апр. 29, сент. 10, 17, окт. 11, 27.

*Параша Сибирячка.* Русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 2.

Пб.: 1840 янв. 17; 1896 апр. 11, 28.

*Парижские нищие.* Драма в 5 д. с прологом и эпилогом Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Нью (Les raucres de Paris). Пер. с франц. В. П. Петрова. Изд.— «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 44, 46—48.

Пб.: 1857 сент. 18; 1882 янв. 4, 11, 26, февр. 4 (утро), апр. 14.

*Парики.* Комедия-водевиль в 4 карт. Ш.-Д. Дюпети и Ф. де Курси (Bonne aventure). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева. Литогр. изд.— М., 1896.

М.: 1851 февр. 6; 1895 янв. 8, 15, 29, февр. 6, 12 (утро), апр. 5, 28, сент. 12, 19, ноябрь 5, 28; 1896 окт. 4, 24, ноябрь 19; 1897 февр. 16, сент. 2, окт. 5, 30, дек. 28.

*Пария.* Драма в 1 д. М. Беера (Der Paria). Пер. с нем. Н. Ф. Арбенина. Литогр. изд.— М., 1891.

М.: 1890 ноябрь 13, 15, 16, 19.

*Паутина.* Комедия в 5 д. И. А. Манна. Изд.— «Русский вестник», 1865, № 9.

Пб.: 1865 окт. 15; 1891 сент. 27, окт. 2, 13, 22, ноябрь 17 (утро).

*Пашенька.* Пьеса в 4 д., 5 карт. Н. Л. Персияниновой (Н. Л. Рябовой). Изд.— «Театрал», 1896, № 86.

Пб.: 1896 окт. 7, 10, 13, 15, 22, 31, ноябрь 4; 1897 янв. 12.

М.: 1897 сент. 12, 15, 19, 22, ноябрь 23, дек. 28.

*Первая гроза.* Комедия в 1 д. И. А. Гриневской. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 11. М., 1896.

Пб.: 1896 апр. 4, 5, 15, окт. 13.

*Первая муха.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова и В. Л. Величко. Изд.— Крылов В. Драматические сочинения, т. 7. Спб., 1894.

Пб.: 1894 янв. 12, 14, 19, 21, 26, 28, февр. 2, 4, 7, 8, 14, 24 (утро), 25 (утро), 27, апр. 25, сент. 5, 12, 20, 27, 28, окт. 5; 1895 янв. 18, апр. 12, 16, сент. 4, 18, окт. 2, 9; 1896 апр. 24.

*Первая муха.* Комедия в 3 д. В. Л. Величко. Изд.— «Театральная библиотека», 1894, № 37.

М.: 1894 апр. 24, 26, 28, авг. 25, 30, окт. 2; 1895 янв. 29, февр. 12 (утро), апр. 6, 28, авг. 23, окт. 11, дек. 6.

*Первое декабря, или Я именинник.* (Предст. в Москве под назв. «Я именинник».) Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1848 дек. 1; 1890 янв. 2, 9, 14, 17, 19; 1891 янв. 11, 29, февр. 4, 17; 1892 ноябрь 23, 29, дек. 26 (утро).

М.: 1849 май 4; 1882 июнь 11; 1884 дек. 6, 13; 1885 янв. 27, май 14, сент. 17, окт. 7; 1886 янв. 7, 20; 1896 дек. 12, 16, 18, 20, 28 (утро); 1897 янв. 2 (утро), 10, февр. 2, 20, апр. 21, май 4, авг. 20, сент. 21, окт. 3, ноябрь 16.

*Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата.* Комедия в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 10.

Пб.: 1839 сент. 15; 1896 апр. 11.

*Перед камином.* Комедия в 1 д. Н. В. Карелина (Н. В. Дризена). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1891.

Пб.: 1890 дек. 17, 19.

М.: 1891 сент. 20, 23, 25, 27, окт. 1, 15.

*Перед свадьбой.* Комедия в 3 д. О.-Э. Гартлебена. Пер. с нем. А. А. Веселовской. Литогр. изд.— М., 1898.

Пб.: 1897 авг. 31, сент. 2, 8, окт. 15, 17.

*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; 1882 янв. 14, 19, 25, февр. 2, 5 (утро), апр. 6, 14; 1891 окт. 30, ноябрь 4, 19.

М.: 1870 май 5; 1882 сент. 26, 30, окт. 19, ноябрь 3, 15, 28, дек. 10; 1886 сент. 15, 18.

*Передняя знатного боярина.* Комедия в 1 д. Екатерины II. Изд.— «Российский театр», ч. 11. Спб., 1786.

Пб.: 1772 сент. 18; 1896 ноябрь 24, дек. 1 (утро).

*Перекачи-поле.* Картины современной жизни в 4 д. П. П. Гнедича. Изд.— «Артист», 1889, № 4.

Пб.: 1890 окт. 12, 15, 17, 22, 30, ноябрь 1, 8, 13, 21, дек. 2; 1891 янв. 13, февр. 27 (утро).

М.: 1892 сент. 21, 23, 28, 30, окт. 6, 20, 25, ноябрь 3, дек. 6, 27; 1893 янв. 26, апр. 1, 29, май 14; 1894 май 6.

*Перелетные птицы.* Школьные проделки провинциальных актеров в 2 д. с пением М. В. Лентовского. Музыка из популярных опер и оперетт. Литогр. изд.— М., 1882.

М.: 1881 дек. 20; 1882 янв. 3, 11, 15, 18, 21, февр. 2, 4, 6, апр. 15, дек. 26, 29 (утро), 31 (утро); 1883 янв. 13, 24, февр. 17.

*Перемелется — мука будет.* Комедия в 5 д. И. В. Самарина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1868 сент. 27; 1893 апр. 8, 11.

*Перепугала.* Сцена в 1 д. Н. Северина (Н. И. Мердер). Литогр. изд.— М., 1889.

М.: 1889 окт. 12, 13, 16, 18, 20, 24, 31, ноябрь 6, 13, дек. 15; 1890 янв. 11, 23, апр. 8, 23, авг. 22, 26.

*Перепугались.* Комедия в 1 д. Переделка М. П. Федорова. Литогр. изд.— Спб., 1873.

М.: 1873 окт. 18; 1882 янв. 4 (утро), 8, 14, 21, апр. 15, 22, 29, май 18, ноябрь 9, 18, 26, дек. 28 (утро); 1883 окт. 9, 26, дек. 15, 27; 1884 янв. 30, февр. 18.

*Перламутровый веер с кружевами.* Эюд в 1 д. М. Н. Волконского. Сюжет заимствован. Изд.—Лит. прил. к газ. «Гражданин», 1888, апр. Пб.: 1887 дек. 13, 16, 22; 1888 янв. 21, февр. 9.

*Перчатка.* Комедия в 3 д. Б. Бьерсона (En hanske). Пер. с нем. перевода Т. А. Кузминской. Изд.—«Вестник иностранной литературы», 1891, № 7. Пб.: 1892 янв. 9, 14, 16, 24, февр. 13, апр. 13, сент. 9, 24, окт. 22, дек. 28; 1893 март 31, апр. 21.

*Питомка.* Комедия в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.—«Русский вестник», 1896, № 12.

Пб.: 1896 дек. 4, 6, 9, 11, 18, 20, 26, 31 (утро); 1897 янв. 8, 15, 17, 31, февр. 5, 9, 22, май 2, ноябрь 2.

М.: 1897 окт. 6, 8, 10, 12, 15, 22, ноябрь 14, дек. 31.

*Плата тою же монетой.* Комедия в 2 карт. А. П. Штала. Литогр. изд.—Спб., 1882.

Пб.: 1882 окт. 20; 1884 февр. 8, 14 (утро), окт. 29, ноябрь 5, дек. 11; 1885 февр. 1, май 16; 1893 янв. 20, 22, 28, февр. 4.

*Плоды просвещения.* Комедия в 4 д. Л. Н. Толстого. Изд.—В память Юрьева. Сборник, изданный друзьями покойного. М., 1891.

Пб.: 1891 сент. 26, 30, окт. 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21, 23, ноябрь 1, 15, 25, 29, дек. 15 (утро), 18, 26 (утро); 1892 янв. 6, 24, 29, февр. 15 (утро), сент. 2, окт. 6; 1893 янв. 4, 24 (утро), февр. 5 (утро), апр. 2, 28, сент. 9, ноябрь 11, дек. 5, 13; 1894 янв. 16 (утро), февр. 13 (утро), апр. 27, окт. 16; 1896 сент. 2, 5, 10.

М.: 1891 дек. 12, 16, 17, 19, 27 (утро), 30 (утро); 1892 янв. 2 (утро), 4 (утро), 7, 17, 20, 29, февр. 3, 10 (утро), 12 (утро), 16 (утро), апр. 9, 21, май 3, 11, сент. 9, 17, 25, окт. 1, 14, 22, дек. 30; 1893 янв. 3, 11, 22, 31 (утро), апр. 15, май 11, сент. 12, дек. 19, 28 (утро); 1894 февр. 25 (утро), сент. 11, окт. 13; 1895 янв. 3 (утро), авг. 27, дек. 27 (утро); 1896 янв. 4 (утро), апр. 18, 22, май 19, авг. 18, сент. 11, 24, ноябрь 25, дек. 15, 30; 1897 май 9.

*По бабушкиному завещанию.* Комедия в 1 д. В. Н. Лесницкой. Изд.—Спб., 1892.

Пб.: 1893 янв. 29, февр. 5, март 31, апр. 4 (утро), 7, 19, 21; 1894 апр. 21.

*По взаимному соглашению.* Комедия в 1 д. Н. Ф. Федорова. Изд.—«Театрал», 1897, № 106.

Пб.: 1896 дек. 30; 1897 янв. 2, 4 (утро), 9, 13, февр. 21, апр. 16.

*По гнездышку и птичка.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля. Литогр. изд.—Спб., 1882.

Пб.: 1882 окт. 27, ноябрь 1, 4, 19; 1883 дек. 2, 15; 1884 янв. 12, февр. 7, 15, апр. 25; 1885 сент. 12; 1886 окт. 19, 24, ноябрь 21, дек. 26; 1887 февр. 5, сент. 10, окт. 13, 16, ноябрь 23; 1888 февр. 19, май 2; 1892 ноябрь 1, 13, 25, 27, дек. 2, 6 (утро), 7; 1893 янв. 27, апр. 2, 5, сент. 17, ноябрь 29, дек. 17.

М.: 1883 дек. 7, 8, 9.

*По духовному завещанию.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.—Спб., 1871.

Пб.: 1871 окт. 22; 1894 апр. 24.

М.: 1871 ноябрь 19; 1883 сент. 2, 26.

*По кровавым следам.* Фарс в 1 д. Г. Н. Грессера. Изд.—«Артист», 1890, № 10.

М.: 1891 февр. 5, 7, 8, 12, 20, 28, апр. 24, сент. 26, окт. 10, дек. 6; 1892 янв. 1, февр. 13, апр. 9, 13, авг. 27, 30, сент. 3, 23, окт. 18, дек. 17; 1893 янв. 7, 19, апр. 8, сент. 19, окт. 19; 1896 март 27, апр. 18, май 10, авг. 20, сент. 6, 23, окт. 13, ноябрь 18; 1897 янв. 2, авг. 17, сент. 25, ноябрь 5.

*По ложным следам.* Комедия в 4 д. Переделана Э. Э. Матерном из нем. комедии Э. Мозера «Der Elefant». Изд. под назв. «По ложным следам, или Московский Дон Жуан». М., 1884.

М.: 1884 окт. 31, ноябрь 8, дек. 30.

*По новой методе.* Комедия в 1 д. Н. В. Самойлова. Изд.— Спб., 1889.  
Пб.: 1889 дек. 29; 1890 янв. 9.  
М.: 1889 дек. 2, 14.

*По первой пороше.* Сцены охотничьей жизни в 1 д. Заимствованы с польского И. Бертольди (И. Н. Ге). Литогр. изд.— М., 1886.  
Пб.: 1886 ноябрь 17, 19, дек. 14.

*По привычке.* Комедия в 1 д. А. Н. (А. М. Невского). Сюжет заимствован. Литогр. изд.— М., 1884.  
М.: 1884 февр. 5, 8, 16, апр. 17.

*По разным дорогам.* Комедия в 5 д. Аэнве (А. Н. Витмера). Литогр. изд.— М., 1906.  
М.: 1896 авг. 27, сент. 2, 4, 15.

*Побежденный Рим.* Трагедия в 5 д. А. Пароди (Rome vaincue). Пер. с франц. в стихах А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1879.  
Пб.: 1885 янв. 9 (4-е д.).  
М.: 1885 сент. 30, окт. 2, 4, 7, 10, 14, 24.

*Поветрие.* Шутка в 1 д. Ф. А. Бурдина и Н. Д. Павлова (Н. Д. Северова-Павлова). Литогр. изд.— М., 1883.  
Пб.: 1883 февр. 16, 21, 24 (утро), ноябрь 22, 25.  
М.: 1883 сент. 22, 25, окт. 7, 16, ноябрь 25, дек. 30 (утро); 1884 янв. 9, 24.

*Поветрие.* Комедия-шутка в 3 д. Н. Н. Вильде. Изд.— Сцена. Драматический сборник, № 25. М., 1894.  
М.: 1895 янв. 22, 25, февр. 5, 8 (утро), 12, апр. 12.

*Поворот от ворот.* Фарс в 2 д. с пением В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 4. Спб., 1879.  
М.: 1878 ноябрь 21; 1882 апр. 4, 6, 11, 13, 22.

*Под властью сердца.* Драма в 4 д., 5 карт. И. Н. Лодыженского. Изд.— «Артист», 1889, № 2.  
Пб.: 1889 окт. 19, 24, 26, ноябрь 8, 12; 1890 янв. 2.  
М.: 1889 апр. 21, 24, 28, сент. 15, 20, 22, окт. 4, 19, ноябрь 10.

*Под снетом утраты.* Драматический этюд в 1 д. Г. Д. (В. А. Крылова). Мотив заимствован из франц. пьесы «L'absent». Литогр. изд.— М., 1891.  
Пб.: 1891 февр. 22; 1892 ноябрь 23.  
М.: 1890 дек. 11, 13, 14; 1891 янв. 13.

*Под душистою веткой сирени.* Комедия в 1 д. В. Корнелиевой (В. К. Билибиной). Изд.— «Дневник Артиста», 1892, № 5.  
Пб.: 1893 ноябрь 12, 14, 17, 24, 29, дек. 1, 3, 10.

*Подорожник.* Комедия в 4 д. Е. П. Гославского. Изд.— «Театрал», 1897, № 102.  
М.: 1897 янв. 7, 9, 14, февр. 5, 18, 22 (утро), май 2.

*Подруга жизни.* Простая история в 4 д. П..ва (П. А. Фролова). Изд.— «Жонский вестник», 1868, № 1.  
Пб.: 1867 дек. 28 (утро); 1882 май 13; 1892 дек. 18, 21, 28, 30; 1893 янв. 6, 15, 20, 27.

*Поздний расцвет.* Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1880, № 3.  
М.: 1880 янв. 25; 1882 июнь 8.

*Поздняя любовь.* Сцены из жизни захоластья в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1874, № 1.  
Пб.: 1873 ноябрь 28; 1895 янв. 10, 13, 19, 25, февр. 12.  
М.: 1873 ноябрь 22; 1896 ноябрь 5, 7, 11, 13, дек. 3, 5, 9, 30 (утро); 1897 янв. 1, апр. 16, май 8, сент. 3.

*Покойник муж и вдова его.* Водевиль в 1 д. Ф. А. Конн. Сюжет заимствован из комедии А. Дюма-отца, О. Анисе-Буржуа и Дюрье «Le mari de la veuve». Изд.— М., 1835.

М.: 1835 ноябрь 1; 1883 сент. 2, 5, 16, 28, окт. 11, 24.

*Полоцкое разоренье.* Драматические сцены в 4 д. А. В. Амфитеатрова. Изд.— М., 1892.

М.: 1897 дек. 26, 31 (утро).

*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; 1882 дек. 9; 1883 янв. 2, февр. 23; 1884 окт. 15, дек. 10, 16; 1885 февр. 3.

*Помешанная.* Драматические сцены в 5 д. Н. Д. Павлова (Н. Д. Северова-Павлова). Сюжет заимствован из рассказа В. П. Буренина. Литогр. изд.— М., 1882.

Пб.: 1882 февр. 5, 7.

М.: 1881 дек. 27; 1882 янв. 3 (утро), 7, февр. 5.

*Помолвка в Галерной гавани.* Картина петербургской жизни в 1 д. В. Щигрова (В. Р. Щиглева). Изд.— Спб., 1873.

Пб.: 1866 янв. 7; 1882 янв. 31, февр. 6; 1894 янв. 12, 20, 24, февр. 14, 26 (утро).

М.: 1866 ноябрь 11; 1882 июнь 8, сент. 23, окт. 3, ноябрь 5, дек. 8; 1883 янв. 26, февр. 15, май 13, сент. 19, окт. 12, ноябрь 9, 17, 30, дек. 4; 1884 янв. 23, февр. 6, 17 (утро), май 11, окт. 28, ноябрь 19, дек. 4; 1885 янв. 3, апр. 18, май 8, сент. 18, окт. 10, ноябрь 29, дек. 31; 1886 янв. 17; 1887 ноябрь 18, дек. 10; 1888 янв. 29, февр. 18, сент. 16, окт. 17, ноябрь 4; 1889 авг. 27, сент. 10, 26, окт. 10, ноябрь 10, дек. 5, 28; 1890 янв. 18, февр. 6, апр. 11, авг. 30, сент. 17, окт. 2, дек. 2; 1891 янв. 4, дек. 9; 1892 янв. 20, февр. 11, апр. 21, авг. 26, сент. 17, ноябрь 29; 1893 апр. 7, 25, окт. 28; 1894 окт. 19.

*Порыв.* Драма в 4 д. Н. О. Ракшанина. Изд.— «Артист», 1891, № 12.

М.: 1892 апр. 14, 15, 17, 22, май 12, авг. 25, сент. 1.

*После разлуки.* Этюд в 1 д. В. А. Тихонова. Изд.— Влад. Тихонов. Комедии. Спб., 1888.

Пб.: 1887 окт. 8, 12, 15, 21, ноябрь 17; 1888 янв. 14.

*Последний кумир.* Драма в 1 д. А. Доде (Le dernier idole). Пер. с франц. Н. П. Киреева. Изд.— М., 1881.

Пб.: 1884 апр. 15; 1892 сент. 1, окт. 5, 14, ноябрь 4, 18, 30, дек. 4; 1893 янв. 8.

*Последняя воля.* Комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Изд.— «Театральная библиотека», 1892, № 9.

Пб.: 1889 янв. 11, 16, 18, 24, февр. 3, 9, 13, ноябрь 1, 19.

М.: 1888 дек. 7, 9, 12, 13, 15, 19, 21, 28 (утро), 31 (утро); 1889 янв. 4 (утро), 12, 19, 26, 31, февр. 12 (утро), 15 (утро), 19 (утро), апр. 12, 18, май 9, сент. 5, 29, ноябрь 19, 29; 1890 апр. 25, май 15, авг. 17, окт. 2; 1891 авг. 23.

*Последняя жертва.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1878, № 1.

Пб.: 1877 дек. 2; 1884 май 4, сент. 9, окт. 9; 1886 май 11; 1889 апр. 23, сент. 10, ноябрь 14, дек. 17; 1892 янв. 23, 30, февр. 11, сент. 3; без 3-го д.: сент. 23, окт. 26; 1893 апр. 16, сент. 19; 1896 апр. 25.

М.: 1877 ноябрь 8; 1895 апр. 11, 13, 24, сент. 1, 6.

*Поземелье.* Комедия в 3 д., 4 карт. М. И. Чайковского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1891 февр. 20, 22.

*Правда — хорошо, а счастье лучше.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1877, № 1.

Пб.: 1876 ноябрь 22; 1884 янв. 22, февр. 5, 15; 1891 сент. 10, 22, 25, окт. 20 (утро), ноябрь 26; 1893 май 2; 1894 сент. 9, 22, 26, окт. 3, 17; 1895 апр. 11; 1897 окт. 29, ноябрь 7, 14, 23, 26, дек. 17, 29.

М.: 1876 ноябрь 18; 1897 авг. 17, 19, 24, сент. 5, 23, дек. 7.

- Правительница Софья.* Историческая драма в 5 д., 9 карт. В. А. Крылова и П. Н. Полевого. Литогр. изд.— М., 1890.  
Пб.: 1888 ноябрь 22, 24, 28, 30, дек. 2, 5, 7, 9, 12, 15, 31 (утро); 1889 янв. 3, 6, 10, 22, 27, февр. 14, 17 (утро), ноябрь 5.  
М.: 1888 ноябрь 15, 17, 22, 24, 25, 28, 30, дек. 22, 26, 30; 1889 янв. 3, 6, 17, 24, февр. 5, 17 (утро), ноябрь 23, 26; 1890 янв. 7, 10, февр. 8, апр. 4.
- Праздник в Сольгауге.* Драма в 3 д. Г. Ибсена (Gildet paa Solhaug). Пер. с нем. перевода Н. Мирович (З. С. Ивановой). Изд.— «Артист», 1893, № 26.  
Пб.: 1895 февр. 3, 7, 10 (утро).
- Праздничный сон — до обеда.* Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1857, № 2.  
Пб.: 1857 окт. 28; 1883 сент. 8, 18, 21, окт. 20, 27; 1895 сент. 6.
- Предложение.* Шутка в 1 д. А. П. Чехова. Литогр. изд.— М., 1888.  
Пб.: 1889 сент. 12, 17, дек. 29, 31; 1890 янв. 8, 11, 22, февр. 6, 9 (утро), 11, апр. 17, окт. 9, ноябрь 5, 13, 18, дек. 7, 31; 1891 янв. 14, сент. 30, окт. 4; 1892 янв. 27, февр. 13, апр. 15, окт. 7, дек. 17, 21; 1893 янв. 1, 4, 6, 31, апр. 11, 19, 20; 1896 ноябрь 17, дек. 17, 19; 1897 янв. 23, ноябрь 11.  
М.: 1891 февр. 20, 22; 1892 ноябрь 8, 22, 27, дек. 3, 16, 29 (утро); 1893 янв. 20, апр. 4, 21, сент. 5, 10, окт. 5, ноябрь 3, 8; 1894 янв. 3.
- Предрассудки.* Комедия в 4 д. М. И. Чайковского. Изд.— «Артист», 1893, № 31.  
Пб.: 1893 окт. 28, ноябрь 2, 5, 9, 12, 17, дек. 19; 1894 янв. 3, февр. 6, окт. 2, 19; 1895 янв. 11.  
М.: 1893 сент. 17, 20, 22, 24, окт. 8, 14, ноябрь 11, 14.
- Прежде маленька.* Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Piegrwiej tama). Пер. с польского Р. Подгоренко (Р. И. Подгорецкого?). Изд.— Драматический сборник, т. 2. Спб., 1858.  
Пб.: 1858 янв. 24; 1882 янв. 14, апр. 26; 1884 апр. 26; 1887 ноябрь 8; 1888 окт. 23; 1890 апр. 27.  
М.: 1858 янв. 13; 1884 сент. 16, окт. 2, 10, 24, ноябрь 15, 30, дек. 9, 16; 1885 янв. 23.
- 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; 1882 янв. 8, ноябрь 25, 29; 1883 янв. 3, 20, апр. 26, май 5, сент. 19, окт. 25, ноябрь 18; 1884 янв. 1, апр. 23, май 13; 1885 янв. 28, май 5; 1886 окт. 12, 19; 1887 дек. 6 (утро); 1888 окт. 20, 23, 27, ноябрь 10, дек. 21; 1889 янв. 29, ноябрь 14 (утро), дек. 27 (утро); 1890 апр. 4, окт. 1, ноябрь 4 (утро), 12; 1891 янв. 2; 1895 сент. 1, окт. 8.  
М.: 1853 сент. 10; 1882 май 7; 1883 май 8, окт. 20; 1884 сент. 11, 19, окт. 15; 1885 апр. 8, сент. 10, 30, дек. 16; 1886 янв. 10, февр. 16 (утро).
- Прелестная незнакомка, или В первый и последний раз.* Шутка в 1 д. И. Макарова (И. А. Манна). Литогр. изд.— М., 1877.  
Пб.: 1877 сент. 16; 1882 янв. 22, 27; 1884 февр. 3, 12, 18.  
М.: 1877 окт. 9; 1882 апр. 14; 1887 янв. 21, февр. 11, ноябрь 24, дек. 11, 22; 1888 март 3, окт. 6, 21.
- Преступница.* Драма в 5 д. Н. Е. Вильде. Литогр. изд.— М., 1882.  
М.: 1882 янв. 8, 10, 17, 20, 22, 28, февр. 2, 5 (утро); 1883 янв. 27, февр. 6, окт. 18.
- При должности.* Сцены в 1 д. П. М. Невежина. Литогр. изд.— М., 1895.  
М.: 1895 дек. 12, 14, 19; 1896 янв. 1, 9, 16, 28, февр. 2 (утро), апр. 3, 9, авг. 25, сент. 5, 25, окт. 8, 17, ноябрь 3, дек. 31 (утро); 1897 янв. 12, февр. 22 (утро), май 2, сент. 12, окт. 28.
- Приданое принимают.* Комедия в 1 д. М. В. Ларионова. Литогр. изд.— М., 1885.  
М.: 1890 ноябрь 1, 2.
- Призраки горя.* Сцены в 1 д. В. И. Мятлева. Изд.— «Театрал», 1896, № 55.



Пб.: 1895 апр. 5, 9, 10, 17, 27, май 4, сент. 10, 24, окт. 16, ноябрь 1; 1896 сент. 15, 18, окт. 8, ноябрь 10; 1897 ноябрь 24, дек. 2.

М.: 1897 апр. 24, 25, 28.

*Призраки счастья.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова и И. А. Всеволожского. Изд.— «Наблюдатель», 1884, № 9.

Пб.: 1884 янв. 24, 27, февр. 2, 7, 9, 14 (утро), 16 (утро), 18, сент. 5, ноябрь 11; 1885 янв. 29.

М.: 1884 ноябрь 6, 7, 14, 16, 22, 28, дек. 4, 19; 1885 янв. 8, 31 (утро).

*Приличия.* Комедия-шутка в 1 д. В. В. Билибина. Изд.— «Театрал», 1895, № 27.

Пб.: 1895 ноябрь 30, дек. 5; 1896 янв. 7, 17, 30, апр. 8, 17, 23, окт. 24, 28, ноябрь 8, дек. 9; 1897 янв. 15, 31, февр. 5, окт. 8, ноябрь 4, дек. 16.

М.: 1896 ноябрь 5, 7, 11, 13, 19, 27, дек. 5, 13; 1897 февр. 10, 17, 23, апр. 20, сент. 16, 29, окт. 24, дек. 16.

*Примерная жена.* Драматический очерк в 2 карт. А. Н. Плещеева. Литогр. изд.— Спб., 1880.

Пб.: 1885 апр. 16, 22, дек. 18.

*Приступом.* Сцены в 2 д. И. В. Шпажинского. Изд.— «Артист», 1890, № 5.

М.: 1897 апр. 16, 24, май 5.

*Притворная неверность.* Комедия в 1 д. Н.-Т. Барта (Les fausses infidélités). Пер. с франц. в стихах А. С. Грибоедова и А. А. Жандра. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 февр. 11; 1894 авг. 30, сент. 1, 6, 12, 26.

*Причудницы.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Les précieuses ridicules). Пер. с франц. С. Е. Путяты. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1873 ноябрь 8; 1890 дек. 11, 13, 14, 20, 28; 1891 янв. 10, 21, февр. 3, 24, авг. 22, сент. 11.

*Приотские дамы* — см. *Благотворительные дамы.*

*Про белого бычка.* Комедия в 4 д. с эпилогом в стихах А. Ф. Федотова. Изд.— Спб., 1884.

Пб.: 1884 сент. 25, 27, окт. 1, 4.

*Провинциалка.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 1.

Пб.: 1851 янв. 22; 1883 сент. 8, 18, 21, окт. 7, 27; 1888 февр. 12.

*Провинциальная невеста и петербургские женихи.* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Г. Лемуана (La naïve de Saint-Flour). Переделка с франц. П. И. Зуброва. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1855 сент. 16; 1882 дек. 9, 21; 1883 янв. 10, февр. 6.

*Проделки Скапена.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. П. Н. Гнедича. Изд.— Собр. соч. Мольера в 2-х т., т. 2. Спб., Брокгауз — Ефрон, 1913.

Пб.: 1889 февр. 10, 18.

*Проделки Скапена, или Суженую конем не объедешь.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. И. А. Мещерского. Изд.— М., 1881.

М.: 1866 сент. 19; 1890 сент. 6, 10, 12, 18, 25, окт. 7, 14, ноябрь 8, дек. 18; 1891 янв. 1, 15, 27, май 3, окт. 30; 1892 янв. 19, окт. 6, ноябрь 3, 14 (утро); 1893 авг. 26, сент. 6.

*Проказы барышень на Черной речке.* Шутка-водевиль в 1 д. П. С. Федорова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1843 апр. 28; 1892 ноябрь 8, 12, дек. 3, 8.

*Проливной воды не воротить.* Драма в 4 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— М., 1881.

Пб.: 1887 окт. 2, 6, 8, 13, 15, 22.

*Пролог* в 2 карт. Н. Е. Вплыде к юбилейному бенефису И. В. Самарина (50-летие службы). Изд.— М., 1884.  
М.: 1884 дек. 16.

*Прославились*. Комедия в 4 д. Н. Я. Соловьева. Литогр. изд.— М., 1881.  
Пб.: 1881 сент. 25; 1882 янв. 3.  
М.: 1881 сент. 20; 1882 апр. 7, 21, окт. 22, ноябрь 4, дек. 3; 1883 янв. 2.

*Простая история*. Драматический этюд в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1885.  
Пб.: 1885 ноябрь 19, 22, 25, 27, дек. 4, 6, 13, 19; 1886 янв. 7.  
М.: 1885 ноябрь 6, 7, 11, 13, 15, 19, 26, дек. 12, 16, 26; 1886 янв. 26, февр. 23, авг. 31; 1887 янв. 6, авг. 24.

*Простушка и воспитанная*. Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. водевиля Л.-Ф. Клервиля и Э. Милона «Margot, ou Les bienfaits de l'éducation». Изд.— М., 1855.  
Пб.: 1856 янв. 27; 1883 май 13; 1884 сент. 19; 1890 апр. 18, 24, сент. 9, 12, окт. 21, 28, ноябрь 9, дек. 28; 1891 февр. 4, сент. 10, 23, окт. 6, 13 (утро), 14, ноябрь 6; 1892 янв. 2, 6, 30, февр. 11, апр. 24; 1893 апр. 30; 1894 апр. 22, окт. 14, 16; 1895 февр. 10, апр. 12, дек. 6; 1896 март 31, апр. 25, сент. 22, окт. 3, 9, 15, 25, ноябрь 25, дек. 20; 1897 февр. 20 (утро), май 4, окт. 2, 7, ноябрь 9, 16, 26.  
М.: 1855 сент. 26; 1882 апр. 25, май 1, 11, июнь 1, авг. 30, сент. 15, окт. 24, ноябрь 25; 1883 янв. 27; 1884 сент. 2, окт. 18, ноябрь 9, 13, дек. 9, 19; 1885 янв. 15; 1886 янв. 26, 31, февр. 9, 21 (утро); 1897 окт. 19 (утро), ноябрь 23 (утро).

*Профессор Крамптон*. Комедия в 5 д. Г. Гауптмана (College Crampton). Пер. с нем. С. П. Нани. Изд.— «Новый журнал иностранной литературы», 1898, № 5.  
Пб.: 1897 окт. 31, ноябрь 5, 12, 21.

*Прощай мечты*. Сцена в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Изд.— Драматические арабески. Сцены-монологи А. Т. Трофимова. Спб., 1883.  
Пб.: 1887 сент. 25, окт. 6, 8, 12, 23, 26, ноябрь 5, 18, 29, дек. 14, 22; 1888 янв. 7, 14, апр. 28, авг. 31, ноябрь 1, 14, 21; 1889 февр. 2, апр. 25, окт. 16, 23, 30, ноябрь 9, дек. 6; 1890 янв. 3, сент. 19, 21, 24, ноябрь 23; 1891 сент. 25; 1895 ноябрь 30, дек. 4, 7, 11, 14, 18, 21; 1896 янв. 4, 23, 25, февр. 3, март 28, апр. 4, 5, 19.

*Псковитянка*. Драма в 5 д. в стихах Л. А. Мея. Изд.— «Отечественные записки», 1860, № 2.  
Пб.: 1864 май 6 (1-е д.); 1883 февр. 18 (1-е д.); 1886 май 8 (1-е д.); 1888 янв. 27, февр. 2, 5, 7 (утро), 10, 15, 18, 24, 29, май 5, 12, окт. 13, 19, ноябрь 6; 1-е д.: 1890 сент. 30, окт. 7 (утро), 22; 1891 февр. 11, 22, сент. 30, окт. 4, 7, 11.  
М.: 1-е д.: 1865 янв. 22; 1883 сент. 6.

*Птенчик упорхнул*. Комедия-водевиль в 1 д. В. Д. Коссинского. Литогр. изд.— М., 1885.  
Пб.: 1885 сент. 20, 23, 25, 27, окт. 1, 28, ноябрь 11, дек. 9, 11; 1886 янв. 28, окт. 9; 1887 февр. 2, сент. 25; 1888 сент. 23, 27; 1891 янв. 22, февр. 13.  
М.: 1885 окт. 14, 24, 29, ноябрь 5, 15, 22, дек. 11, 26; 1886 янв. 13.

*Путаница*. Водевиль в 1 д. П. Давдре (О. Лефрана, М. Мишеля и Э.-М. Лабиша) (Le fin mot). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русского театра», 1841, кн. 2.  
М.: 1841 окт. 17; 1883 сент. 1, 6; 1884 окт. 8, 9.

*Путеводная звезда (Из мира кулис)*. Драматический этюд в 4 д. Холмина (Вл. А. Александрова). Литогр. изд.— М., 1881.  
М.: 1882 апр. 16.

- Путем благородства.* Комедия в 1 д. Переделана Е. Н. Астальцевой из франц. комедии Э. Пьерона и И.-Н.-Ж. Оже «*Livinge III, charitre 1-g*». Изд.— Для сцены, т. 8. Спб., 1889.  
Пб.: 1889 сент. 5; 1894 янв. 6, 13, 23, февр. 7, сент. 9, окт. 3, 17; 1895 янв. 6, февр. 5, апр. 13, май 5, сент. 15, 27; 1896 янв. 1, 28.
- Путем слова.* Комедия в 5 д. Е. М. Воскресенской. Изд.— «Театрал», 1897, № 142.  
М.: 1897 дек. 8, 12, 17.
- Пучина.* Сцены из московской жизни в 4 карт. А. Н. Островского. Изд.— «Санкт-Петербургские ведомости», 1866, № 1, 4—6, 8.  
М.: 1866 апр. 8; утро: 1895 дек. 10; 1896 янв. 7; 1897 окт. 19.
- Пчела и трутун.* Картины будничной жизни в 3 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1883.  
Пб.: 1884 апр. 27, май 13.  
М.: 1883 дек. 21, 26; 1884 янв. 4, февр. 2.
- Пятнадцатилетняя вдовушка.* Водевиль в 1 д. Ш.-Д. Дюпети и П. Спродена (*La veuve de quinze ans*). Пер. с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1874.  
Пб.: 1874 сент. 18; 1884 сент. 26, окт. 3, 16, 30; 1885 янв. 15.
- Рабочая слободка.* Драма в 5 д. Е. П. Карпова. Изд.— «Артист», 1891, № 17.  
Пб.: 1891 дек. 13, 17, 19, 22, 26, 28 (утро); 1892 янв. 1, 4 (утро), 6, 21, февр. 2, 7, 15, сент. 20, окт. 11, 15, ноябрь 22, 26; 1893 янв. 2 (утро), апр. 1.
- Рабья.* Пьеса из современной жизни в 4 д. М. Н. Волконского. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 6. М., 1896.  
Пб.: 1896 янв. 24, 31, февр. 3 (утро), апр. 8.
- Равеннский боец.* Трагедия в 5 д. Ф. Гальма (Ф. Мюнха-Беллинггаузена) (*Fechter von Ravenna*). Пер. с нем. В. К-го [В. Крестовского (Н. Д. Хвоцянской-Заиончковской)]. Изд.— «Живописное обозрение». Ежемесячное прил., 1883, сент.— ноябрь.  
М.: 1894 февр. 18, 27 (утро), апр. 22, сент. 1, 20.
- Радости жизни.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Изд.— «Наблюдатель», 1897, № 3.  
Пб.: 1896 ноябрь 19, 25, 28, дек. 2, 16, 29 (утро); 1897 янв. 3, 14, февр. 20 (утро).
- Разбойники.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (*Die Räuber*). Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Изд.— М., 1793.  
М.: 1829 янв. 31; 1883 дек. 22.
- 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; 1893 окт. 29.  
М.: 1879 ноябрь 30; 1883 февр. 3, 10, май 11; 1886 апр. 24; 1887 апр. 12, окт. 12; 1892 янв. 24; 1895 дек. 27.
- Развод.* Комедия-шутка в 1 д. Н. Н. Вильде. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 20. М., 1895.  
М.: 1897 май 7, сент. 19, 23, окт. 13, ноябрь 18, дек. 11, 19.
- Раздел.* Комедия в 3 д. А. Ф. Писемского. Изд.— «Современник», 1853, № 1.  
Пб.: 1874 февр. 6; 1890 окт. 1, 8, 14, 16, ноябрь 6, 11 (утро); 1891 янв. 11; 1896 янв. 16.
- Разлад.* Драма в 4 д. В. А. Крылова. Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 ноябрь 6, 9, 11, 13, 16, 18, 25, 29, дек. 21, 30; 1888 янв. 29.  
М.: 1889 окт. 11, 13, 16, 18, 20, 23, 31, ноябрь 9, 16, дек. 6, 17; 1890 апр. 23, авг. 21.

*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; 1890 сент. 12, 17, окт. 1, 10, ноябрь 28; 1891 янв. 4, 16, февр. 22.

М.: 1853 май 18; 1884 сент. 19, 21, 25, окт. 12, 26, ноябрь 4, 26, дек. 20; 1885 янв. 8, апр. 18, май 10, сент. 1, окт. 15, ноябрь 17, дек. 30; 1886 янв. 9, 31, апр. 30, авг. 24; 1887 янв. 9, 22, февр. 14, окт. 6; 1888 апр. 28, сент. 5, окт. 12, ноябрь 10, дек. 12; 1895 ноябрь 29, дек. 1.

*Разрыв.* Комедия в 4 д. Н. Я. Соловьева. Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1885 дек. 27, 30 (утро); 1886 янв. 2, 9, 20, 28, февр. 18.

М.: 1886 янв. 29, 31, февр. 3, 5, 16.

*Рай земной.* Комедия в 5 д. Е. П. Карпова. Изд.— «Артист», 1894, № 33.

Пб.: 1893 дек. 9, 14, 21, 29; 1894 янв. 6, 13, 20, февр. 24; 1895 янв. 8.

М.: 1894 сент. 9, 12, 16, 29.

*Раинья осень.* Драма в 4 д. Е. П. Карпова. Изд.— «Артист», 1891, № 13.

Пб.: 1893 янв. 18, 21, 25, 27, 29, февр. 3, 7 (утро), апр. 5, сент. 26, ноябрь 28; 1894 сент. 4; 1895 февр. 11, дек. 17.

М.: 1891 янв. 18, 21, 23, 29, февр. 14, 18, 24, авг. 22, дек. 8.

*Расплата (Эгоисты).* Драма в 4 д. Е. П. Гославского. Изд.— «Артист», 1893, № 31.

М.: 1893 окт. 22, 25, 27, 29, ноябрь 1, 5, 18, 23, 25, дек. 9; 1894 янв. 9, февр. 23, авг. 23.

*Рвачи, или Дело житейское* — см. *Дело житейское.*

*Ревизор.* Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя. Изд.— Спб., 1836.

Пб.: 1836 апр. 19; 1882 авг. 30, сент. 8, окт. 29, ноябрь 26; 1883 февр. 27, апр. 24 (утро), ноябрь 6, дек. 6, 31; 1884 янв. 8, февр. 17 (утро), апр. 17, май 11, авг. 31, окт. 14; 1885 янв. 30, сент. 1, окт. 7, ноябрь 7, дек. 15, 22; 1886 янв. 12, февр. 14, апр. 20, 24, май 9, сент. 1, 9, 23; 1887 янв. 1, 28, февр. 15 (утро), май 8, авг. 30, сент. 8, окт. 1, дек. 28; 1888 май 15, авг. 30; 1889 янв. 1, февр. 19, май 7, 15, авг. 30, сент. 20, окт. 29 (утро), ноябрь 19 (утро); 1890 янв. 1, февр. 6 (утро), апр. 10, 30, окт. 2, 21 (утро), ноябрь 30; 1891 янв. 2 (утро), 23, февр. 11, март 3, авг. 30, сент. 24, окт. 27 (утро), ноябрь 6, дек. 2; 1892 февр. 2 (утро), 13 (утро), апр. 8, 19, авг. 30, сент. 11, окт. 28, ноябрь 8 (утро), 29 (утро), дек. 31 (утро); 1893 март 31, апр. 21, сент. 2, дек. 5 (утро), 22, 26 (утро); 1894 февр. 11; 1895 янв. 1, окт. 15 (утро), ноябрь 17, дек. 6 (утро); 1896 янв. 21 (утро), 30 (утро), апр. 17, сент. 9, 16, 25, окт. 4, 13 (утро), дек. 22 (утро), 27 (утро); 1897 февр. 2 (утро), 16 (утро), 23 (утро), апр. 18, 28, авг. 31, сент. 2, 8, 21, окт. 19, ноябрь 2 (утро), 14 (утро), 30 (утро), дек. 26 (утро).

М.: 1836 май 25; 1883 авг. 30, сент. 8, 19, 29, окт. 6, 21, ноябрь 8, дек. 27; 1884 янв. 2, 6, 16, 23, 30, февр. 17 (утро), 19, сент. 18; 1885 янв. 3, март 31, апр. 28, авг. 18, 30, сент. 26, дек. 4, 31 (утро); 1886 янв. 3 (утро), 22, февр. 13, апр. 21, 22, 23, сент. 11, окт. 1, ноябрь 24, дек. 18; 1887 янв. 2, 25, авг. 16, 30, сент. 17, 30, окт. 26, дек. 27 (утро); 1888 февр. 21, 26 (утро), май 12, сент. 1, ноябрь 14 (утро), дек. 6, 27 (утро); 1889 сент. 8, окт. 22; 1890 янв. 9, февр. 7, апр. 29, авг. 19, окт. 17, дек. 30 (утро); 1891 янв. 7, май 5, авг. 16, 30, ноябрь 28; 1892 февр. 4, апр. 27, авг. 18, окт. 15; 1895 авг. 20, сент. 8, окт. 27, дек. 6 (утро), 28 (утро); 1896 апр. 7, 23, май 23, сент. 1, 19, ноябрь 14; 1897 янв. 26, апр. 23, май 14, авг. 25.

*Ревнивый муж и храбрый любовник.* Шутка-водевиль в 1 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и М. Мишеля (*Un tigre du Bengale*). Пер. с франц. Н. Сабурова (Н. И. Куликова). Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1850 май 26; 1892 окт. 7, 9, 11, 15, ноябрь 30, дек. 2, 4, 11, 18, 28; 1893 янв. 13, 31, апр. 15; 1896 окт. 6, 23, ноябрь 8, 22; 1897 янв. 31, февр. 5, 12, апр. 16.

М.: 1850 *ноябрь* 16; 1882 *январь* 29, *апрель* 7, *сентябрь* 6, 16, *октябрь* 4; 1885 *октябрь* 27, 28, *ноябрь* 1, 4, 8, 12, 27, *декабрь* 13, 19; 1886 *январь* 2 (утро), 9, 24, *февраль* 2, 5, 18, *май* 4, *ноябрь* 9, 14, 28, *декабрь* 30; 1887 *сентябрь* 8, 18, 29, *октябрь* 28, *ноябрь* 11, *декабрь* 6; 1888 *февраль* 8, 14, *март* 5, *октябрь* 10, 24, *ноябрь* 2, 11, 21; 1889 *апрель* 13, 16, 20, *август* 17, *сентябрь* 5, *октябрь* 15, *декабрь* 27; 1890 *октябрь* 4, *ноябрь* 4, *декабрь* 6; 1891 *февраль* 4, *апрель* 28, *сентябрь* 24, *ноябрь* 14; 1892 *январь* 17.

*Револьвер*. Комедия в 1 д. В. В. Билибина. Изд.— «Артист», 1890, № 10.  
Пб.: 1890 *октябрь* 1, 5.

*Ришелье*. Драма в 5 д., 9 карт. Э.-Дж. Бульвера-Литтона (Richelieu). Пер. с англ. М. С. Степанова. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1866 *январь* 26; 1884 *октябрь* 5 (1-я карт. 3-го д.).

*Родина*. Драма в 4 д. Г. Зудермана (Heimat). Пер. с нем. Ф. А. Куманпина. Изд.— «Дневник Артиста», 1893, № 8.  
М.: 1895 *сентябрь* 15, 18, 22, 29, *октябрь* 3, 12, 16, 24, *ноябрь* 13, 27, *декабрь* 18; 1896 *январь* 30 (утро), *май* 16, *сентябрь* 29, *октябрь* 21, 28, *ноябрь* 24; 1897 *январь* 3 (утро), *август* 26.

*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 *февраль* 11; 1886 *сентябрь* 25, 29; 1893 *октябрь* 11.

*Роковой шаг*. Драма в 4 д. Ф. Д. Кареева. Изд.— Спб., 1874.  
Пб.: 1874 *сентябрь* 18; 1882 *январь* 15, *февраль* 1.

*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 *февраль* 8; 1882 *январь* 19.

*Рубль*. Комедия в 4 д. А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1884.  
Пб.: 1885 *октябрь* 30, *ноябрь* 12, 14, 21, 28.  
М.: 1885 *январь* 7, 9, 11, 15, 22, 28, 31, *апрель* 9, *сентябрь* 15.

*Рукобитуе*. Картина из купеческого быта Н. А. Лейкина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 1.  
М.: 1864 *ноябрь* 9; 1882 *апрель* 18.

*Русалка*. Драматический отрывок в 3 карт. в стихах А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1837, т. 6.  
Пб.: 1838 *апрель* 25; 1882 *апрель* 27 (сцены); 1886 *май* 6; 1887 *январь* 28 (сцена), 29 (сцена); 1891 *январь* 28 (1-я карт.); 1893 *август* 30 (1-я карт.).

*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 *декабрь* 15; 1884 *ноябрь* 26.

*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 *апрель* 8; 1888 *март* 2, 3 (утро), 5 (утро), 6 (утро), *ноябрь* 14 (утро), 18, 27 (утро), *декабрь* 22, 27 (утро), 29 (утро); 1889 *январь* 2 (утро), *февраль* 18 (утро), *сентябрь* 3.  
М.: 1852 *октябрь* 17; 1882 *февраль* 7 (утро), *ноябрь* 7.

*Русские песни в лицах*. Оперетта в 1 д. Текст Н. И. Куликова. Музыка из сочинений М. И. Глипки, А. С. Даргомыжского и других и из народных песен аранжирована О. И. Дютшем. Литогр. изд.— М., 1888.  
Пб.: 1858 *январь* 24; 1882 *январь* 12, 21, *февраль* 1, *сентябрь* 5, 20; 1883 *ноябрь* 27, *декабрь* 9, 30; 1884 *февраль* 19; 1894 *октябрь* 3, 10, 16 (утро); 1895 *апрель* 17, 27, *ноябрь* 23.

*Русские романсы в лицах.* Музыкальная мозаика в 2 д. Н. И. Куликова. Музыка араджирована И. О. Рыбасовым. Литогр. изд.— Спб., 1876.  
Пб.: 1877 янв. 28; 1882 янв. 29.

*Русский и немец.* Шутка в 2 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— Спб., 1885.

Пб.: 1885 март 31, апр. 2, 4, 7, 18, 23, 25.

М.: 1889 янв. 30, февр. 2, 3, 6, 8, 13, 17, апр. 18, 30, авг. 31, сент. 12, окт. 1, ноябрь 17, дек. 10; 1890 янв. 16, февр. 11, сент. 3; 1892 апр. 19.

*Русский человек добро помнит.* Драматическая быль в 1 д. Н. А. Полевого. Изд.— «Репертуар русского театра», 1839, кн. 6.

Пб.: 1839 май 5; 1883 янв. 6.

*Рюи Блаз.* Драма в 5 д. В. Гюго (Ruy Blas). Пер. с франц. Д. Д. Минаева. Изд.— «Дело», 1868, № 2.

М.: 1891 февр. 20, 22, 24 (утро), 27 (утро), авг. 21, 27, ноябрь 26.

*С благонамеренной целью.* Комедия в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастино (Les mensonges innocents). Переделка с франц. М. Урусова. Изд.— К. М. У. Три комедии для спектаклей любителей. Спб., 1872.

Пб.: 1871 окт. 13; 1884 окт. 26, ноябрь 2, 7, дек. 18; 1885 янв. 4; 1894 сент. 5, 16; 1895 окт. 27, ноябрь 7; 1896 февр. 2.

М.: 1872 февр. 3; 1884 янв. 29, 31.

*С бою.* Комедия в 4 д. П. Д. Боборыкина. Изд.— «Артист», 1891, № 13.

Пб.: 1889 сент. 22, 25, 27, 29, окт. 2, 4, 15, дек. 27; 1890 апр. 17.

М.: 1887 ноябрь 29, дек. 1, 4, 7, 9, 16, 21, 28 (утро), 30; 1888 янв. 12, март 3, 6; 1889 сент. 4, окт. 15; 1893 май 13.

*С той стороны.* Сцена-диалог в 1 д. (Au pied du mur). Пер. с франц. В. А. Крылова. Изд.— Для сцены, т. 5. Спб., 1880.

Пб.: 1886 сент. 11, 16, окт. 3, 10, 27; 1887 февр. 8, сент. 1, окт. 5.

М.: 1887 май 15.

*Сам себе враг.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1886.

М.: 1886 окт. 13, 15, 17, 21, 24, ноябрь 4; 1887 окт. 5, 15.

*Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет.* Комедия-шутка в 1 д. И. П. Зазулина. Литогр. изд.— М., 1886.

Пб.: 1880 ноябрь 7; 1882 янв. 1, 27; 1884 дек. 19, 29 (утро); 1885 янв. 1, 16, 20, 29, сент. 11, 18, 29, окт. 18, ноябрь 11, дек. 9; 1886 февр. 21, сент. 17, окт. 17; 1887 окт. 28, ноябрь 9, дек. 16; 1888 янв. 28, 31, март 3, сент. 9; 1889 янв. 12, 29, февр. 7, май 3, ноябрь 21, дек. 21; 1890 янв. 7 (утро), 17; 1895 янв. 27, 31, апр. 30, сент. 3, окт. 3, ноябрь 14.

М.: 1880 дек. 12; 1882 янв. 6, ноябрь 11; 1883 янв. 2 (утро), 12, 23, май 24; 1884 окт. 11, ноябрь 22, дек. 26; 1885 янв. 11, май 3, ноябрь 19; 1886 янв. 8, апр. 20; 1887 дек. 15.

*Самородок.* Комедия в 4 д., 5 карт. И. Н. Ге и И. А. Салова. Переделка повести И. А. Салова «Ольшанский молодой барин». Изд.— «Колосья», 1886, № 2.  
Пб.: 1886 февр. 7, 9, 10, 11, 18 (утро), 23, апр. 30, сент. 22, 24, окт. 1, дек. 28; 1887 февр. 14 (утро); 1890 янв. 7, 26, апр. 13.

М.: 1886 дек. 26, 29 (утро), 31 (утро); 1887 янв. 4, 8, 15, 19, 22, февр. 14 (утро), апр. 17, авг. 18, сент. 23, дек. 31.

*Самоубийца.* Фарс в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Виндинга). Литогр. изд.— Спб., 1883.

Пб.: 1884 февр. 15 (утро), 16 (утро), апр. 15, 18, май 8, сент. 17, окт. 16, 22, ноябрь 9, 29; 1885 янв. 13, сент. 10, окт. 22, ноябрь 21, дек. 30 (утро).

*Сафо.* Трагедия в 5 д. Ф. Грильпарцера (Sappho). Пер. с нем. Н. Ф. Арбенина. Изд.— «Артист», 1893, № 26—29.

М.: 1892 февр. 5, 7, 9 (утро), 13 (утро), 15 (утро), авг. 19, сент. 4, ноябрь 15, дек. 8; 1893 ноябрь 8, 28, дек. 21; 1894 янв. 16, апр. 27; 1896 апр. 19, май 2.

*Свадебная поездка.* Шутка в 1 д. Сюжет заимствован. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1897 окт. 23.

*Свадьба Кречинского.* Комедия в 3 д. А. В. Сухово-Кобылина. Изд.— «Современник», 1856, № 5.

Пб.: 1856 май 7; 1882 апр. 16; 1884 апр. 19, май 8; 1888 авг. 31, сент. 18, ноябрь 21; 1889 февр. 17, окт. 3; 1890 янв. 14 (утро), сент. 12, 17, дек. 16; 1891 янв. 25; 1892 окт. 5; 1893 янв. 22, окт. 22, ноябрь 7 (утро); 1894 февр. 26; 1896 окт. 2, 9, 16, 25, 30, ноябрь 6, 14 (утро); 1897 янв. 22, сент. 10, окт. 8, 22, ноябрь 13, 16, дек. 29 (утро).  
М.: 1855 ноябрь 28; 1882 янв. 8.

*Свекровь.* Былина-драма в 3 д. с эпилогом в стихах Н. А. Чаева. Изд.— «Заря», 1870, № 3.

Пб.: 1866 дек. 2; 1882 май 9, окт. 17; 1890 сент. 11, 17, 21, 28, окт. 5, ноябрь 18 (утро).

*Свекровь и теща.* Сцены в 2 д. С. И. Турбина. Изд.— «Русская сцена», 1864, № 4.

Пб.: 1863 июнь 11; 1885 сент. 4, 16; 1895 янв. 25.

*Сверх комплекта.* Комедия в 4 д. Переделана А. Ф. Крюковским из нем. комедии О. Блюменталья и Г. Кадельбурга «Mauerblümchen». Литогр. изд.— М., 1894.

Пб.: 1895 окт. 4, 11, 13, 16, 19, 25, ноябрь 1, 12, 14 (утро), дек. 6, 29; 1896 янв. 19, февр. 2 (утро), апр. 9, 19, 23.

*Сверчок.* Комедия в 5 д., 7 карт. Ш. Бирх-Пфейффер (Die Grille). Переделка романа Жорж Санд «La petite Fadelte». Пер. с нем. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман). Литогр. изд.— М., 1879.

Пб.: 1875 февр. 18; 1882 февр. 7.

М.: 1872 янв. 20; 1888 янв. 24.

*Светит, да не греет.* Драма в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Изд.— «Огонек», 1881, № 6—10.

Пб.: 1880 ноябрь 14; 1882 апр. 19; 1883 дек. 14; 1884 ноябрь 6; 1886 февр. 20.  
М.: 1880 ноябрь 6; 1882 май 28; 1885 авг. 27, сент. 20.

*Свои люди — сочтемся!* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Москвитянин», 1850, № 6.

Пб.: 1861 янв. 16; 1886 сент. 2, 11; 1887 янв. 16; 1889 ноябрь 12 (утро); 1896 сент. 1, 3, 6, 12, 20, 27, окт. 6, 23, дек. 8.

М.: 1861 янв. 31; 1882 апр. 25, май 1, 11, ноябрь 1; 1892 авг. 16, сент. 3, 20, окт. 18; 1893 янв. 24, апр. 18, авг. 22, сент. 28, ноябрь 7, 24; 1894 янв. 2, авг. 21; 1895 апр. 16, май 7, сент. 12; 1896 авг. 16, окт. 1, 27.

*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; 1895 сент. 22.

*Своя рука — владыка.* Драма в 4 д. П. Д. Боборыкина. Рукопись ЛТБ, МТ.  
М.: 1896 сент. 30, окт. 2, 3, 8, 10, ноябрь 3.

*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; 1888 февр. 12, 21, март 5, сент. 1; 1889 окт. 8 (утро); 1893 авг. 30; 1896 янв. 22, 30 (утро).

*Святки.* Зимняя сцена из русского быта М. А. Стаховича. Изд.— Драматический сборник, кн. 3. Спб., 1860.

М.: 1856 дек. 10; 1890 ноябрь 27, 29, 30, дек. 7, 31; 1891 янв. 20, 24, февр. 17, март 2.

*Северные богатыри.* Драма в 4 д. Г. Ибсена (Naeraendene paa Helgeland). Пер. с нем. перевода Н. Минович (З. С. Ивановой). Изд.— «Артист», 1892, № 20.

М.: 1892 янв. 14, 16, 21, 28, 31, февр. 11 (утро), сент. 2.

*Севильский обольститель.* Драма в 4 д., 5 карт. А. Н. Бежецкого (А. Н. Маслова). Изд.— Спб., 1896.

Пб.: 1895 апр. 21 (2-е д.), 26 (2-е д.).

М.: 1890 апр. 9, 11, 13, 19, окт. 24, ноябрь 4, дек. 27.

*Севильский цирюльник.* Комедия в 4 д. Бомарше (Le barbier de Seville). Пер. с франц. С. В. Танеева.

Пб.: 1882 апр. 27, май 2, 4, 7, 10, сент. 26, ноябрь 4; 1897 февр. 11, сент. 11.

*Севильский цирюльник.* Комедия в 4 д. Бомарше (Le barbier de Seville). Пер. с франц. М. П. Садовского. Изд.— М., 1884.

М.: 1883 окт. 31, ноябрь 2, 4, 11, 18; 1884 май 2.

*Секретное предписание.* Картина лагерной жизни в 1 д. В. А. Крылова. Изд.— «Нива», 1887, № 8.

Пб.: 1887 янв. 30, февр. 3, дек. 31; 1890 ноябрь 29; 1891 март 3, ноябрь 15; 1893 янв. 8, 19, февр. 7 (утро), апр. 25.

М.: 1887 окт. 27, 29, ноябрь 2, 5, 8, 12, 16, 25, дек. 2, 14, 28, 31; 1888 янв. 12, 26, февр. 4, 22, 29, сент. 11, 23, окт. 7, 19, 28, ноябрь 7, дек. 4, 16; 1889 янв. 10, 23, апр. 17, май 2, авг. 17, 22, сент. 17, окт. 6, ноябрь 14 (утро); 1890 янв. 3, февр. 2, апр. 6, сент. 5, 24; 1891 янв. 9, февр. 19, май 7, авг. 20, ноябрь 10, дек. 16; 1892 февр. 3.

*Сельская честь.* Сцены из итальянской народной жизни в 1 д. Дж. Верга (Cavalleria rusticana). Пер. с итал. А. А. Веселовской. Изд.— «Артист», 1893, № 30.

М.: 1893 ноябрь 26, дек. 3, 5, 30; 1894 янв. 30, февр. 17, 22.

*Семейная картина* — см. *Картина семейного счастья.*

*Семейные расчеты.* Драма в 4 д. Н. И. и Н. Н. Куликовых. Литогр. пзд.— М., 1891.

Пб.: 1864 апр. 30; 1882 апр. 16, 28, ноябрь 19.

*Семейные тайны.* Комедия в 3 д. И. И. Ознобишина. Сюжет заимствован из нем. комедии «Der Herr Vater». Рукопись МТ.

М.: 1867 ноябрь 23; 1883 окт. 5, 13, 30, ноябрь 14, дек. 11; 1884 янв. 10, апр. 16; 1886 окт. 2, 12, 23, дек. 7, 14, 27 (утро); 1887 апр. 27, сент. 6, окт. 23; 1888 февр. 2, окт. 23; 1889 янв. 2, февр. 12, сент. 19, ноябрь 21; 1890 янв. 1, февр. 4, окт. 22; 1891 янв. 2, март 3; 1892 сент. 28, дек. 11; 1893 авг. 23, 31, сент. 23; 1894 апр. 26; 1895 апр. 10, авг. 23; 1896 сент. 12.

*Семейство Волгиных.* Пьеса в 5 д. А. А. Вербицкой. Изд. под назв. «Семейство Волгиных» («Бесплодные жертвы»).— «Театрал», 1897, № 133.

М.: 1897 окт. 17, 21, ноябрь 5, 16.

*Семь бед — один ответ.* Комедия-шутка в 1 д. Ф. Хеля. Пер. с нем. Н. Ф. Арбенина. Изд.— «Артист», 1890, № 6.

М.: 1890 янв. 30, февр. 5, 10, апр. 10, дек. 4, 12, 17; 1891 янв. 17, авг. 23, ноябрь 13, 27, дек. 13, 29; 1892 янв. 22, апр. 23, сент. 11, 16.

*Семь миллионов.* Комедия в 1 д. А. Мельяка и Ш. Наррея (La cigarette). Переделка с франц. В. А. Крылова. Изд.— Для сцены, т. 6. Спб., 1884.

Пб.: 1883 февр. 26.

*Семья.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова. Изд. под назв. «Семья Пришельцевых». — «Вестник Европы», 1886, № 11.

Пб.: 1886 окт. 29, 31, ноябрь 3, 5, 7, 10, 12, 13, 14, 18, 24, 27, дек. 1, 3, 5, 8, 10, 12, 16, 30 (утро); 1887 янв. 3 (утро), 9, 13, 19, февр. 4, 10 (утро), сент. 1, дек. 8; 1896 ноябрь 8, 22, дек. 27; 1897 февр. 22 (утро), сент. 5, 22, окт. 5, ноябрь 11, 17, дек. 21.

М.: 1886 ноябрь 18, 19, 25, 27, дек. 2, 4, 9, 31; 1887 янв. 3 (утро), 21, 27, февр. 11, апр. 21, авг. 20, окт. 1, 9, ноябрь 1; 1888 янв. 7.

*Сердечная канитель.* Комедия в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула заимствована. Изд.— Спб., 1881.



- Пб.: 1881 февр. 9; 1882 янв. 1; 1883 ноябрь 2, 11.  
 М.: 1883 янв. 16, 18, 21, 25, 31, февр. 4, 7, 14, 24 (утро); 1885 апр. 24, 29.
- Серебряная свадьба*. Водевиль в 1 д. А. Г. Витковского. Изд.— Витковск и й А. Г. Полн. собр. соч., т. 3. Спб., 1896.  
 Пб.: 1853 янв. 26; 1883 февр. 13, 25, май 6.
- Сережа*. Водевиль в 1 д. Переделка с нем. Э. Э. Матерна. Литогр. изд.— М., 1891.  
 М.: 1893 сент. 17, 20, 22, 24, 28.
- Сестра Нина*. Драма в 4 д. П. М. Неvejeина. Изд.— «Артист», 1894, № 38.  
 М.: 1894 янв. 14, 17, 19, 24, февр. 3, 11, 26.
- Сестра Тереза* — см. *За монастырской стеной*.
- Сестры Саморуковы*. Драматический этюд в 3 д. И. А. Всеволожского. Изд.— Спб., 1899.  
 Пб.: 1890 дек. 21; 1891 янв. 7, февр. 4, 11, 18, сент. 3.  
 М.: 1890 сент. 6, 10, 12, 18, 25, окт. 14, ноябрь 11.
- Сети Фенизы*. Комедия в 3 д., 5 карт. Лопе де Вега (El anzuelo de Fenisa). Пер. с исп. А. Н. Бежецкого (А. Н. Маслова). Изд.— «Вестник иностранной литературы», 1893, № 4.  
 Пб.: 1893 янв. 1, 4, 6, 13, 19, 31, февр. 6, апр. 2.
- Сидоркино дело*. Комедия в 4 д. Д. В. Аверкиева. Литогр. изд.— Спб., 1879.  
 Пб.: 1880 ноябрь 7; 1882 янв. 1.
- Симфония*. Комедия в 4 д. М. И. Чайковского. Литогр. изд.— М., 1889.  
 Пб.: 1890 ноябрь 2, 5, 7, 14, 16, 22, 29, дек. 3, 10, 18, 26; 1891 янв. 4, 8, 14, 28, февр. 15, окт. 6; 1892 янв. 10.  
 М.: 1890 окт. 3, 4, 5, 8, 10, 12, 15, 26, ноябрь 25, дек. 5; 1891 янв. 22, май 12; 1892 апр. 24.
- Сиятельный зять*. Комедия в 4 д. Э. Ожье и Ж. Сандо (Le gendre de M<sup>r</sup> Roigier). Пер. с франц. А. Д. Мясоедова. Литогр. изд.— М., 1902.  
 М.: 1894 авг. 19, 22, 26, 31, окт. 5; 1895 янв. 15.
- 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; 1882 янв. 15, февр. 4 (утро); 1888 сент. 4, 11; 1889 апр. 30; 1895 янв. 23, 26, 30, ноябрь 2.  
 М.: 1874 сент. 26; 1882 янв. 3 (утро), 4, 19, февр. 2 (утро), 5, апр. 12, 20, май 4, сент. 5, 21, 27, окт. 11, ноябрь 1; 1883 янв. 20, май 13.
- 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; 1892 авг. 24, 31, сент. 10, окт. 4, 27, ноябрь 14 (утро), дек. 4; 1893 авг. 19; 1894 апр. 24, авг. 25, окт. 1, ноябрь 28; 1896 янв. 19.
- Скупой*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. В. С. Лихачева. Изд.— Спб., 1890.  
 Пб.: 1893 дек. 3, 29 (утро); 1894 янв. 24, окт. 16 (утро).
- Скупой рыцарь*. Сцены А. С. Пушкина. Изд.— «Современник», 1836, т. 1.  
 Пб.: 1852 сент. 23; 1887 янв. 29, февр. 11 (утро), 12 (утро), май 15; 1896 апр. 9.
- Слабая струна*. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервилля, П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Э. Жема (La corde sensible). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ.  
 Пб.: 1859 дек. 2; 1882 янв. 10, февр. 7 (утро).  
 М.: 1855 сент. 26; 1882 янв. 12, февр. 1, 4 (утро), апр. 8, 27, сент. 20, окт. 10, ноябрь 7, 16; 1883 февр. 2, окт. 14, 21, 28; 1889 ноябрь 24, 27, дек. 8, 31 (утро); 1890 янв. 4, 14, апр. 5, 13, 22, авг. 16, сент. 2, окт. 5, 16, 26, дек. 5; 1891 дек. 1, 4; 1892 янв. 7; 1894 февр. 18, сент. 11, 25, окт. 11; 1895 янв. 19, 31, сент. 10, окт. 23, ноябрь 1, 24, дек. 4, 15; 1896 янв. 2, 22, 29, апр. 25, май 26, авг. 18, сент. 24, окт. 15, ноябрь 29.

- Слишком много цветов.* Шутка в 1 д. А. А. Плещеева. Изд.— Спб., 1891.  
Пб.: 1892 окт. 29, ноябрь 2.
- Служанка-госпожа* — см. *Госпожа-служанка.*
- Случай выручил.* Сцены в 3 д. Н. Я. Соловьева. Изд.— «Новь», 1884, № 1.  
Пб.: 1885 апр. 9, 11, 16, 22, сент. 4.  
М.: 1885 янв. 16, 18, 21, 24, 28 (утро), 30, февр. 1, апр. 10, май 7, сент. 4, 27.
- Случайно случившийся случай.* Фарс в 1 д. Г. Н. Грессера. Изд.— М., 1887.  
Пб.: 1897 ноябрь 6, 27, дек. 1, 5, 12.  
М.: 1888 окт. 11, 16, 20, 26, ноябрь 3, 9, 18, дек. 1; 1889 янв. 22, 27, февр. 10, апр. 12, 23, май 12, авг. 18, сент. 6, 22, окт. 3, ноябрь 1, дек. 13; 1890 янв. 26, апр. 12, 17, авг. 31, окт. 30, ноябрь 23, дек. 21, 27; 1891 февр. 21, авг. 18, окт. 13, ноябрь 8, дек. 3, 26; 1897 сент. 3, 8, 24, окт. 1, 10, 31, ноябрь 2, 30.
- Смерть Агриппины.* Драма в 5 д., 6 карт. В. П. Буренина. Изд.— Спб., 1886.  
Пб.: 1887 дек. 29; 1888 янв. 4, 8, 11, 15, 22, 25, февр. 7, апр. 29, окт. 2.  
М.: 1890 окт. 18, 19, 23, 25, ноябрь 5, 18.
- Смерть Иоанна Грозного.* Трагедия в 5 д. А. К. Толстого. Изд.— «Отечественные записки», 1866, № 1.  
Пб.: 1867 янв. 12; 1897 окт. 23.
- Смерть Пазухина.* Комедия в 4 д. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Изд.— «Русский вестник», 1857, т. 11, кн. 1.  
Пб.: 1893 дек. 2, 6, 8, 13, 28; 1894 янв. 7, 10, 17, февр. 20; 1895 сент. 24, 29.
- Собака садовника.* Комедия в 3 д., 5 карт. Лопе де Вега (El perro del hortelano). Пер. с исп. А. Н. Бежецкого (А. Н. Маслова). Литогр. изд.— М., 1891.  
Пб.: 1891 февр. 20, 25, 26 (утро), 28, окт. 9, 18, ноябрь 15; 1892 сент. 28, окт. 7, 14, ноябрь 12, дек. 8; 1893 ноябрь 21; 1894 сент. 29.  
М.: 1893 авг. 30, сент. 1, 3, 16, 27, ноябрь 14 (утро), дек. 30; 1894 янв. 12, 27; 1895 апр. 10, 26; 1896 янв. 19.
- Собачкин.* Сцена Н. В. Гоголя. Изд. под назв. «Отрывок». — Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.  
Пб.: 1860 апр. 25; 1886 апр. 22, май 5; 1889 окт. 22 (утро); 1890 авг. 30, сент. 3, 5; 1893 авг. 30.  
М.: 1861 янв. 23; 1889 апр. 15 (утро), 16 (утро), сент. 19; 1893 февр. 5; 1895 ноябрь 19, дек. 29.
- Современный люд.* Пьеса в 5 д. А. Алексеева (А. А. Бренко). Рукопись ЛТБ, МТ.  
М.: 1883 апр. 25, 27, май 4, 26.
- Соловушка.* Сцены из жизни глухого городка в 3 д. И. В. Шпагинского. Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 апр. 9, 13, 15, 20, 21, 23, 27, сент. 2, 23, окт. 14, ноябрь 4.  
М.: 1887 апр. 13, 15, 19, 22, 24, 29, сент. 6, окт. 18.
- Соломенная вдовушка.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'autre motif). Переделка с франц. И. Н. Ге. Литогр. изд.— М., 1883.  
Пб.: 1884 янв. 24; 1886 дек. 19, 22, 31; 1887 сент. 4, окт. 2; 1890 янв. 25.
- 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; 1896 янв. 24, 31.
- 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; 1882 ноябрь 21; 1883 янв. 17; 1886 май 6.  
М.: 1855 ноябрь 11; 1884 ноябрь 6, 7, 14, 16, 27, дек. 10, 18, 27; 1885 янв. 17, 31, сент. 20, ноябрь 3, 13; 1886 сент. 8, 23, окт. 3, 31, ноябрь 5, 17, 27; 1887

январь 6, апрель 21, август 24, сентябрь 23, ноябрь 3, декабрь 20; 1888 январь 10, 24, февраль 12, март 2, сентябрь 18, октябрь 14, 31, декабрь 2, 11; 1889 январь 15, апрель 14, август 20, октябрь 2, ноябрь 7; 1890 апрель 15, сентябрь 9, октябрь 8, ноябрь 6; 1891 январь 25, декабрь 10, 18.

*Сон в летнюю ночь.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (A Midsummer Night's Dream). Пер. с англ. С. А. Юрьева. Изд.— Драммы Шекспира, вып. 6. М., 1889. М.: 1889 октябрь 27, 30, ноябрь 5, 8, 15, 22, 29, декабрь 6, 29 (утро); 1890 январь 2, 24, февраль 2 (утро), 6 (утро), 8 (утро), сентябрь 8 (утро), 19, октябрь 17, ноябрь 28, декабрь 28 (утро).

*Сорванец.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Литограф. изд.— М., 1888. Пб.: 1888 январь 12, 14, 19, 21, февраль 3, 4, 9, 11, 16, 19, 23, 25, 26 (утро), март 2 (утро), 6, апрель 27, май 2, 6, сентябрь 2, 8, 22, октябрь 4, 26 (утро), 27, декабрь 20; 1889 апрель 24, май 9, сентябрь 6, 24, октябрь 17; 1890 апрель 9; 1893 октябрь 8, 15, 18, ноябрь 8; 1894 февраль 17, 27; 1895 февраль 5 (утро), декабрь 15, 28 (утро).

*Сорви-голова.* Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Toto chez Tata). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— Для сцены, т. 2. Спб., 1875. Пб.: 1878 апрель 28; 1890 февраль 8 (утро); 1891 октябрь 9; 1892 апрель 21, декабрь 18; 1893 январь 24; 1896 сентябрь 9, 12, октябрь 2; 1897 февраль 14, апрель 18.

*Сосед и соседка.* Водевиль в 1 д. Бренсвика (Л. Лери) и Арт. Боплана (Bonsoir voisin!). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Изд.— М., 1923. М.: 1854 ноябрь 3; 1893 апрель 14, 16, 18, май 2, август 17, сентябрь 16, 30, октябрь 11, 15, 21, ноябрь 5, 14; 1894 январь 10, 21, 30, апрель 27, сентябрь 4, 19; 1895 апрель 7.

*Спириты.* Водевиль в 1 д. И. Билибина (В. В. Билибина). Изд.— Спб., 1876. М.: 1876 октябрь 7; 1882 февраль 5 (утро), апрель 16, май 21, декабрь 17; 1883 февраль 26 (утро), апрель 25; 1895 январь 13, 17, 24.

*Спорный вопрос.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова. Изд.— Драматические сочинения Владимира Александрова, т. 1. М., 1894. Пб.: 1893 декабрь 16, 20, 28 (утро); 1894 январь 7, 10, 17, 25, сентябрь 30, октябрь 7, 14; 1895 январь 4, февраль 6, 8. М.: 1893 октябрь 1, 4, 5, 7, 12, 18, ноябрь 3, декабрь 2; 1894 январь 23, февраль 25; 1895 октябрь 8, ноябрь 21, декабрь 26; 1896 январь 31.

*Среди снегов.* Сцены в 1 д. А. А. Плещеева. Изд.— Спб., 1893. Пб.: 1895 январь 12, 16, 24; 1897 октябрь 13, 16.

*Средство выгнать волокиту.* 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 октябрь 27; 1895 сентябрь 22, 29, октябрь 2, декабрь 28; 1896 январь 26.

*Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем.* Сцены в 3 д. Переделка В. А. Крыловым повести Н. В. Гоголя. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1895 январь 10, 13, 17, 25, апрель 9.

*Старая песня.* Комедия в 2 д. Р. Г-ской (Р. Гратинской). Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1879 январь 26; 1882 январь 19, сентябрь 27, 29, октябрь 7, 13.

*Старая сказка.* Комедия в 4 д. П. П. Гнедича. Изд.— Гнедич П. П. Шесть комедий. Спб., 1887. Пб.: 1886 ноябрь 17, 19, 25, 28, декабрь 14; 1887 февраль 2. М.: 1890 сентябрь 21, 24, 26, 28, октябрь 9, 11, 16, 28, ноябрь 8, 14; 1891 январь 1, 3, 15, 27, февраль 7, март 3, октябрь 15.

*Старое по-новому.* Комедия в 4 д. П. М. Неvejeина и А. Н. Островского. Литограф. изд.— М., 1882. Пб.: 1883 ноябрь 11, 15. М.: 1882 ноябрь 21, 23, 24, 26, 29, 30, декабрь 7, 10, 13; 1883 январь 4, 9, 11, 14, февраль 22, октябрь 3, ноябрь 21.

*Старое старится, молодое растет.* Комедия в 2 д. Э.-М. Лабиса и А. Делакура (Regnettez, madame). Переделка с франц. А. Н. Плещеева. Литогр. изд.— Спб., 1874.

Пб.: 1874 ноябрь 13; 1887 сент. 23; 1891 янв. 16.

*Старшая и меньшая.* Комедия в 1 д. М. М. Достоевского. Изд.— «Отечественные записки», 1851, № 6.

Пб.: 1851 ноябрь 28; 1884 апр. 15, 18, окт. 8; 1885 февр. 3; 1889 апр. 12.

*Старые счеты.* Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1883 окт. 14, 17, 19, 24, 28, 31.

М.: 1883 дек. 7, 8, 9, 19; 1884 янв. 2 (утро), 4 (утро), 11, 13, 19, 26, май 11.

*Старый барин.* Комедия в 5 д., 6 карт. А. И. Пальма. Изд.— «Отечественные записки», 1873, № 5.

Пб.: 1872 окт. 18; 1882 май 14; 1887 апр. 30.

*Старый друг лучше новых двух.* Картины из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1860, № 9.

М.: 1860 окт. 14; 1882 окт. 25; 1886 янв. 29, февр. 3, 16, дек. 21; 1887 сент. 2, окт. 18; 1888 сент. 29; 1897 ноябрь 25, дек. 21.

*Старый закал.* Драма в 5 д. А. И. Сумбатова-Южпина. Литогр. пзд.— М., 1895.

Пб.: 1895 ноябрь 30, дек. 4, 7, 11, 14, 18, 21, 26 (утро), 30 (утро); 1896 янв. 3 (утро), 4, 12, 15, 23, 25, 31 (утро), февр. 3, март 28, апр. 2, 22, ноябрь 26, дек. 1, 28 (утро); 1897 янв. 28, дек. 6 (утро), 27 (утро).

М.: 1895 окт. 31, ноябрь 3, 6, 7, 10, 17, 24, дек. 7, 15; 1896 янв. 12, 16, 24, 28 (утро), февр. 3, март 27, апр. 9, 24, май 6, 10, 24, сент. 5, 27, ноябрь 21, дек. 28 (утро); 1897 февр. 19 (утро), сент. 24, окт. 3.

*Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе.* Фарс-водевиль в 1 д. А. Н. Андреева и П. Г. Григорьева, переделанный из нем. комедии А.-В. Иффланда «Der Komet». Изд.— «Репертуар русской сцены», 1851, № 11.

Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1848 июнь 7; 1882 апр. 25.

*Сто тысяч, или Беда иметь от мужа тайны!* Шутка-водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бошпфаса) и Л. Дюмустье (Ratincau, ou L'héritage de ma femme). Пер. с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кв. 2.

Пб.: 1845 июль 30; 1882 янв. 14.

*Столичный слёт.* Трагедия в 4 д. Д. В. Аверкьева. Литогр. изд.— М., 1884.

Пб.: 1884 ноябрь 23, 27, 29.

*Странное стечение обстоятельств.* Комедия в 3 д. А. П. Редкина. Изд.— М., 1873.

Пб.: 1871 янв. 8; 1883 сент. 20, 26, 30, окт. 3, 10, 18, ноябрь 15; 1884 май 15.

М.: 1871 окт. 7; 1883 февр. 13, май 8.

*Стряпчий под столом.* Водевиль в 2 д. М. Теолона и А. Шокара (Monsieur Jovial, ou L'huissier chansonnier). Пер. с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1834.

М.: 1834 май 25; 1895 янв. 1, 16, февр. 2, 7.

*Сумасшедшая актриса, или Жених и хлороформ.* Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— «Репертуар русской сцены», 1854, № 8.

Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1852 дек. 1; 1882 ноябрь 5, 7, 10, 12, дек. 6; 1883 янв. 7, 19, 21, 28, февр. 10, 20, 22, апр. 25, сент. 12, окт. 6, 21, ноябрь 16; 1884 янв. 3, 25, февр. 5, 18 (утро); 1885 февр. 1 (утро), 2; 1896 янв. 9, 11.

*Сумасшествие от любви.* Драма в 5 д. М. Томайи-и-Бауса (La locura de amor). Пер. с исп. В. И. Родиславского и О. О. Новичкова. Изд.— М., 1875.

Пб.: 1876 сент. 10; 1882 ноябрь 11, 15, 17, 23, дек. 10; 1885 янв. 20, апр. 8.

М.: 1874 окт. 24; 1882 окт. 19; 1883 сент. 12, окт. 16; 1884 февр. 7, дек. 30 (утро); 1885 апр. 30.

- Супруги в западне.* Комедия в 3 д. А. Делакюра и Л. Эшкена (Les dominos roses). Пер. с франц. П. А. Каратыгина. Литогр. изд.— Спб., 1877.  
М.: 1878 сент. 26; 1883 апр. 29, май 29, сент. 9, 30; 1888 дек. 7, 9.
- Супружеское счастье.* Комедия-фарс в 3 д. Н. Северина (Н. И. Мердер). Изд.— Спб., 1884.  
Пб.: 1883 апр. 27, 29, май 3, 5, 6, 10, 13, окт. 2, ноябрь 13, дек. 2, 13; 1895 февр. 12, апр. 14.  
М.: 1884 янв. 15, 17, февр. 2, окт. 23.
- Счастливец.* Комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 окт. 23, 26, 28, 30, ноябрь 8; 1888 янв. 3; 1891 февр. 22.  
М.: 1887 окт. 27, 29, ноябрь 2, 5, 12, 18, 26, дек. 2, 13, 28.
- Счастливый брак.* Комедия в 4 д. М. Н. Владыкина. Литогр. изд.— М., 1880.  
М.: 1883 сент. 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; 1892 февр. 2, 4, 14, апр. 13, 17, окт. 25, ноябрь 15 (утро); 1896 окт. 17, 21; 1897 дек. 28.
- Съехались, перепугались и разъехались.* Водевиль-фарс в 1 д. И. М. Никулина. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1856 май 7; 1891 февр. 19, 21, 28 (утро), апр. 29, дек. 1; 1892 февр. 5, 9, апр. 12, сент. 3, окт. 2, 5; 1895 ноябрь 10, 13.  
М.: 1855 дек. 15; 1894 февр. 8, 20.
- Сюрприз.* Драматический этюд в 1 д. О. К. Нотовича. Изд.— Спб., 1895.  
Пб.: 1896 дек. 18, 20.
- Таинственная сила.* Комедия в 1 д. Переделка с франц. К. М. У. (М. Урусова). Изд.— Спб., 1872.  
Пб.: 1873 апр. 22; 1882 апр. 23.
- Тайна.* Сцены в 3 карт. Н. Николаева (Н. Н. Куликова). Литогр. изд.— М., 1887.  
Пб.: 1887 окт. 16, 19, 27, ноябрь 5; 1893 дек. 10, 17, 29; 1894 янв. 16; 1895 апр. 28.
- Тайна женщины.* Водевиль в 1 д. А. Гене, А. Делакюра и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Une femme qui se grise). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1853 сент. 16; 1890 авг. 31, сент. 3.
- Таланты и поклонники.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1882, № 1.  
Пб.: 1882 янв. 14, 18, 19, 21, 25, 27, февр. 2, 4 (утро), сент. 22.  
М.: 1881 дек. 20; 1882 янв. 3, 11, 13, 15, 18, 21, февр. 1, 4, 6 (утро), апр. 9, 15, 22, 26, сент. 2, 19, окт. 1, 8; 1883 янв. 28, февр. 14, 23, май 16, сент. 28, ноябрь 22, дек. 11; 1884 янв. 10, апр. 30, сент. 9, ноябрь 11; 1885 сент. 29; 1886 май 4; 1887 май 5; 1891 апр. 24, ноябрь 10, дек. 26; 1892 апр. 8, май 15, авг. 27, ноябрь 8; 1893 янв. 10, 19, февр. 7, окт. 17, дек. 14; 1894 апр. 20, сент. 26; 1895 апр. 25.
- 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.  
М.: 1843 ноябрь 5; 1884 дек. 6, 11, 14, 21, 27 (утро); 1885 янв. 3 (утро), 6, 14, дек. 18; 1886 окт. 30; 1887 сент. 18; 1891 май 3.
- Тартюф.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Пер. с франц. в стихах В. С. Лихачева. Изд.— Спб., 1887.  
Пб.: 1888 дек. 21, 29; 1889 янв. 8, 13, 29, февр. 2, 19 (утро); 1890 янв. 7 (утро), февр. 10, апр. 4, окт. 17; 1891 февр. 28 (утро), сент. 3, окт. 2; 1897 сент. 9, 17, ноябрь 19.

- Татьяна Репина.* Комедия в 4 д. А. С. Суворина. Изд.— Спб., 1889.  
Пб.: 1888 дек. 11, 13, 16, 19; 1889 янв. 2, 4, 12, 17, 20, 25, 30, февр. 7, 12 (утро), 14 (утро), апр. 14, сент. 11, 26; 1890 янв. 30, сент. 19; 1891 янв. 4, февр. 8; 1892 окт. 1; 1895 окт. 27, ноябрь 1.
- М.*: 1889 янв. 16, 18, 20, 23, 25, февр. 10, 13 (утро), апр. 14, 17, авг. 18, сент. 6, 11, окт. 10, ноябрь 2, дек. 15; 1890 янв. 11, 23, апр. 17, май 8, авг. 27, сент. 16, ноябрь 7, дек. 2; 1891 февр. 21, авг. 20, ноябрь 12.
- Темная сила.* Драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Изд.— «Артист», 1893, № 32.  
Пб.: 1895 окт. 31, ноябрь 2, 7, 10, 13, 17, 24, 27, 28, дек. 5, 15, 19, 28; 1896 янв. 3, 26, 30, апр. 17.
- М.*: 1895 дек. 27, 29, 31 (утро); 1896 янв. 4, 8, 11, 17, 25, 29, февр. 1 (утро), 3 (утро), март 28, апр. 8, 17, окт. 6.
- Темный бор.* Драма в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Литогр. изд.— М., 1884.  
Пб.: 1885 сент. 6, 9, 11, 17, 19, 29, дек. 29.
- М.*: 1884 ноябрь 21, 23, 26, 30, дек. 5, 10, 20, 27, 31 (утро); 1885 февр. 3 (утро), апр. 7, авг. 20, сент. 3, дек. 22; 1886 авг. 24.
- Теофило.* Трагедия в 4 д. Д. В. Аверкиева. Изд.— Аверкиев Д. В. Драмы, т. 3. Спб., 1896.  
*М.*: 1889 янв. 30, февр. 2, 3, 6, 8, 14 (утро), 17, апр. 19, 30, авг. 31.
- Термидор.* Драма в 4 д. В. Сарду (Thermidor). Пер. с франц. С. И. Смирновой (С. И. Сазоновой). Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1895 сент. 21, 25.
- Тесть и зять в западне, или В первый и последний раз.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и А. Шолера (Les marquises de la fourchette). Пер. с франц. П. Н. Баташева. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1855 ноябрь 25; 1885 ноябрь 19, 22, 25, дек. 1, 13, 26; 1886 янв. 7, 14, 19, февр. 16, окт. 29, 31; 1887 апр. 30, ноябрь 6, 8, 25, дек. 9; 1888 янв. 3, 18, дек. 16, 19; 1889 янв. 25, февр. 3, дек. 10, 26; 1890 янв. 2.
- М.*: 1855 ноябрь 28; 1882 апр. 28; 1884 янв. 2, февр. 8, сент. 25.
- Тесть любит честь.* Комедия в 1 д. с куплетами Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и А.-О. Мейера (Le beau père). Переделка с франц. Ф. Н. Рюмина. Изд.— Спб., 1862.  
Пб.: 1861 февр. 6; 1888 окт. 5.
- Tête-à-tête.* Комедия в 1 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован из польской комедии М. Гавалевича «Dzisiejści». Изд.— М., 1890.  
Пб.: 1890 дек. 4, 6, 10, 27, 28; 1892 сент. 9, окт. 21, 28, 30.
- Тетенька.* Комедия в 3 д., 4 карт. Н. Николаева (Н. Н. Куликова). Литогр. изд.— М., 1886.  
Пб.: 1886 сент. 30, окт. 6, 8, 10, 14, 16, 17, 21, 24, 27, ноябрь 6, дек. 31; 1889 апр. 25, май 2, сент. 18, окт. 5, 31; 1895 февр. 3, апр. 21, 26, май 5, сент. 5.
- Тетеревам не летать по деревьям.* Комедия в 4 д. Э.-М. Лабиша и Э. Мартена (Le voyage de monsieur Perrichon). Переделка с франц. С. Раиского (К. А. Тарновского). Изд.— М., 1872.  
Пб.: 1872 авг. 21; 1893 сент. 11, 15.
- 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; 1892 дек. 27 (утро), 30; 1893 янв. 2 (утро), 10, 17, февр. 1, апр. 1, 14.
- Тетя Лиза.* Комедия в 4 д. Г. Д. (В. А. Крылова и Н. Е. Вильде). Сюжет заимствован из нем. комедии П. Линдау «Tante Thérèse». Литогр. изд.— М., 1879.  
Пб.: 1882 апр. 23, 29.

*Теща.* Драма в 5 д. Ж. Онэ (Serge Panine). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Э. Э. Матерна. Изд.— М., 1884.  
М.: 1892 янв. 24.

*Трактирицица.* Комедия в 3 д. К. Гольдони (La locandiera). Пер. с итал. И. И. Гливенко. Изд.— «Артист», 1894, № 37.  
Пб.: 1893 апр. 4 (утро), 7, 13.

*Трехцветная фиалка* (Viola tricolor). Комедия в 1 д. П. П. Гнедича. Заимствована из франц. комедии. Изд. пох назв. «Viola tricolor». Спб., 1888.  
Пб.: 1887 дек. 10, 14, 18, 31; 1888 февр. 4, 22, май 3.

*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.  
М.: 1847 янв. 23; 1885 дек. 1, 3, 5, 9, 17, 22; 1886 янв. 1.

*Три смерти.* Лирическая драма в 1 д. А. Н. Майкова. Изд.— Полн. собр. соч. А. Н. Майкова в 3-х т., т. 1. Изд. 5-е. Спб., 1888.  
Пб.: 1897 апр. 27.

*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; 1882 февр. 7 (утро).

*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; 1882 апр. 27, май 6; 1890 сент. 27, окт. 1.

*Трогирский воевода.* Трагедия в 5 д. в прозе и стихах Д. В. Аверкиева. Фабула заимствована из далматского предания. Изд.— «Русский вестник», 1882, № 3.  
Пб.: 1883 янв. 23, 25, 28, 31, февр. 4, 9, 23, окт. 26; 1884 янв. 15, февр. 12; 1885 янв. 24.

*Троеженец.* Бытовые сцены в 1 д., 2 карт. Н. Тулетова (Н. И. Стороженко). Изд.— «Театрал», 1896, № 59.  
М.: 1896 янв. 19, 26, 29 (утро), 30, март 29, апр. 15, авг. 16, сент. 8, окт. 6, 21, дек. 3; 1897 янв. 4 (утро).

*Трудная доля.* Драма в 5 д., 6 карт. С. А. Еникоевой. Рукопись МТ.  
М.: 1891 февр. 5, 12, 27.

*Трудовой хлеб.* Сцены в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Отечественные записки», 1874, № 11.  
М.: 1874 ноябрь 28; утро: 1895 янв. 15, 29, апр. 9.

*Тучки.* Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурсея (La joie de la maison). Переделка с франц. К. А. Тарновского. Изд.— М., 1878.  
Пб.: 1882 дек. 14, 29; 1883 янв. 2, 11, 30; 1886 май 13; 1887 дек. 3; 1888 сент. 4.  
М.: 1878 дек. 26; 1882 ноябрь 17.

*1278 р. 50 к.* Шутка-водевиль в 1 д. А. Д. Барта. Заимствована с нем. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1885 янв. 9, 15.

*Тяжба.* Сцена Н. В. Гоголя. Изд.— Сочинения Николая Гоголя, т. 4. Спб., 1842.  
Пб.: 1844 сент. 27; 1886 апр. 22, май 5; 1889 окт. 22 (утро); 1894 авг. 30.

*Тяжелые дни.* Сцены из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1863, № 9.  
Пб.: 1863 дек. 2; 1895 авг. 31, сент. 6, 11, ноябрь 5 (утро); 1896 янв. 30 (утро).  
М.: 1863 окт. 2; 1883 май 5; 1884 ноябрь 8, 25, дек. 30; 1885 май 10.

*У своих.* Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1893 ноябрь 23, 26, 29, дек. 7, 15; 1894 янв. 23.  
М.: 1894 окт. 19; 1895 янв. 1, 8, 27, февр. 9, апр. 9.

*У страха глаза велики.* Шутка в 1 д. Н. Криницкого (Н. И. Тимковского). Изд.— «Театральная библиотека», 1894, № 34.

Пб.: 1896 сент. 4; 1897 окт. 9, 21, 27.

М.: 1894 янв. 14, 17, 19, 24, февр. 3, 11, 14, 26, авг. 22, сент. 5.

*У страха глаза велики, или Уберег, по надолго ли?* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Матона (La tante mal gardée). Переделка с франц. Д. Т. Ленского. Изд.— Театр Д. Т. Ленского, т. 1. Спб., 1873.

Пб.: 1849 авг. 24; 1895 дек. 3, 10.

*У Фонвизина.* Пролог-пьеса в 1 д. в стихах П. И. Вейнберга. Изд.— «Ежегодник императорских театров». Сезон 1891/92 г. Спб., 1893.

Пб.: 1892 дек. 1, 6 (утро).

М.: 1892 дек. 1.

*Угасшая искра.* Драматические сцены в 1 д. в стихах (1-е д. пьесы в 3 д.) О. Н. Чюминой. Изд.— «Артист», 1892, № 21.

Пб.: 1894 февр. 10, 15, 17, 22, 27, апр. 24, окт. 13; 1895 февр. 11, апр. 12, сент. 4; 1896 дек. 2.

М.: 1897 май 12.

*Угнетенная невинность.* Комедия-шутка в 1 д. с пением А. Лангера (Eine verfolgte Unschuld). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Литогр. изд.— М., 1877.

Пб.: 1877 апр. 8; 1882 янв. 11, 21, дек. 26; 1883 февр. 9, 23 (утро), 27 (утро), апр. 28, май 6; 1886 май 2; 1890 апр. 11, окт. 7, ноябрь 22; 1891 янв. 28; 1893 ноябрь 8, 21.

М.: 1879 сент. 26; 1893 сент. 3, 9, 27.

*Уголок Москвы.* Комедия в 4 д. Вл. А. Александрова. Изд.— «Артист», 1891, № 17.

Пб.: 1891 ноябрь 28, дек. 2, 6, 9, 16; 1892 янв. 2, сент. 11.

*Уездный Шекспир.* Комедия в 1 д. И. Я. Гурлянда. Изд.— «Артист», 1890, № 6.

М.: 1895 апр. 17, 19.

*Укрощение строптивой.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (The Taming of the Shrew). Пер. с англ. Н. Х. Кетчера. Изд.— Шекспир, ч. 4, вып. 13. Перевод с английского Н. Кетчера. М., 1843.

Пб.: 1882 апр. 18, 20, 26, дек. 3; 1887 янв. 30, февр. 3, 5, 11 (утро), 12 (утро), 13 (утро), сент. 4; 1895 авг. 31, сент. 8, 15, 22, 27, окт. 22, ноябрь 21 (утро), дек. 31.

М.: 1865 янв. 29; 1882 апр. 8, май 7, сент. 1, 21; 1883 май 22, 23, сент. 14, 15, дек. 4; 1884 май 8, окт. 1; 1885 сент. 17, окт. 15; 1886 дек. 3; 1887 сент. 22.

*Упрямство и настойчивость.* Комедия в 1 д. Р. Бенедикса (Eigensinn). Переделка с франц. комедии Л. Гозлана «Dieu merci! Le couvert est mis!». Пер. с нем. Г. А. Стойковича. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1853, № 7. Прил. к журн. «Пантеон».

Пб.: 1853 апр. 27; 1893 янв. 18, 21.

*Уриэль Акоста.* Трагедия в 5 д. К. Гуцкова (Uriel Acosta). Пер. с нем. П. И. Вейнберга. Изд.— «Отечественные записки», 1872, № 2, 11, 12.

Пб.: 1880 янв. 4; 1882 янв. 14, 19, 27, февр. 2; 1883 апр. 24; 1886 ноябрь 16, 21, дек. 22.

М.: 1879 февр. 25; 1883 февр. 27, сент. 1, 25; 1884 апр. 25, окт. 7, 14; 1885 май 9, сент. 1, окт. 13; 1886 сент. 2; 1887 апр. 23, ноябрь 3; 1888 авг. 23; 1890 авг. 2; 1891 апр. 29; 1893 авг. 24.

*Утка и стакан воды.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и О. Лефрана (Embrassons-nous Folleville!). Переделка с франц. П. С. Федорова. Изд.— «Репертуар русской сцены», 1852, № 2. Прил. к журн. «Пантеон».



Пб.: 1852 янв. 7; 1882 янв. 18, февр. 4; 1883 янв. 3, 11, май 2, сент. 15, окт. 23, ноябрь 4; 1884 янв. 10; 1892 авг. 31, сент. 3, 9, 15, окт. 1, 4, 16, дек. 29; 1893 янв. 14, апр. 7; 1894 февр. 3, 8; 1895 янв. 8; 1896 апр. 1, 10, 26.

*Утро делового человека.* Сцена Н. В. Гоголя. Изд.— «Современник», 1836, т. 1.

Пб.: 1871 янв. 8; 1886 апр. 22, май 5.

*Утро с сюрпризами.* Дачные сцены в 1 д. С. М. Нестерова. Литогр. изд.— М., 1890.

М.: 1890 окт. 10, 11, 15, 24, ноябрь 9, 14, дек. 3, 16; 1891 янв. 6, 29, февр. 26, авг. 25; 1892 окт. 20, 22, ноябрь 6, 12, 19, дек. 20, 29; 1893 янв. 3, 6, 13, февр. 4, апр. 15, 28, авг. 22, сент. 1, 29, ноябрь 1; 1894 февр. 22, 25, окт. 18; 1895 янв. 2 (утро), 10, 26, февр. 10, апр. 9, 30, сент. 5, 24, окт. 13, 29, дек. 7, 29; 1896 янв. 24, февр. 3, апр. 5, 24, авг. 21, сент. 11, 27, окт. 9, ноябрь 4, 25, дек. 15, 30; 1897 янв. 23, февр. 19, авг. 27.

*Ученые женщины.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Les femmes savantes). Пер. с франц. в стихах Д. Д. Мишаева. Изд. под назв. «Ученые барыни». — «Вестник Европы», 1875, № 12.

Пб.: 1890 март 23, сент. 28, окт. 1, 3, 7 (утро).

*Фаустина.* Комедия в 3 д. С. Ржевусского (Doktor Faustyna). Авторский пер. с польского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1887 сент. 25, 28, 30, окт. 9.

*Федра.* Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Phèdre). Пер. с франц. М. П. Садовского. Изд.— «Артист», 1890, № 5—7.

М.: 1890 янв. 30, февр. 2 (утро), 4 (утро), 6 (утро), 8 (утро), апр. 10, май 11, сент. 3; 1891 май 14, сент. 4.

*Фотограф-любитель.* Шутка в 1 д. Э. Э. Матерна. Изд.— «Артист», 1890, № 6. Пб.: 1891 окт. 2, 18, 21, 23, ноябрь 1, 6; 1892 янв. 15, апр. 27.

М.: 1890 апр. 24, 25, авг. 17, сент. 4, 21, окт. 1, 9, 29, ноябрь 25, дек. 19; 1891 февр. 10, сент. 6, ноябрь 18; 1892 апр. 12, 16, 24.

*Фофан.* Комедия в 3 д. И. В. Шпажинского. Изд.— «Дело», 1880, № 9.

Пб.: 1880 сент. 12; 1890 окт. 19, 29, дек. 28; 1891 янв. 2.

М.: 1880 сент. 8; 1882 июнь 4; 1889 май 10.

*Фофочка.* Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Подражание франц. комедии-водевилю М. Мишеля и Э.-М. Лабиша «Un gendre en surveillance». Изд.— «Собрание театральных пьес, или Репертуар русской сцены», 1858, кн. 11. Прил. к журн. «Театральный и музыкальный вестник», № 47.

Пб.: 1858 ноябрь 19; 1885 окт. 1, 6, 16, 29, ноябрь 3, 13, дек. 4; 1886 янв. 2 (утро), 21, сент. 2; 1887 апр. 22; 1888 февр. 14.

*Френолог и физиономист, или Шутка актрисы.* Водевиль в 1 д. А. П. Толченова. Переделка комедии Н. И. Ильина «Физиономист и хиромантик». Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1852 дек. 15; 1882 сент. 9, 10, 17, 22, 29, окт. 12, 26, ноябрь 2, дек. 28; 1883 февр. 8, 20 (утро), 25, май 11, сент. 29, окт. 6, 23, ноябрь 8; 1884 янв. 3, февр. 19 (утро), май 9, окт. 17, ноябрь 11; 1885 янв. 20, сент. 8, 24, окт. 18, дек. 30; 1886 февр. 14, окт. 5, ноябрь 7; 1887 авг. 31, сент. 25; 1888 янв. 1, окт. 30; 1893 янв. 27, февр. 3, 6, апр. 2.

*Фрицинька.* Драма в 1 д. Г. Зудермана (Fritzchen). Пер. с нем. П. И. Вейнберга. Изд.— «Всемирная иллюстрация», 1896, № 1436, 1437.

Пб.: 1897 апр. 25, авг. 31, сент. 2, 8.

*Фромон-младший и Рислер-старший.* Пьеса в 5 д. А. Доде и А. Бело (Fro-mon jeune et Risler aîné). Пер. с франц. Э. Э. Матерна. Изд.— «Театрал», 1897, № 105.

Пб.: 1897 апр. 17, 18, сент. 3.

*Хворая.* Картины сельской жизни в 4 д. Переделаны В. А. Крыловым и А. А. Потехиным из повести А. А. Потехина того же названия. Литогр. изд.— М., 1894.

Пб.: 1894 окт. 4, 7, 11, 18; 1895 янв. 4, февр. 8.

*Холостяк.* Комедия в 3 д. И. С. Тургенева. Изд.— «Отечественные записки», 1849, № 9.

Пб.: 1849 окт. 14; 1882 февр. 3, 7 (утро), апр. 6; 1890 янв. 19, 23, 28 (утро), февр. 2.

*Хоть тресни, а женись.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (La mariage forcé). Вольный пер. с франц. в стихах Д. Т. Ленского. Изд.— М., 1837.

Пб.: 1837 июль 19; 1894 сент. 4, 20, 28; 1895 авг. 31, сент. 6, окт. 29 (утро); 1896 янв. 8, февр. 3 (утро), апр. 28, сент. 2, 5, 9, 12, 20, 25, 27, дек. 13, 20; 1897 янв. 17, сент. 19.

М.: 1836 ноябрь 27; 1891 янв. 18, 23.

*Хоть умри, а найди дочке мужа.* Водевиль в 1 д. М. Мишеля и Э.-М. Лабийша (Les suites d'un premier lit). Переделка с франц. С. О. Бойкова. Литогр. изд.— Спб., 1878.

Пб.: 1853 сент. 9; 1892 февр. 6, 10.

*Хрущевские помещики.* Комедия в 4 д. А. Ф. Федотова. Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1889 ноябрь 29, дек. 4, 6, 8, 11, 14, 21, 31 (утро); 1890 янв. 9, 21, апр. 15, 27, окт. 23, дек. 2 (утро); 1891 янв. 11, ноябрь 10 (утро); 1892 апр. 23; 1893 апр. 18, 20, окт. 3; 1894 янв. 30.

М.: 1888 янв. 17, 19, 21, 26, 29, февр. 4, 8, 12, 18, 22, 24, 29, март 2, 5, апр. 28, май 5, авг. 31, сент. 18, окт. 4, 18, ноябрь 2, дек. 4; 1889 янв. 15, февр. 18, апр. 23, сент. 10, окт. 8, ноябрь 7; 1890 янв. 14, апр. 5, авг. 23, окт. 22; 1891 янв. 2, февр. 28, авг. 18, окт. 27; 1892 февр. 9, ноябрь 1, дек. 20, 29; 1893 апр. 11, 27, дек. 26.

*Царская невеста.* Драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея. Изд.— М., 1849.

М.: 1849 ноябрь 10; 1887 февр. 2, 14 (утро), апр. 17.

*Царь Иоанн IV.* Хроника в 5 д., 9 карт. с прологом А. И. Сумбатова-Южина. Изд.— М., 1889.

Пб.: 1892 окт. 13, 21, 30, ноябрь 1, 6, 11, 14 (утро), 22 (утро); 1893 янв. 3 (утро).

М.: 1890 дек. 26, 30; 1891 янв. 8, 11, 14, 16, 31, февр. 11, 15, 26 (утро), март 3 (утро), май 6, авг. 19, сент. 1; 1892 янв. 6, 15, февр. 9, авг. 20, окт. 11; 1893 авг. 25.

*Цена жизни.* Драма в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Изд.— «Театрал», 1896, № 100.

Пб.: 1897 янв. 16, 20, 21, 23, 27, 29, февр. 7, 12, 17, 19, апр. 16, 30, сент. 26, окт. 10, дек. 3.

М.: 1896 дек. 12, 16, 18, 20; 1897 янв. 10, 13, 15, февр. 3, 6, 7, 14, 18 (утро), 20 (утро), 23, апр. 20 (утро), 22, 29, сент. 17, ноябрь 13, дек. 29.

*Цели.* Драма в 4 д. А. И. Сумбатова-Южина. Литогр. изд.— М., 1888.

Пб.: 1890 ноябрь 23, 26, 28, дек. 5, 11, 20, 29 (утро); 1891 янв. 6, 10, 15, 29, февр. 6, март 2 (утро), сент. 1, 20.

М.: 1888 окт. 6, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 28, 31, ноябрь 4, 7, 10, дек. 2, 5, 29 (утро); 1889 янв. 2 (утро), февр. 18 (утро), апр. 27, май 3, сент. 1, 21, окт. 3, дек. 8, 28; 1890 февр. 11 (утро), апр. 8, май 3, сент. 5, окт. 1, дек. 16; 1891 янв. 25, февр. 10, сент. 10, окт. 24, 27, ноябрь 6, 24, дек. 4.

*Цирюльник на Песках и парикмахер с Невского проспекта.* 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; 1882 ноябрь 11, дек. 16; 1885 сент. 19, 26, окт. 15, 23, ноябрь 5, дек. 6; 1891 сент. 22, 29, окт. 1, 29,

*Цыганка*. Водсвиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова). Изд.— Библиотека избранных театральных пьес, т. 1, кн. 2. Спб., 1850.  
Пб.: 1850 янв. 18; 1882 май 2; 1890 авг. 30, сент. 2, 4.

*Цыганка Занда*. Драма в 4 д. Л. Гапгофера и М. Броснера (Die Hochzeit von Valeni). Пер. с нем. М. В. Ватсон и В. А. Крылова. Изд.— Сцена. Драматический сборник, вып. 3. М., 1894.

Пб.: 1893 окт. 19, 22, 25, 29, ноябрь 1, 3, 10, 15, 20, дек. 15; 1894 янв. 2, апр. 26.

*Чад жизни* — см. *Ольга Ранцева*.

*Чайка*. Комедия в 4 д. А. П. Чехова. Изд.— «Русская мысль», 1896, № 12.

Пб.: 1896 окт. 17, 21, 24, 28, ноябрь 5.

*Чародейка*. Нижегородское предание. Трагедия в 5 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1884.

Пб.: 1884 ноябрь 12, 14, 16, 19, 22, 28, 30, дек. 3, 5, 12, 14, 17, 20, 27 (утро); 1885 янв. 2 (утро), 3, 7, 10, 14, 17, 27 (утро), 28 (утро), 31 (утро), февр. 2 (утро), 3 (утро), апр. 3, 5, окт. 4, 10, 14, 25, ноябрь 1, дек. 29 (утро), 31 (утро); 1886 апр. 25, дек. 9, 31 (утро); 1887 янв. 27, сент. 6, 27; 1891 окт. 20, 24, 29, ноябрь 7, 17, дек. 27; 1892 апр. 12; 1893 сент. 8, окт. 24, ноябрь 5, дек. 8; 1894 янв. 3, окт. 19; 1895 янв. 11, 18, февр. 5, апр. 28.

М.: 1884 окт. 8, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 24, 26, 29, ноябрь 9, 12, 19, 27, дек. 13, 18, 28 (утро); 1885 янв. 2 (утро), 17, 23, 27 (утро), февр. 2 (утро), апр. 12, сент. 2, 25, окт. 8, 23; 1886 янв. 2, окт. 3, ноябрь 23; 1887 янв. 9, февр. 11 (утро); 1888 дек. 29; 1889 янв. 22, май 7, сент. 17, ноябрь 12; 1890 янв. 28, апр. 15, май 13.

*Час в неделю*. Комедия-шутка в 1 д. М. А. Милорадовича. Рукопись ЛТБ, МГ.

М.: 1889 сент. 27, 28, окт. 2, 6, 12, 17, 24; 1890 янв. 3, апр. 19.

*Чашка чаю*. Комедия в 1 д. Ш.-Л.-Э. Нюнтерра и Ж. Дерлея (Une tasse de thé). Переделка с франц. М. Д. де Вальден и А. Кёйзер (А. Ф. Гретман). Изд.— М., 1874.

Пб.: 1878 июль 23; 1882 ноябрь 9; 1884 янв. 13, 26, сент. 19; 1888 ноябрь 11, 27, дек. 27; 1891 сент. 1, 3, 22, окт. 28, 30, ноябрь 4; 1892 янв. 22, февр. 3, 7, апр. 21, сент. 28, окт. 7; 1893 февр. 4 (утро); 1896 дек. 13.

М.: 1872 ноябрь 24; 1882 апр. 19, июнь 18, сент. 8, окт. 25, дек. 12, 15; 1883 апр. 27, дек. 27 (утро); 1885 сент. 12; 1886 февр. 6, 11, 21, сент. 2, 26; 1896 май 2.

*Чего на свете не бывает, или У кого что болит, тот о том и говорит*. Водсвиль в 1 д. В. В. Годупова. Сюжет заимствован из комедии Я. Б. Княжнина «Траур, или Утешенная вдова». Рукопись ЛТБ, МГ.

Пб.: 1839 май 22; 1882 янв. 8; 1893 февр. 7.

*Чем ушибся, тем и лечись*. Комедия в 3 д., 4 карт. Пер. с нем. в стихах В. А. Крыловым комедии К.-А. Веста (И. Шрейфогеля) «Donna Diana», являющейся переделкой исп. комедии А. Морето «El desden con el desden». Изд.— «Живописное обозрение». Ежемесячное прил., 1883, дек.

Пб.: 1893 сент. 6, 10, 15, 17, 22, 24, 27, окт. 10, 24 (утро), дек. 31; 1894 февр. 18, 23, 26 (утро), окт. 9, 12.

*Через край*. Комедия в 3 д. Влад. Старцева (В. А. Тихонова). Литогр. изд.— Спб., 1884.

Пб.: 1884 сент. 6, 10, 12, 17, 19, 21, 24, 30, окт. 8, 16, 22, ноябрь 18, 26, дек. 9, 31; 1885 янв. 30 (утро), февр. 1 (утро), апр. 11, окт. 13; 1886 май 15; 1888 окт. 9; 1892 сент. 27, окт. 2, 22, ноябрь 4, дек. 13 (утро); 1893 янв. 3, февр. 6, окт. 25; 1894 янв. 16, февр. 18, 23, окт. 13; 1895 янв. 6, 15, февр. 7 (утро); 1896 апр. 3; 1897 апр. 24.

М.: 1885 сент. 16, 19, 24, окт. 6, 20, дек. 15.

*Честь*. Комедия в 4 д. Г. Зудермана (Die Ehre). Пер. с нем. В. А. Крылова, Литогр. изд.— М., 1891.

М.: 1895 ноябрь 15, 22, дек. 5, 13, 21, 30 (утро); 1896 янв. 3 (утро), 15, 23, апр. 11, 30, авг. 22, сент. 23, окт. 13, ноябрь 12; 1897 февр. 2, авг. 21.

*Чрезвычайное происшествие.* Сцены из жизни захолустья в 2 карт. Н. Я. Соловьева. Литогр. изд.— М., 1888.  
М.: 1889 янв. 16, 18.

*Что имеем не храним, потерявши плачем.* Комедия-водевиль в 1 д. С. П. Соловьева. Изд.— «Репертуар русского и Паштсон иностранных театров», 1843, кн. 12.  
Пб.: 1843 ноябрь 1; 1882 май 9, сент. 2; 1883 май 12.

*Что такое любовь?* Оперетта в 1 д. (L'amour qué qu'c'est qu'ça?). Текст Л.-Ф. Клервиля, П.-А.-О. Ламбера-Тибу и А. Делакура. Пер. с франц. Н. И. Куликова. Литогр. изд.— М., 1891.  
Пб.: 1857 май 6; 1895 окт. 22, 25, ноябрь 9.

*Чудо нашего столетия, или Дело мастера боится.* Водевиль в 1 д. М. С. Владимирова. Рукопись ЛТБ, МТ.  
Пб.: 1851 май 6; 1882 янв. 22; 1885 апр. 14.

*Чудовище.* Комедия в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии А. Вильбраунта «Die Jugendliebe». Изд.— «Пчела», 1877, № 39—40.  
Пб.: 1877 сент. 26; 1883 янв. 2 (утро); 1887 дек. 31; 1895 сент. 12, 19, окт. 19, 25.

М.: 1877 ноябрь 8; 1882 июнь 15; 1886 сент. 29, окт. 7, ноябрь 16; 1887 янв. 1, окт. 9, 16, ноябрь 4; 1891 сент. 4, 9, 19, окт. 6, ноябрь 7, 19, дек. 8; 1892 февр. 9, апр. 8, сент. 20, дек. 13; 1893 янв. 24, февр. 5, апр. 1, 11, авг. 27, окт. 13, 26; 1894 янв. 27, сент. 18, окт. 19; 1895 ноябрь 14, дек. 5; 1896 янв. 14.

*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; 1885 дек. 17, 27 (утро), 30; 1886 янв. 3, 8, 24, февр. 16, 19, 21, май 7, окт. 13; 1893 авг. 31, сент. 5.

*Чужое имя.* Комедия в 3 д. Э. Нью и А. Бело (Miss Multon). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарповского). Литогр. изд.— М., 1891.  
Пб.: 1870 сент. 27; 1882 окт. 15.

*Чужой хлеб* — см. *Нахлебник*.

*Шалости влюбленных.* Комедия в 3 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Ж.-Ф. Реньяра «Les folies amoureuses». Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 1. Спб., 1829.  
Пб.: 1817 авг. 19; 1896 сент. 8, 11, 22.

*Шалость.* Из альбома путешественника по Италии. Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Изд.— «Живописное обозрение», 1831, № 3—7.  
Пб.: 1881 янв. 2; 1882 февр. 4 (утро); 1883 май 12, дек. 7, 18; 1892 сент. 25, 28, 30.

М.: 1880 ноябрь 30; 1888 апр. 27, авг. 21.

*Шато-икем.* Комедия в 1 д. Н. Северипа (Н. И. Мердер). Сюжет заимствован с франц. Литогр. изд.— М., 1890.  
М.: 1891 окт. 8, 22, ноябрь 4, 6, 17; 1892 дек. 14, 18, 21; 1893 янв. 1, 4, февр. 1, апр. 20.

*Шашки.* Шутка в 1 д. Н. Криницкого (Н. И. Тимковского). Изд.— «Дневник Артиста», 1892, № 2.  
Пб.: 1893 янв. 24, 26, 28, февр. 2, 6 (утро), апр. 6, 12, дек. 15; 1894 янв. 7, 21, 26, февр. 9; 1896 сент. 1, 3, 12, ноябрь 6, дек. 4, 6; 1897 янв. 17, окт. 29, ноябрь 23.

М.: 1891 ноябрь 29, дек. 2, 27, 30; 1892 янв. 2, 8, 23, 27, 30, февр. 12, 16, авг. 19, сент. 2, 8, 15, окт. 8, ноябрь 9, 11, 18, 25, дек. 15, 28; 1893 янв. 12, апр. 23, май 14, сент. 15, окт. 7, ноябрь 14 (утро), 23, дек. 9; 1894 авг. 26, сент. 20; 1895 янв. 12, февр. 11 (утро), апр. 23, сент. 22, окт. 16, ноябрь 15; 1896 апр. 19, сент. 29, 31, ноябрь 17, дек. 9, 30 (утро); 1897 сент. 4.

*Шиповник*. Сцены в 3 д. Владимира Иванова (Вл. И. Немировича-Данченко). Изд.— «Будильник», 1882, № 39—41.

М.: 1882 окт. 5, 7, 11, 13, 15, 18, 21, 28, ноябрь 10; 1883 май 27.

*Школа гостеприимства*. Шутка в 2 д. А. Н. Канаева. Переделка из повести Д. В. Григоревича того же названия. Литогр. изд.— Спб., 1884.

Пб.: 1883 дек. 9, 13, 16, 21, 28; 1884 янв. 31, февр. 16; 1885 сент. 20, 23.

М.: 1883 ноябрь 18, 21, 24.

*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.

М.: 1866 ноябрь 11; 1895 янв. 2, 9, 23.

*Школьный учитель, или Дураком 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.

М.: 1843 янв. 28; 1883 май 8, 26, сент. 11; 1886 дек. 6 (утро), 9, 16.

*Шпильки и сплетни*. Комедия в 3 д. в стихах Н. И. Куликова. Подражание комедии Э. Капендю «Les coups des épingles». Литогр. изд.— М., 1883.

Пб.: 1891 янв. 17, 27, 31, февр. 24, 27.

*Шпионы*. Эпизод из шведской войны 1790 года. Комедия в 1 д. И. В. Шпажинского. Литогр. изд.— М., 1887.

М.: 1889 апр. 13, 16, 20, 24, 28, май 3.

*Шустрая гувернантка*. Комедия в 2 д. Переделка с нем. В. А. Крылова. Изд.— Спб., 1875.

Пб.: 1884 окт. 11, 19, ноябрь 1; 1885 янв. 28.

*Шутники*. Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского. Изд.— «Современник», 1864, № 9.

Пб.: 1864 окт. 9; 1882 май 6; 1892 окт. 9.

*Щекотливое поручение*. Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (Chez une petite dame). Пер. с франц. Д. А. Мансфельда. Литогр. изд.— М., 1885.

Пб.: 1897 окт. 15, 17, 22, ноябрь 19.

*Эгмонт*. Трагедия в 5 д. И.-В. Гете (Egmont). Пер. с нем. В. А. Крылова и П. И. Вейнберга. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1887 дек. 10, 15, 17, 27; 1888 янв. 6, 17, май 4.

М.: 1888 февр. 7, 9, 15, 17, 25, март 5 (утро), май 2, авг. 24, сент. 20, ноябрь 29; 1889 дек. 21; 1890 май 2.

*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; 1896 сент. 2, 5, 10, 20.

*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; 1882 май 10; 1886 сент. 25, 29, 30; 1887 апр. 26.

М.: 1874 янв. 18; 1893 ноябрь 12, 15, 17, 19, 30, дек. 5, 7, 10, 27; 1894 янв. 6, 25, февр. 2, 17, май 12, авг. 17, сент. 8.

*Это моя дочь*. Водевиль в 1 д. Заимствован с франц. Ф. М. Рудчевым. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1856 апр. 27; 1896 апр. 4, 14.

*Я большая.* Сцена в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова). Литогр. изд.— М., 1887.

Пб.: 1888 янв. 3, 17, февр. 21, сент. 2, 25, окт. 4, дек. 20; 1889 янв. 13, окт. 20, 27, ноябрь 28, дек. 11, 28; 1890 янв. 2, 15, авг. 30, сент. 3, 5, 10, ноябрь 14, 16, дек. 28; 1891 янв. 6; 1893 янв. 29; 1895 февр. 11 (утро), апр. 6, 21, 26; 1896 янв. 26, 29, апр. 2, 22, 26, 29.

*Я играю большую роль!* Шутка в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Виндывга). Изд.— «Театральная библиотека», 1894, № 33.

Пб.: 1894 февр. 8, 9, 14, 20, 24 (утро), 25 (утро), 27, апр. 21, 26, сент. 2, 12, 20, 26, окт. 4; 1895 янв. 18, 29, апр. 14, май 2, ноябрь 21 (утро); 1896 янв. 15, апр. 12, 28; 1897 янв. 27, 29, февр. 7.

М.: 1893 ноябрь 29, дек. 1, 3, 8, 16, 26; 1894 янв. 4 (утро), 12, 16, 26, февр. 9, 22 (утро), 24, апр. 21, май 10, авг. 19, сент. 2, окт. 6; 1895 янв. 11, 30, февр. 11 (утро), апр. 27, авг. 24, 31, окт. 17, 25, ноябрь 26, дек. 11, 20; 1896 янв. 3, 10, 25, февр. 1 (утро), апр. 8, май 7, сент. 9, окт. 7, 22, ноябрь 24, дек. 20, 29; 1897 апр. 27, авг. 31, ноябрь 21, дек. 17, 30 (утро).

*Я именинник* — см. *Первое декабря, или Я именинник*.

*Я рассеяна.* Сценический монолог И. М. Булацеля.

Пб.: 1888 дек. 21; 1889 янв. 2.

*Якобиты.* Драма в 5 д. Ф. Коппе (Jacobites). Пер. с франц. в стихах А. А. Слепцова. Изд.— Спб., 1889.

М.: 1893 янв. 15, 18, 21, 28, февр. 6 (утро), апр. 14.

*Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович.* Русский народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева. Изд.— Спб., 1845.

Пб.: 1844 ноябрь 14; 1882 янв. 18.

## РЕПЕРТУАР МОСКОВСКИХ И ПЕТЕРБУРГСКИХ ЧАСТНЫХ ТЕАТРОВ

1880—1897

В данной сводке представлен репертуар наиболее значительных и стабильных частных столичных театров. Театры располагаются здесь в хронологической последовательности их появления, начиная с Театра близ памятника Пушкину, существовавшего еще в условиях монополии — в 1880—1882 годы.

Репертуар составлен по театральным объявлениям в газетах и журналах, по афишам и программам, хранящимся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и Ленинградском театральном музее. При этом сохраняется принцип, найденный для сводки императорских театров: по возможности указывается жанр пьесы, количество действий, автор, а для переводного репертуара — название пьесы в оригинале, язык, с которого сделан перевод, и переводчик.

В отличие от репертуарной сводки императорских театров данная сводка ограничивается указанием только дат премьер. Сведения о пьесах, не шедших на казенных сценах, почерпнуты из их рукописных и печатных экземпляров, а также из работ по истории русского драматического театра и иностранных справочных изданий.

В сводке не приводятся данные об издании пьес, месте и годе их первой публикации: иногда они содержатся уже в сводке императорских театров, иногда установить это не представляется возможным. При сопоставлении одних и тех же пьес в разных театрах порой обнаруживаются некоторые расхождения. Они могут касаться переводов — иногда на разных сценах пьеса идет в разных переводах, подчас на афишах частных театров имя переводчика вообще отсутствует. Бывает, что театры вносят свои коррективы в жанровое определение пьес. Так, в Малом театре пьеса А. Доде «Джек»

значится как драма, а у Корша — как комедия. Встречаются в репертуаре одного и того же театра повторения названия той или иной пьесы. В таком случае речь идет о новой постановке — в новом переводе, с новым актерским составом или же в другой редакции. Так, в Пушкинском театре комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!» давалась 11 января 1881 года во второй, искаженной цензурой редакции, а 19 апреля того же года театру удалось добиться постановки первой ее редакции. И еще одно обстоятельство требует разъяснения. В сезон 1890/91 года Е. Н. Горева сняла для своего театра две сценические площадки, и даты премьер на них порою совпадали. Этим объясняется тот факт, что в один вечер в репертуарной сводке фигурируют сразу две многоактные пьесы.

## МОСКВА

### ТЕАТР БЛИЗ ПАМЯТНИКА ПУШКИНУ

1880

Сентябрь 9

*Ревизор*. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя.

Сентябрь 10

*На всякого мудреца довольно простоты*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 11

*Дикарка*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Сентябрь 12

*Доходное место*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

*Ночное*. Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича.

Сентябрь 13

*Нахлебник*. Комедия в 2 д. И. С. Тургенева.

*Осторожнее с огнем*. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован.

Сентябрь 15

*Гамлет, принц Датский*. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. Н. А. Полевого.

Сентябрь 17

*Последняя жертва*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 18

*Лес*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

*Картинка с натуры*. Комедия в 1 д. С. И. Турбина.

Сентябрь 19

*Дамская война*. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Э. Легуве (La bataille de dames, ou Un duel en amour). Пер. с франц. В. П. Попова.

*Женское любопытство*. Водевиль в 2 д. Л. Ф. Яковлева. Музыка В. Ляхера.

Сентябрь 21

*Эмилия Галотти*. Трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Emilia Galotti). Пер. с нем. А. Н. Яхонтова.

Сентябрь 22

*Выгодное предприятие*. Комедия в 4 д. А. А. Потехина.

Сентябрь 25

*Маруся*. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован из франц. комедии Т. Баррьера «Le feu au couvent».

Сентябрь 26

*Женитьба*. Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя.

*Беззаботная*. Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто-Дефоржа и Септ-Ива (Э. Деадде) (Flaneuse). Переделка с франц. А. А. Зубовой. Музыка В. М. Кажинского.

Сентябрь 27

*Свадьба Кречинского*. Комедия в 3 д. А. В. Сухово-Кобылина.

Сентябрь 28

*Она его ждет*. Шутка в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Madame attend monsieur). Переделка с франц. В. И. Родиславского.

Октябрь 1

*Ошибки молодости*. Комедия в 5 д. П. П. Штеллера.

*Записки сумасшедшего*. Сцена в 1 д. по повести Н. В. Гоголя.

Октябрь 2

*Грех да беда на кого не живет*. Драма в 4 д. А. Н. Островского.

Октябрь 4

*Хоть гресни, а женись*. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le mariage forcé). Вольный перевод с франц. в стихах Д. Т. Лецкого.

Октябрь 5

*Виноватая*. Комедия в 5 д. А. А. Потехина.

*Откликнулось сердечко*. Драматическая безделка в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула взята из нем. комедии В. Мюллера «Sie hat sein Herz entdeckt».

Октябрь 7

*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. Кеизер (А. Ф. Гретман).

Октябрь 8

*Мишура*. Комедия в 4 д. А. А. Потехина.

*Бедная девушка*. Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание франц. водевилю Э. Деллины «Une fille terrible».

Октябрь 9

*Блуждающие огни*. Комедия в 5 д., 6 карт. Л. Н. Антропова.

Октябрь 11

*Отелло, венецианский мавр*. Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с англ. П. И. Вейнберга.

Октябрь 12

*Майорша*. Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпажинского.

*Бедовая бабушка*. Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова.

Октябрь 15

*Горе от ума*. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова.

Октябрь 16

*Мария Стюарт*. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова.

Октябрь 23

*Как ни быть, лишь бы жить (Легкие средства)*. Сцены в 4 д. И. В. Шпажинского.

Октябрь 29

*Не бывать бы счастью, 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 аранжирована и сочинена М. М. Эрлангером.

Октябрь 30

*Маскарад*. Драма в 4 д., 10 карт. в стихах М. Ю. Лермонтова.

Ноябрь 1

*Дочь русского актера*. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами П. И. Григорьева.



Ноябрь 4

*Капризница*. Комедия в 1 д. П. А. Фролова.

Ноябрь 5

*Семейные расчеты*. Драма в 4 д. Н. И. и Н. Н. Куликовых.

*На Песках*. Картины петербургской жизни в 2 отд. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Ноябрь 8

*Несчастье особого рода*. Комедия в 1 д. А. Эльца (Er ist nicht eifersüchtig). Пер. с нем. В. С. Пенькова.

Ноябрь 9

*Рассточитель*. Драма в 5 д. М. Стебницкого (Н. С. Лескова).

Ноябрь 10

*Иудушка*. Комедия в 5 д. Н. Н. Куликова. Переделка для сцены романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

*Госпожа-служанка*. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабинша и М. Мишеля (Edgard et sa bonne). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина.

Ноябрь 12

*Каширская старина*. Драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкпева.

Ноябрь 13

*Кин, или Гений и беспутство*. Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Keap, ou Désordre et génie). Пер. с франц. П. И. Вейнберга.

Ноябрь 15

*Ребенок*. Драма в 5 д. П. Д. Боборыкина.

Ноябрь 17

*Месяц в деревне*. Комедия в 5 д. И. С. Тургенева.

*Добрый барин*. Шутка в 1 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из франц. водевиля А. Деллила и Ш. Ле Сенна «Une bonne á venturo».

Ноябрь 19

*На хлеб и на воду*. Шутка-водевиль в 1 д. В. И. Родиславского. Подражание франц. водевилю М. Мишеля и В. Манжена «Cerisette en prison».

Ноябрь 21

*Сестра Тереза, или За монастырской стеной*. Драма в 5 д. Л. Камолетти (Suor Teresa o Elisabetta Soarez). Пер. с итал. Н. С. Курочкина.

Ноябрь 25

*Адриенна Лекуверер*. Драма в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве (Adrienne Lecouvreur). Пер. с франц. К. А. Тарновского.

Ноябрь 29

*Гроза*. Драма в 5 д. А. Н. Островского.

Декабрь 1

*Разбойники*. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Die Räuber). Пер. с нем.

*Женщины-арестанты*. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами. Пер. с франц. Н. И. Куликова.

Декабрь 4

*Друзья-приятели*. Комедия в 4 д. Г. В. Кугушева. Переделка на русские нравы комедии В. Сарду «Nos intimes».

Декабрь 5

*Семья преступника*. Драма в 5 д. П. Джакометти (La morte civile). Пер. с итал. А. Н. Островского.

Декабрь 8

*Защитницы Капитолия*. Комедия в 3 д. В. Сарду (Les femmes fortes). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

Декабрь 10

*Не так живи, как хочется.* Народная драма в 3 д., 4 карт. А. И. Островского. Псковитянка. 1-е д. драмы в 5 д. в стихах Л. А. Мей.

Декабрь 15

*Нищие духом.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина.

Декабрь 17

*Сидоркино дело.* Комедия в 4 д. Д. В. Авергпева.

Декабрь 21

*Старый барин.* Комедия в 5 д., 6 карт. А. И. Пальма.

*Дамский вагон.* Шутка в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастино (*Le wagon des dames*). Переделка с франц. С. О. Бойкова.

1881

Январь 7

*Ангело, тиран Падуанский.* Драма в 4 д. В. Гюго (*Angelo, tyran de Padoue*). Пер. с франц. Н. В. Михно.

Январь 8

*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*». *Сто тысяч, или Беда иметь от мужа тайны!* Шутка-водевиль в 1 д. Ксавье Сентина (К. Бонифаса) и Л. Дюмустье (*Ratineau, ou L'héritage de ma femme*). Пер. с франц. П. С. Федорова.

Январь 10

*С левой руки.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован.

Январь 11

*Свои люди — сочтемся!* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Январь 19

*Горькая судьбина.* Драма в 4 д. А. Ф. Писемского.

*Браслет и прочее.* Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа.

Январь 20

*Жених из долгового отделения.* Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева.

Январь 22

*Свят Фадееч.* Представление в лицах в 4 д. Н. А. Чаева.

*Беда от нежного сердца.* Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба.

*Ночь после бала.* Комедия в 1 д. П. Сиродена, А. Делакура и А. Шелера (*Après le bal*). Пер. с франц. Н. Н. Максимова.

Январь 28

*Завтрак у предводителя.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева.

Январь 29

*Узнатенная невинность.* Комедия-шутка в 1 д. с пением А. Лангера (*Eine verfolgte Unschuld*). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова).

Январь 30

*Винова, но заслуживает снисхождения.* Комедия-шутка в 2 д. М. В. Карнеева. Сюжет заимствован из комедии Ф.-Ф. Дюмануара «*Les femmes terribles*».

Февраль 1

*Недоросль.* Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина.

Февраль 6

*Лихому — лихо.* Драма в 5 д. О. А. Голохвастовой.

Февраль 9

*Коварство и любовь.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (*Kabale und Liebe*). Пер. с нем.

*Две тещи в одном доме и один сумасшедший.* Водевиль в 1 д. Переделка с франц. С. О. Войкова.

**Февраль 10**

*Венецианский купец.* Драма в 5 д. В. Шекспира (*The Merchant of Venice*). Пер. с англ.

*Домашний шпион.* Комедия в 2 д. З. Шлезингера (*Der Hausspion*). Пер. с нем. М. Т. Иванова.

**Февраль 14**

*Русские песни в лицах.* Оперетта в 1 д. Текст Н. И. Кулпкова. Музыка из сочинений М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и других и из народных песен аранжирована О. Н. Дютшем.

**Февраль 15**

*Бедность не порок.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

*Искорка.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (*L'étincelle*). Переделка с франц. А. Н. Плещеева.

**Март 2**

*Отрезанный ломоть.* Комедия в 4 д. А. А. Потехина.

**Март 5**

*Подруга жизни.* Простая история в 4 д. П-ва (П. А. Фролова).

**Апрель 22**

*Омут.* Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина.

*Экономка.* Шутка в 1 д. Переделка с франц. В. И. Родиславского и П. М. Шрамченко.

**Апрель 23**

*Школа женщин.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (*L'école des femmes*). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого.

**Апрель 24**

*Бедная невеста.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

**Апрель 25**

*Холостяк.* Комедия в 3 д. И. С. Тургенева.

*Кутерьма.* Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского.

**Апрель 27**

*Американка.* Комедия в 5 д. А. Дюма-сына (*L'étrangère*). Пер. с франц. Ф. Д. Гридчина и Н. В. Самойлова.

**Апрель 30**

*Свои люди — сочтемся!* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

**Май 1**

*Как поживешь, так и прослывешь.* Драма в 5 д. А. Дюма-сына (*La dame aux camélias*). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

**Май 2**

*Тучки.* Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (*La joie de la maison*). Переделка с франц. К. А. Тарновского.

**Май 16**

*Царь Борис.* Трагедия в 5 д., 11 карт. А. К. Толстого.

**Май 19**

*Из семейной хроники.* Драма в 4 д. И. В. Самарина.

**Май 28**

*Пожившие мужья.* Комедия в 3 д. Пер. с франц. М. Н. Владыкина.

*Дядюшка рассудит.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля. Сюжет заимствован.

**Июнь 4**

*Царская невеста.* Драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея.

Июнь 19

*Женитьба Белугина*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Июнь 20

*На то и щука в море, чтобы карась не дремал*. Комедия в 4 д. К. М. Станюковича.

Июнь 27

*Благородный театр*. Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина.

Август 16

*Тартюф*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого.

*Милые бранятся, только тешатся*. Пословица с куплетами в 1 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован из франц. комедии А. Делакура и А. Гем «Monsieur va au cercle».

Август 17

*Проделки Скапена, или Суженую конем не объедешь*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

Август 21

*Бац-бац*. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. М. Дмитриева.

*Жорж Данден*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (George Dandin, ou Le mari confondu). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

*Первое декабря, или Я именинник*. Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского).

Август 25

*Чужое добро впрок нейдет*. Драма в 4 д., 5 отд. с песнями и плясками А. А. Потехина.

Август 27

*Актер Яковлев*. Театральная хроника в 4 д. с прологом Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

Август 31

*Ложь до правды стоит*. Комедия в 4 д. И. В. Шпажневского.

Сентябрь 10

*Василиса Мелентьева*. Драма в 5 д. в стихах А. Н. Островского и С. А. Геденова.

*Тайна женщины*. Водевиль в 1 д. А. Гене, А. Делакура и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Une femme qui se grise). Пер. с франц. П. Н. Баташева.

Сентябрь 16

*Нарцис*. Комедия в 5 д., 7 карт. Э. Брахфогеля (Narziss). Пер. с нем. К. Л. (Я. А. Ростовцева).

Сентябрь 20

*Тяжба*. Сцены Н. В. Гоголя.

Сентябрь 26

*Побежденный Рим*. Трагедия в 5 д. А. Пароди (Rome vaincue). Пер. с франц. в стихах А. Ф. Федотова.

Октябрь 3

*Волки и овцы*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Октябрь 10

*На новых началах*. Комедия в 4 д. И. Н. Ге.

Октябрь 16

*Перемелется — мука будет*. Комедия в 5 д. И. В. Самарина.

*Последний кумир*. Драма в 1 д. А. Доде (Le dernier idole). Пер. с франц. Н. П. Киреева.

Октябрь 21

*Счастливый брак*. Комедия в 4 д. М. Н. Владыкина.

Ноябрь 2  
*Кручина*. Драма в 5 д. И. В. Шпажинского.

Ноябрь 8  
*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».

Декабрь 4  
*Правда — хорошо, а счастье лучше*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

Декабрь 18  
*Коршун*. Комедия в 4 д. Э. Золя (Les Heritiers Rabourdin). Пер. с франц. А. М. Дмитриева.

1882

Январь 1  
*Война с тещей, или Насилу за ум взялись*. Комедия в 3 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ж. Вайя (Le mari à la campagne). Переделка с франц. Д. Т. Ленского.  
*Живчик*. Водевиль в 1 д. О. Лефрана, Э.-М. Лабиша и А. Мюжюа (Piscollet). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева.  
*Залю для стрижки волос, или Salon pour la coupe des cheveux*. Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева.

Январь 4  
*66*. Комическая оперетта в 1 д. (Les soixante six). Текст Ф.-О. Питто-Дефоржа и Лоренсона (П.-Э. Шамелля). Пер. с франц. И. В. Менгдена и В. П. Бегичева. Музыка Ю. Г. Гербера.

Январь 13  
*Большие замыслы*. Комедия в 4 д. П. М. Невежина.  
*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».

Январь 21  
*Испорченная жизнь*. Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева.

Январь 24  
*Которая из двух?* Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson, s'il vous plaît?). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова.

Январь 26  
*Сообщники*. Драма в 5 д. С. И. Смирновой (Сазоновой).

Январь 29  
*Победителей не судят*. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Н. В. Самойлова.

## ТЕАТР КОРША

1882

Август 30  
*Ревизор*. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя.  
*Бедовая девушка*. Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание водевилю Э. Делиппи «Une fille terrible».

Август 31  
*Испорченная жизнь*. Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева.

Сентябрь 2  
*Свои люди — сочтемся!* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.  
*Победителей не судят*. Комедия в 1 д. Переделка с франц. Н. В. Самойлова.

### Сентябрь 6

*Иудушка*. Комедия в 5 д. Н. Н. Куликова. Переделка для сцены романа М. Е. Салтыкова-Щедринна «Господа Головлевы».

*Комедия с дядюшкой, или Новые портреты с натуры*. Водевиль в 1 д. П. И. Григорьева.

### Сентябрь 8

*Выгодное предприятие*. Комедия в 4 д. А. А. Потехина.

*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».

### Сентябрь 12

*Старая песня*. Комедия в 2 д. Р. Г-ской (Р. Гратинской).

### Сентябрь 15

*Под влиянием минуты*. Сцены в 4 д. Н. П. Житкова. Сюжет заимствован. *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».

### Сентябрь 16

*На хугоре*. Картины деревенской жизни в 3 д. П. П. Гнедича.

*Жозеф, парижский мальчик*. Комедия-водевиль в 2 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Э.-Л. Вандербурха (Le gamin de Paris). Пер. с франц. П. С. Федорова.

### Сентябрь 17

*Отжитое время (Дело)*. Драма в 5 д., 6 карт. А. В. Сухово-Кобылина.

*Она его ждет*. Шутка в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Madame attend monsieur). Переделка с франц. В. И. Родиславского.

### Сентябрь 19

*Горе от ума*. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова.

*Это моя дочь*. Водевиль в 1 д. Заимствован с франц. Ф. М. Рудневым.

### Сентябрь 20

*Кручина*. Драма в 5 д. И. В. Шпажинского.

*Экономка*. Шутка в 1 д. Переделка с франц. В. И. Родиславского.

### Сентябрь 22

*Не бываю бы счастью, да несчастье помогло*. Оперетта в 1 д. Текст М. Карре и Л. Баттю (Jobin et Nanette). Пер. с франц. К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова. Музыка аранжирована и сочинена М. М. Эрлангером.

### Сентябрь 24

*Недоросль*. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина.

*Записки сумасшедшего*. Сцена в 1 д. по повести Н. В. Гоголя.

### Сентябрь 27

*Не от мира сего*. Драма в 4 д., 5 карт. Н. О. Ракшанина.

*Дамский вагон*. Шутка в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастино (Le wagon des dames). Переделка с франц. С. О. Бойкова.

### Сентябрь 29

*Чудо нашего столетия, или Дело мастера боится*. Водевиль в 1 д. М. С. Владимирова.

### Октябрь 1

*Семья преступника*. Драма в 5 д. П. Джакометти (La morte civile). Пер. с итал. А. Н. Островского.

### Октябрь 3

*Женигьба Белугина*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

*Невеста на час*. Водевилль в 1 д. Д. А. Мансфельда.

### Октябрь 4

*Лес*. Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Октябрь 5

*На зыбкой почве.* Комедия в 4 д. П. М. Невежина.  
*Псковитянка.* 1-е д. драмы в 5 д. в стихах Л. А. Мея.

Октябрь 6

*Что имеем не храним, потерявши плачем.* Комедия-водевиль в 1 д. С. П. Соловьева.

Октябрь 10

*Блуждающие огни.* Комедия в 5 д., 6 карт. Л. Н. Антропова.  
*Откликнулось сердечко.* Драматическая безделка в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула заимствована из нем. комедии В. Мюллера «*Sie hat sein Herz entdeckt*».

Октябрь 12

*Каширская старина.* Драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкиева.

Октябрь 15

*Женское любопытство.* Водевиль в 2 д. Л. Ф. Яковлева. Музыка В. Ляхера.

Октябрь 17

*Бедность не порок.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского.  
*Коварство и любовь.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (*Kabale und Liebe*). Пер. с нем.

Октябрь 18

*Горькая судьбина.* Драма в 4 д. А. Ф. Писемского.  
*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.

Октябрь 20

*Дайте мне старуху!!* Шутка с пением и танцами в 1 д. В. И. Савинова.

Октябрь 22

*Самоуправцы.* Трагедия в 5 д. А. Ф. Писемского.  
*Граф-лигограф, или Честолюбивая штопальщица.* Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Д. Т. Ленского.

Октябрь 24

*Цыганка.* Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

Октябрь 27

*Бес корысти опутал.* Комедия в 3 д. (факт судебной хроники) В. П. Лучича (В. П. Далматова). Сюжет заимствован.

Октябрь 29

*Разбойники.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (*Der Räuber*). Пер. с нем.

Октябрь 31

*Ночное.* Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича.  
*Коломенский нахлебник и моншер.* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова.

Ноябрь 1

*Узнатенная невинность.* Комедия-шутка в 1 д. с пением А. Лангера (*Eine verfolgte Unschuld*). Переделка с нем. В. А. Крылова.

Ноябрь 2

*Взаимное обучение, или Студент и фигурантка.* Водевиль в 1 д. Т. Баррьера и А. Декурселя (*L'enseignement mutuel*). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева.

Ноябрь 3

*Беззаботная.* Водевиль в 1 д. Ф.-О. Питто-Дефоржа и Сент-Ива (Э. Деадде) (*Flaneuse*). Переделка с франц. А. А. Зубовой.

Ноябрь 4

*Гроза.* Драма в 5 д. А. Н. Островского.

Ноябрь 5

*В царстве скуки.* Комедия в 3 д. Э. Пальерона (*Le monde, ou l'on s'ennuie*). Пер. с франц. А. М. Дмитриева и Н. П. Кичеева.

Ноябрь 7

*Завтрак у предводителя.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева.  
*Хоть гресни, а женись.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (*Le mariage forcé*).  
Пер. с франц.

Ноябрь 14

*Княгиня Ульяна Вяземская.* Драма в 4 д. Д. В. Аверкиева.

Ноябрь 15

*Степной король Лир.* Драматический этюд в 3 д., 5 карт. Опытная переделка для сцены Н. В. Кислинским повести И. С. Тургенева.

*Новички в любви.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. А. Коровкина.

Ноябрь 16

*Дядя Беккер подшутил.* Оперетта в 1 д. Текст Э. Якобсона (*Becker's Geschichte*). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка А. Конради.

Ноябрь 22

*Песнь горя.* Драма в 3 д. Вл. А. Александрова.

*Бабье дело.* Шутка в 1 д., 2 карт. А. Н. Канаева.

Ноябрь 26

*Светит, да не греет.* Драма в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Ноябрь 29

*Черненькие и беленькие.* Комедия в 5 д. Переделана Г. Н. Жулевым из комедии И. Е. Чернышева «Паутинка».

Декабрь 3

*Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминишна.* Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара (*Indiana et Charlemagne*). Переделка с франц. Д. Т. Ленского.

Декабрь 12

*Женитьба.* Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя.

Декабрь 13

*Рвачи, или Дело житейское.* Сцены в 3 д. И. В. Шпажинского.

*До поры до времени.* Комедия в 2 д. М. Гартмана (*Gleich und gleich gesellt sich gern*). Пер. с нем. В. Александрова (В. А. Крылова) и А. Н. Плещеева.

Декабрь 19

*За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова).* Картины московской жизни в 3 д. А. Н. Островского.

Декабрь 21

*Гамлет, принц Датский.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (*Hamlet, Prince of Denmark*). Пер. с англ. Н. А. Полевого.

Декабрь 27

*Тетушка-болтушка, или Олицетворенная мельница.* Водевиль в 1 д. Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) и Ш.-Д. Дюпети (*Le moulin à paroles*). Пер. с франц. А. П. Толченова.

1883

Январь 2

*Домовой шалит.* Комедия-шутка в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из нем. комедии К.-Л. Блума «*Erziehungsergebnis*».

Январь 10

*Маскарад.* Драма в 4 д., 10 карт. в стихах М. Ю. Лермонтова.

519



Январь 14

*Голь на выдумки хитра*. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабинша, О. Лефрана и Э. Ниона (En manches de chemise). Сюжет заимствован с франц. К. А. Тарновским и М. Н. Лонгиновым.

Январь 16

*Бабушкины грешки*. Комедия в 1 д. Ш. Оноре (Ш.-О. Реми) (Les petits péchés de la grand tatan). Переделка с франц.

Январь 21

*В водовороте страстей (Дорогой ценою)*. Драматические сцены в 3 д. М. В. Карнеева.

*Дружеская сделка, или Молодая, да из ранних*. Водевиль в 2 д. Переделка с франц. Л. Ф. Яковлева.

Январь 28

*Мармеладов*. Сцена из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в переделке В. Н. Андреева-Бурлака.

Февраль 3

*В тумане*. Драма в 4 д., 5 карт. О. П. Королева.

*Цирюльник из Розожской 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».

Февраль 9

*Избыток счастья*. Комедия-шутка в 4 д. И. Н. Ге и Г. Смоленского (П. П. Гнедича). Сюжет заимствован.

Февраль 13

*Наташа*. Шутка-водевиль в 1 д. П. Н. Баташева. Сюжет заимствован с франц.

Февраль 14

*Неблагодарный возраст*. Комедия в 3 д. Э. Пальерона (L'age ingrat). Пер. с франц. М. Г. Ярона.

Февраль 20

*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».

Апрель 24

*Кин, или Гений и беспутство*. Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Кean, ou Désordre et génie). Пер. с франц. П. И. Вейнберга.

Май 5

*Мария Стюарт*. Трагедия в 5 д. Ф. Шпллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова.

Май 6

*Наш друг Неклюжев*. Комедия в 5 д. А. И. Пальма.

Май 9

*Уриэль Акоста*. Трагедия в 5 д. К. Гуцкова ((Uriel Acosta). Пер. с нем. П. И. Вейнберга.

Май 11

*Адриенна Лекуврер*. Драма в 5 д. Э. Скриба и Э. Легуве (Adrienne Lecouvreur). Пер. с франц. К. А. Тарновского.

Май 13

*Семейные расчеты*. Драма в 4 д. Н. И. и Н. Н. Куликовых.

Май 17

*На бойком месте*. Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

Август 16

*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.

Август 17

*Горе-злосчастье*. Драма в 5 д. В. Александрова (В. А. Крылова).

Август 21

*Перемелется — мука будет, или Лучи истинного света*. Комедия в 5 д. И. В. Самарина.

Август 26

*День из жизни художника*. Драма в 1 д. Ш. Лафона (Le chef-d'oeuvre inconnu). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

Август 28

*Дикарка*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Сентябрь 6

*Свадьба Кречинского*. Комедия в 3 д. А. В. Сухово-Кобылина.

Сентябрь 12

*Отец Марциала*. Драма в 4 д. А. Дельпи (Le Père de Martial). Пер. с франц. П. И. Кичеева и С. А. Приклонского.

Сентябрь 13

*Жених из долгового отделения*. Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева.

Сентябрь 19

*Месяц в деревне*. Комедия в 5 д. И. С. Тургенева.

Сентябрь 20

*Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке*. Комедия-водевиль в 2 д. П. И. Григорьева.

Сентябрь 21

*Неутешная вдова, или Чего на свете не бывает, или У кого что болит, тот о том и говорит*. Водевиль в 1 д. В. В. Годунова. Сюжет заимствован из комедии Я. Б. Княжнина «Траур, или Утешенная вдова».

Сентябрь 23

*На новых началах*. Комедия в 4 д. И. Н. Ге.

Сентябрь 25

*Злоба дня*. Драма в 4 д. Н. А. Потехина.

Сентябрь 27

*Мираж*. Сцены современной жизни в 4 карт. И. Н. Ге.  
*Запутанное дело, или С больной головы на здоровую*. Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро и А. Делакура (Un service à Blanchard). Переделка с франц. П. А. Каратыгина.

Сентябрь 28

*Перед свадьбой*. Оперетта в 1 д. Текст Э. Местепеса и П. Буассело (Avant la pose). Переделка с франц. А. Ф. Федотова. Музыка Э. Жокоаса.

Сентябрь 30

*Милые бранятся, только тешатся*. Пословица с куплетами в 1 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован из франц. комедии А. Делакура и А. Гои «Monsieur va au cercle».

Октябрь 4

*Рассточитель*. Драма в 5 д. М. Стебницкого (Н. С. Лескова).

Октябрь 5

*Парижские нищие*. Драма в 5 д. с прологом и эпилогом Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Нью (Les pauvres de Paris). Пер. с франц. В. И. Петрова.

Октябрь 11

*Теплые ребята.* Комедия-шутка в 3 д. С. Ф. Рассохина.

*Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович.* Русский народный водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева.

Октябрь 14

*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.

Октябрь 21

*Минутное заблуждение.* Комедия в 4 д. в стихах Н. И. Куликова. Подражание комедии Э. Ожье «Gabrielle».

Ноябрь 2

*Милочка.* Комедия в 5 д. А. И. Пальма.

Ноябрь 6

*Ворона в павлиньих перьях.* Водевиль в 3 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

Ноябрь 7

*Тайна женщины.* Водевиль в 1 д. А. Гене, А. Делакура и П.-А.-О. Ламбера-Твбу (Une femme que se grise). Пер. с франц. Пушкина (И. Н. Чекрыгина).

Ноябрь 13

*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.

Ноябрь 24

*Царь и Великий князь всея Руси Василий Иванович Шуйский.* Летопись в лицах в 5 д., 12 карт. с прологом Н. А. Чаева.

Декабрь 9

*Ураган (Молодое предприятие).* Драма в 4 д. О. П. Королева.

Декабрь 13

*Шпильки и слетни.* Комедия в 3 д. в стихах Н. И. Куликова. Подражание франц. комедии Э. Капендю «Les coups des épingles».

Декабрь 27

*Русские святки.* Картина старинного быта в 2 отд. с хорами, песнями, плясками П. А. Каратыгина.

Декабрь 28

*Пятый акт.* Драма в 3 д. Б. Антье и Ж. Флера (Le cinquième acte). Сюжет заимствован из романа Э. Сю «Сгао». Пер. с франц. В. А. Каратыгина.

*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.

1884

Январь 13

*Жена его степенства.* Комедия-шутка в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева) и М. В. Карнеева. Сюжет заимствован.

*Шкаф о двух половинках.* Комедия в 3 д. Переделка с франц. Н. И. Куликова.

Январь 20

*Домашний шпион.* Комедия в 2 д. Э. Шлезингера (Der Hauspion). Пер. с нем. М. Т. Иванова.

Январь 30

*Василиса Мелентьева.* Драма в 5 д. в стихах А. Н. Островского и С. А. Гедонова.

Январь 31

*Петербургские когги.* Картины петербургской жизни в 5 д. С. Х-ова и Г. Ж-ева (С. Н. Худекова и Г. Н. Жулева).

Февраль 2

*Госпожа-служанка.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и М. Мишеля (*Edgard et sa bonne*). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина.

Февраль 5

*Ванька-ключник.* Драматический эскиз в 4 д. Л. Н. Антропова. Сюжет заимствован из народной побывальщины о Ваньке-ключнике и повести Д. В. Аверкиева.

*Довольно!* Водевиль в 1 д. П. С. Федорова.

Февраль 8

*Разлученная жена (Odette).* Драма в 4 д. В. Сарду (*Odette*). Пер. с франц. М. В. Карпеева.

Февраль 12

*Жених из Ножовой линии.* Комедия в 5 д. А. М. Красовского.

Февраль 14

*Из-за благ земных.* Комедия в 5 д. В. Г. Авсеенно.

*Тецу выкуривают.* Шутка в 2 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

Февраль 16

*Две сиротки.* Драма в 4 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона (*Les deux orphelines*). Пер. с франц. П. И. Юркевича.

*Званный вечер с итальянцами.* Оперетта в 1 д. (M-eur Choufleur y restra chez lui le...). Текст Сен-Реми (Ш.-О.-Л.-Ж. де Морни и Э. Л'Эпина). Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха.

Апрель 17

*Повеситься или утопиться.* Водевиль в 3 д. С. О. Бойкова.

Август 15

*Доходное место.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Август 16

*Роковой шаг.* Драма в 4 д. Ф. Д. Кареева.

Август 21

*Бешеные деньги.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Август 24

*Общее благо.* Комедия в 4 д., 5 карт. И. А. Манна.

Сентябрь 2

*Ваал.* Драма в 4 д. А. Ф. Писемского.

Сентябрь 3

*Она помешана!* Комедия в 2 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (*Elle est folle*). Пер. с франц. В. А. Каратыгина.

Сентябрь 11

*Семейные тайны.* Комедия в 3 д. И. И. Ознобишина. Сюжет заимствован из нем. комедии «Der Herr Vater».

*Жена напрокат.* Водевиль в 1 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован.

Сентябрь 14

*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».

Сентябрь 26

*Пуганая головушка.* Комедия-фарс в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован с франц.

*Улыбнулась.* Драматический этюд в 1 д. Н. О. Ракшанина.

Октябрь 1

*Житейская школа.* Комедия в 4 д. в стихах П. П. Григорьева.  
*Вот так учитель.* Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. М. Дмитриева.

Октябрь 5

*Сытые.* Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина.

Октябрь 9

*Денежные тузы.* Комедия в 3 д. М. Балуцкого (Gruby Rybu). Переделка с польского А. Ф. Крюковского.

Октябрь 16

*Своя семья, или Замужняя невеста.* Комедия в 3 д. в стихах А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова (1—5 явл. 2-го д.) и Н. П. Хмельницкого (3-е явл. 3-го д.).

*Кто вынет узел — тому и тигулярный советник.* Водевиль в 1 д. С. Ф. Рассохина.

*Картинка с натуры.* Комедия в 1 д. С. П. Турбина.

*Русалка.* Драматический отрывок в 3 карт. в стихах А. С. Пушкина.

Октябрь 29

*В капкане.* Комедия в 4 д. П. М. Неvejeина.

*Гриб съел.* Шутка в 1 д. Д. С. Дмитриева.

Ноябрь 2

*По чувству долга.* Комедия в 5 д. Д. А. Мансфельда. Сюжет заимствован.

*Кварт от дамы.* Комедия-водевиль в 1 д. Ф.-Ф. Дюмануара (Le camp des bourgeois). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского).

Ноябрь 9

*Дом вверх дном.* Комедия в 3 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован.

Ноябрь 14

*Разрушение Помпеи.* Комедия-фарс в 4 д. Д. А. Мансфельда. Сюжет заимствован.

*Фофочка.* Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Подражание франц. комедии-водевилю М. Мишеля и Э.-М. Лабиша «Un gendre en surveillance».

Ноябрь 16

*Ложь.* Драма в 3 д. Ю. Г. Зависецкого.

Ноябрь 29

*Ришелье.* Драма в 5 д., 9 карт. Э.-Дж. Бульвера-Литтона (Richelieu). Пер. с англ. М. С. Степанова.

Декабрь 12

*Уловки Артура, или Парижанин.* Комедия-фарс в 3 д. Пер. с франц. А. М. Дмитриева и А. Д. Курепина.

Декабрь 14

*Правда — хорошо, а счастье лучше.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

Декабрь 18

*Благодетели.* Драматический этюд в 1 д. Н. М. Хохлова.

*Волки и овцы.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Декабрь 30

*На всякого мудреца довольно простоты.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

1885

Январь 13

*Не в свои сани не садись.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

Январь 14

*Пришла беда — растворяй ворота!* Пословица в 5 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован.

Январь 18

*По морю без якоря.* Драма в 4 д. А. С. Бехтеева.  
*Чудовище.* Комедия в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из комедии А. Вильбрандта «Die Jugendliebe».

Январь 21

*Банкрот во Франции.* Драма в 5 д. Переделка с франц. Вл. И. Немировича-Данченко и П. И. Кичеева.

Январь 23

*Психопатка.* Комедия в 5 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован.

Январь 25

*К мировому!* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова).  
*Провинциалка.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева.

Январь 28

*Слово и дело.* Комедия в 5 д. Ф. Н. Устрялова.

Январь 31

*Наследство золотопромышленника.* Комедия в 5 д. Переделка с англ. А. А. Соколовым комедии Р.-Б. Шеридана «Школа злословия» (The School for Scandal).

Сентябрь 1

*Сосредоточилась.* Комедия в 1 д. П. Н. Волховского.

Сентябрь 3

*Чашка чаю.* Комедия в 1 д. Ш.-Л.-Э. Нюитерра и Ж. Дерлея (Une tasse de thé). Переделка с франц. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман).  
*Пошла писать губерния.* Сцена-соло в 1 д. А. М. Шмитгофа.

Сентябрь 4

*Если женщина решила, так поставит на своем.* Комедия в 1 д. И. М. Булацели.

Сентябрь 8

*Последнее средство.* Драматический этюд в 1 д. Г. А. Хрущева-Сокольниковца.

Сентябрь 9

*Травля.* Комедия в 3 д. Н. А. Хлопова.  
*Стряпчий под столом.* Водевиль в 2 д. М. Теолона и А. Шокара (Monsieur Jovial, ou L'huissier chansonnier). Пер. с франц. Д. Т. Ленского.

Сентябрь 16

*Черное пятно.* Комедия в 4 д. Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Сю «Les médecins». Переделка с франц. П. А. Каратыгина.

Сентябрь 17

*От судьбы не уйдешь.* Драма в 4 д. В. И. Лангаммера. Сюжет заимствован.

Сентябрь 23

*Грех да беда на кого не живет.* Драма в 4 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 27

*На жизненном пиру.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова.  
66. Комическая оперетта в 1 д. Текст Ф.-О. Питто-Дефоржа и Лоренсема (П.-Э. Шапелля) (Les soixante six). Пер. с франц. И. В. Менгдена и В. П. Бегичева. Музыка Ю. Г. Гербера.

Октябрь 11

*На крапиву мороз (Мертвый сильнее живого).* Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова) и А. Ф. Крюковского. Заимствована с польского.  
*Утка и стакан воды.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и О. Лефрана (Embrassons — nous Follevile). Переделка с франц. П. С. Федорова.

Октябрь 16

*Степь-матушка.* Комедия в 4 д., 6 карт. И. А. Салова.

Октябрь 18

*Сын века (Кассир)*. Картины петербургской жизни с куплетами и пением С. Н. Художова и Д. Д. Минаева.

*Женщина-Отелло*. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карнеева.

Октябрь 25

*Назлебник*. Комедия в 2 д. И. С. Тургенева.

*Столичный гость*. Сцены из уездного захолустья С. Ф. Рассохина.

Ноябрь 1

*Во сне, как наяву*. Комедия в 5 д. М. Г. Ярона. Сюжет заимствован из комедии Я.-А. Фредро.

*Последний кумир*. Драма в 1 д. А. Доде (*Le dernier idole*). Пер. с франц. Н. П. Киреева.

Ноябрь 8

*Соколы и вороны*. Драма в 5 д. А. И. Сумбатова-Южина и Вл. И. Немпировича-Данченко.

*По-английски*. Комедия в 1 д. Д. А. Мансфельда.

Ноябрь 15

*В дали*. Драма в 4 д. Н. Н. Соловцова. Сюжет заимствован.

*Искорка*. Комедия в 1 д. Э. Пальероша (*L'étincelle*). Переделка с франц. А. Н. Плещеева.

Ноябрь 22

*Особое поручение*. Комедия в 5 д. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).

Ноябрь 29

*Одноредец*. Комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина.

Декабрь 1

*Шутники*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

Декабрь 6

*Быль молодцу не укор*. Комедия в 4 д. с эпилогом Н. А. Потехина.

Декабрь 13

*Воробушки*. Комедия в 3 д. Э.-М. Лабаша и А. Делакура (*Les petits oiseaux*). Пер. с франц. К. А. Тарновского.

*Счастливейший день*. Сцены из жизни уездного захолустья в 3 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Декабрь 17

*Мамышкин сынок*. Комедия в 3 д. Э. Нажака и Л. Эннекена (*Bebé*). Переделка с франц. П. А. Каратыгина.

1886

Январь 7

*Бедокурка*. Комедия в 4 д. П. М. Невежина.

*Осенний вечер в деревне*. Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из франц. комедии-водевиля А. Бело «*A la campagne*».

Январь 10

*Фофан*. Комедия в 3 д. И. В. Шпажинского.

*Бесенок*. Комедия-шутка в 2 д. И. П. Зазулина.

*Комедия без названия*. Комедия в 1 д. Г. В. Кугушева.

Январь 17

*Как ни быть, лишь бы жить (Легкие средства)*. Сцены в 4 д. И. В. Шпажинского.

*Тесть любит честь*. Комедия в 1 д. с куплетами Лоренсена (П.-Э. Шапелля) и А.-О. Мейера (*Le beau père*). Переделка с франц. Ф. Н. Рюмина.

## Январь 24

*Не в деньгах счастье.* Комедия в 5 д. И. Е. Чернышева.

*Вечер в Сорренте.* Комедия в 1 д. И. С. Тургенева.

*Мы поссорились.* Сцена-монолог в 1 д. В. А. Крылова.

## Январь 31

*Дениза.* Комедия в 4 д. А. Дюма-сына (Denise). Пер. с франц. А. М. Дмитриева и Н. П. Кичеева.

*Неожиданная встреча.* Комедия в 1 д. Переделка с франц. Э. Э. Матерном комедии А. Мельяка и Л. Галеви «Le petit Hôtel».

## Февраль 4

*Семейные пороги.* Комедия в 4 д. В. А. Дьяченко.

*Книга III, глава I-я.* Комедия в 1 д. Э. Пьерона и И.-Н.-Ж. Оже (Livre III, chapitre 1-er). Пер. с франц. И. Д. Андреянова.

## Февраль 7

*Соперник.* Сцены в 3 д. Н. Я. Соловьева.

*Каково везет, таково и мелеет.* Комедия в 2 д. П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Ш. де Курси (La marieuse). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского).

## Февраль 14

*Трудовой хлеб.* Сцены из жизни захолустья в 4 д. А. Н. Островского.

*Чиновник по особым поручениям.* Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина.

*От великого до смешного.* Комедия в 1 д. Л. Люси (Л. И. Хлоповой).

## Апрель 20

*Быть или не быть.* Будничные сцены в 3 д. П. А. Фролова.

*Хорош Петербург, да друзья одолели.* Комедия-водевиль в 1 д. П. Г. Григорьева.

## Август 17

*Ошибки молодости.* Комедия в 5 д. П. П. Штеллера.

## Август 20

*Без вины виноватые.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

## Август 22

*Лакомый кусочек.* Комедия-шутка в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова).

Сюжет заимствован из франц. комедии П. Моро «Nos alliés».

## Август 27

*Собачкин.* Сцена Н. В. Гоголя.

## Сентябрь 2

*Тетенька.* Комедия в 3 д., 4 карт. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).

## Сентябрь 12

*Холостяк.* Комедия в 3 д. И. С. Тургенева.

## Сентябрь 17

*Три пощечины, или Молодые на разных половинах.* Комедия-водевиль в 1 д.

Ф.-Ф. Дюмануара (Le code de femmes). Переделка с франц. А. Н. Андреева.

*На земской ниве.* Драма в 5 д. Е. П. Карпова.

## Сентябрь 29

*Благородный театр.* Комедия в 4 д. в стихах М. Н. Загоскина.

## Октябрь 3

*Туши искру до пожара.* Пословица в 3 д. К. А. Тарновского.

*Белая камелия, или Маскарад в дворянском собрании.* Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа.

*Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет.* Комедия-шутка в 1 д. И. П. Зазулина.

## Октябрь 5

*Чужое добро впрок нейдет.* Драма в 4 д., 5 отд. с песнями и плясками А. А. Потехина.



**Октябрь 17**

*Горе от ума.* Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова.

*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.

**Октябрь 24**

*Надо разводиться.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Переделка комедии В. Сарду и Э. Нажака «Divorçons!».

**Ноябрь 7**

*Старые грехи.* Драма в 4 д. П. М. Невежина.

*Тяжба.* Сцены Н. В. Гоголя.

**Ноябрь 14**

*На маневрах.* Комедия-шутка в 4 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован из нем. комедии Г. Мозера «Krieg im Frieden».

*Милая мамочка.* Комедия в 2 д. М. В. Ватсон. Сюжет заимствован.

**Ноябрь 21**

*Лишая сила.* Комедия в 5 д. Вл. И. Немировича-Данченко.

**Ноябрь 28**

*Чары любви.* Драма в 4 д. Е. П. Карпова.

**Декабрь 3**

*Далила.* Драма в 3 д., 6 карт. О. Фейе (Dalila). Пер. с франц. Н. А. Долгорукова и Н. Н. Худекова.

*Помолвка в Галерной гавани.* Картинки петербургской жизни в 1 д. В. Щигрова (В. Р. Щиглева).

**Декабрь 19**

*Скупой.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. Ф. Н. Устрялова.

1887

**Январь 9**

*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».

**Январь 23**

*Преступница.* Драма в 5 д. Н. Е. Вильде.

**Январь 30**

*Тучки.* Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (La joie de la maison). Переделка с франц. К. А. Тарновского.

*За флагом.* Комедия в 1 д., 2 карт. Пер. с польского С. В. Р.

**Февраль 6**

*Дворников, Шиповников и К<sup>о</sup>.* Комедия в 3 д. Э. Говдине (Gavaut, Minard et Cie). Переделка с франц. В. С. Курочкина.

*Я обедаю у маменьки.* Комедия в 1 д. А. Декурселя и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Je dîne chez ma mère). Пер. с франц. К. А. Тарновского.

**Апрель 8**

*Ангел доброты и невинности.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова и А. Н. Плещеева. Сюжет заимствован из комедии Ю. Розена «Ein Engel».

**Апрель 12**

*Благородные люди.* Комедия в 2 д. П. И. Меньшикова.

**Апрель 19**

*Завоеванное счастье.* Комедия в 3 д. Э. Бауернфельда (Krisen). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова).

- Бойкая барыня.* Сцены из военно-походной жизни в 2 д. С. И. Турбина.  
Август 28  
*Байбак.* Комедия в 4 д. В. А. Тихопова.
- Сентябрь 4  
*Тайга.* Сцены в 3 карт. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).  
*Самоубийца.* Фарс в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Виндинга).
- Сентябрь 11  
*Друзья-приятели.* Комедия в 4 д. Переделка с франц. Г. В. Кугушевым комедии В. Сарду «Nos intimes».
- Сентябрь 18  
*В горах Кавказа (Потешные люди).* Комедия-шутка в 4 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).
- Сентябрь 25  
*Вольная пташка.* Комедия-шутка в 3 д. Е. П. Карпова.
- Октябрь 2  
*Господа театралы.* Комедия в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).
- Октябрь 9  
*В столице.* Комедия в 3 д. И. Н. Ге. Переделана из повести Д. В. Григоровича «Столичные родственники».
- Октябрь 16  
*Через край.* Комедия в 3 д. Вл. Старцева (В. А. Тихопова).  
*Игроки.* Комические сцены в 1 д. Н. В. Гоголя.
- Октябрь 19  
*Федичка и Лизочка.* Оперетта в 1 д. Текст П. Дюбуа (П. Буассело и Ш.-Л.-Э. Нюнтерра?). (Lieschen et Fritzchen). Пер. с франц. Н. Е. Вильде. Музыка Ж. Оффенбаха.
- Октябрь 23  
*Сила, или Свои козыри.* Картины петербургской жизни В. Щигрова (В. Р. Щиглева).  
*Кому жить?* Драматический этюд в 1 д. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).
- Октябрь 30  
*Так на свете все превратно.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова).  
*Старшая и меньшая.* Комедия в 1 д. М. М. Достоевского.
- Ноябрь 6  
*Великий человек на малые дела.* Комедия в 5 д. А. Фредро (Wielki czlowiek do malych interesow). Пер. с польского Н. Г. (Н. М. Городецкого).  
*Стрелочник.* Сцена-монолог М. Г. Ярона.  
*Когда мужчина плачет.* Комедия в 1 д. Ж. Превеля (Un mari qui pleure). Переделка с франц. М. Н. Брошеля и Р. Э. Чинарова (Р. Э. Мсерианца).
- Ноябрь 13  
*Пролитой воды не воротить.* Драма в 4 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).  
*Свекровь и теща.* Сцены из военно-походной жизни С. И. Турбина.
- Ноябрь 19  
*Иванов.* Комедия в 4 д., 5 карт. А. П. Чехова.  
*Зал для стрижки волос, или Salon pour la coupe de cheveux.* Шутка-водевиль в 1 д. П. И. Григорьева.
- Ноябрь 24  
*Люди.* Комедия в 3 д. А. Ф. Федотова.
- Ноябрь 27  
*Комедия жизни.* Драма в 5 д. Д. А. Липнева и М. Г. Ярона. Сюжет заимствован.
- Декабрь 4  
*Дядюшкина квартира.* Шутка в 3 д. П. И. Мясницкого (П. И. Барышева). Сюжет заимствован.

Декабрь 7

*Два поцелуя.* Шутка в 1 д. Переделка с нем. Э. Э. Матерна.

Декабрь 11

*Любовь и предрассудок.* Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с франц. П. С. Федорова.

*Чья это шляпа, сударыня?* Картина в 1 д. И. И. Барышева.

Декабрь 14

*Кохинхина.* Комедия в 2 д. Н. И. Беляева. Переделка с франц. комедии Э. Нажака «La poule et ses poussins».

Декабрь 18

*Золотопромышленники.* Сцены в 4 д. Д. И. Мамипа-Сибиряка.

1888

Январь 1

*На законном основании.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского.

*Под южное небо Ялты.* Комедия-шутка в 3 д. Переделка С. Ф. Рассохиным франц. комедии «Un voyage d'agrément».

Январь 8

*Сорванец.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова.

*Ликвидация.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'autre motif). Переделка с франц. Э. Э. Матерна.

Январь 15

*Шалость.* Из альбома путешественника по Италии. Комедия в 3 д. В. Александра (В. А. Крылова).

*Наши адвокаты.* Шутка в 3 д. Переделка с франц. М. П. Федорова и А. Ф. Крюковского.

Январь 22

*Чад жизни (Ольга Ранцева).* Драма в 5 д. Б. И. Маркевича. Переделана из романа того же автора «Перелом».

Январь 29

*Невидимые слезы.* Комедия в 3 д. Переделка С. Райского (К. А. Тарновского).

Февраль 5

*Мещанин во дворянстве.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le bourgeois gentilhomme). Пер. с франц. В. П. Острогорского.

Февраль 12

*Ветерок.* Драма в 5 д. Переделка Н. Е. Вильде пьесы А. Мельяка и Л. Галеви «Froufrou».

*Съехались, перепугались и разъехались.* Водевиль-фарс в 1 д. И. М. Никулина.

Февраль 16

*Библиотекарь.* Комедия в 4 д. Г. Мозера (Der Bibliothekar). Пер. с нем. С. Я. Надсона.

Февраль 19

*Тетеревам не летать по деревьям.* Комедия в 4 д. Э.-М. Лабиша и Э. Мартена (Le voyage de monsieur Perrichon). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского).

*Калхас (Лебединая песня).* Драматический этюд в 1 д. А. П. Чехова.

Февраль 24

*В конце сороковых годов.* Комедия в 3 д. И. В. Самарина.

*Заварила кашу — расхлебывай.* Фарс с пением в 2 д. Ю. Розена (Die einzige Tochter). Сюжет заимствован из польской комедии Я.-А. Фредро «Одна оди-

нешенька» (Posażna jedynaczka). Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова).

Август 15

*Дядька в затруднительном положении.* Комедия в 3 д. Дж. Жиро (L'ajo nell'imbarazzo). Пер. с итал. под редакцией Н. В. Гоголя.

Август 17

*Гувернер.* Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко.

Август 26

*Красавец-мужчина.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Жертва тотализатора.* Водевиль в 1 д. Р. З. Чинарова (Р. З. Мсерианца).

Сентябрь 9

*Дармоедка.* Комедия в 5 д. И. А. Салова.

Сентябрь 16

*Я кое-что знаю.* Комедия-шутка в 4 д. Переделка М. Г. Ярона.

Сентябрь 23

*Мышонок.* Комедия в 3 д. Э. Пальерона (La souris). Пер. с франц. Антоновича (И. А. Вернера).

Сентябрь 26

*Как поживешь, так и прослывешь.* Драма в 5 д. А. Дюма-сына (La dame aux camélias). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

Сентябрь 30

*Дачный муж.* Комедия-шутка в 3 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

Октябрь 7

*Тартюф.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'impôsteur). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого.

*Добрый барин.* Шутка в 1 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из франц. водевиля А. Делилиа и Ш. Ле Сепна «Une bonne à venturer».

Октябрь 9

*Это мой маленький каприз.* Комедия в 1 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из нем. комедии Ю. Розена «Eine innere Stimme».

Октябрь 14

*Паутина.* Комедия в 5 д. И. А. Манна.

Октябрь 21

*Жизнь без труда.* Житейские сцены в 5 д. Е. Е. Прохорова.

*Военная косточка — полковая дочь.* Комедия в 1 д. М. В. Карнеева.

Октябрь 28

*Очаровательный сон.* Комедия в 3 д. Л. Н. Антропова. Переделка для сцены повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон».

*Медведь.* Шутка в 1 д. А. П. Чехова.

Ноябрь 1

*Крокодиловы слезы.* Комедия в 5 д. Е. П. Карпова.

*По-военному: раз, два, три!* Комедия-водевиль в 1 д. Д. А. Хотева.

Ноябрь 11

*На пороге великих событий, или Цепь любви и преступлений.* Комедия в 4 д. Н. Д. Павлова.

Ноябрь 18

*Мелочи жизни.* Драма в 3 д. Х. Эчегарая. Пер. с исп. А. Герсона.

*Вихомолку от жены, кто не прочь от кутерьмы.* Комедия в 3 д. В. Сарду (Le rapillon). Пер. с франц. М. В. Карнеева.

Ноябрь 25

*Торжество добродетели.* Комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован.

Декабрь 2

*Без кормил и весла.* Комедия в 4 д. В. А. Тихонова.

*Скандал в благородном семействе.* Комедия-фарс в 3 д. Н. И. Куликова. Сюжет заимствован из нем. комедии «Der liebe Onkel».

Декабрь 9

*Вытурил.* Шутка в 1 д., 2 карт. Г. Н. Грессера и С. В. Чириковой.

Декабрь 16

*Маленькая война.* Комедия-шутка в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева). Сюжет заимствован.

*На рельсах.* Комедия-шутка в 3 д. Н. А. Хлопова.

Декабрь 22

*Поздняя любовь.* Сцены из жизни захолустья в 4 д. А. Н. Островского.

Декабрь 27

*Скипальцы.* Комедия в 5 д. Н. С. Семенова (Н. С. Генкина).

1889

Январь 20

*Око за око, зуб за зуб.* Комедия в 3 д. А. Дюма-сына (Francillon). Пер. с франц. А. Н. Чудинова.

*Лакейская.* Сцены в 1 д. Н. В. Гоголя.

Январь 27

*Последняя жертва.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Бурное утро.* Комедия в 1 д. А. Делакура (La femme doit suivre son mari).

Переделка с франц. М. В. Шиловой.

Февраль 2

*Не так страшен черт, как его малюют!* Пословица в 4 д. Швейцера (Grosstädtisch). Переделка с нем. К. А. Нарского (К. А. Тарновского).

*Моя новая шляпа.* Комедия в 1 д. М. Бернштейна (Mein neuer Hut). Переделка Н. Ф. Арбенина.

Февраль 3

*Беда с пылкими сердцами.* Комедия-шутка в 1 д. Д. С. Дмитриева.

Февраль 10

*Ипохондрик.* Комедия в 4 д. А. Ф. Писемского.

*Дипломатия жены, или Рецепт для исправления мужей.* Комедия в 1 д. К. Бертона (La diplomatie du ménage). Переделка с франц. Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

Апрель 23

*По кривой дороге вперед не видать.* Комедия в 3 д. А. Мельяка и Л. Галэви (Le réveillon). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова).

Август 15

*Бедная невеста.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Август 22

*На Песках.* Картины петербургской жизни в 2 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Август 25

*Наши ведины.* Комедия в 4 д. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).

*Живчик.* Водевиль в 1 д. О. Леффана, Э.-М. Лаббша и А. Мошжуа (Piccolet). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева.

Август 27

*После думского заседания.* Водевиль в 1 д. С. Ф. Рассохина.

Сентябрь 1

*Супружеское счастье.* Комедия-фарс в 3 д. Н. Северина (Н. И. Мердер).

Сентябрь 22

*Наседка.* Комедия в 4 д. Н. Северина (Н. И. Мердер).

*По публикации.* Фарс в 1 д. Л. Л. Иванова.

Сентябрь 29

*Кто в лес, кто по дрова.* Комедия-фарс в 3 д. П. Д. Ленского (П. Д. Оболенского). Сюжет заимствован.

*Лилия.* Комедия в 1 д. А. Доде (L'oeillet blanc). Пер. с франц. И. М. Булацеля.

Октябрь 6

*Правые и виноватые.* Сцены из деревенской жизни в 4 д., 5 карт. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

*Балканская царица.* Сцена в 1 д. Пер. П. Д. Ленского (П. Д. Оболенского).  
*Я вас люблю.* Комедия в 2 д. Н. В. Самойлова.

Октябрь 13

*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.

*От борьбы к борьбе.* Драма в 1 д. И. М. Булацеля.

Октябрь 20

*Лучи и тучи.* Комедия в 4 д. В. А. Тихонова.

Октябрь 27

*Честные намерения.* Комедия в 4 д., 5 карт. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).

*Откуда сыр-бор загорелся.* Комедия-шутка в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из франц. комедии А. Мельяка и Л. Галеви «La boule».

Ноябрь 3

*Прямыш.* Комедия в 3 д. Г. В. Кугушева.

Ноябрь 10

*Ветрогоны (Оболтусы).* Комедия в 4 д. С. Пржебыльского (Wisek i Wasek).  
Переделка с польского Л. Ф. Яковлева.

*Блажен, кто верует.* Шутка в 1 д. Переделка с польского С. С. Юрьевым комедии М. Балуцкого.

Ноябрь 17

*Раздел.* Комедия в 3 д. А. Ф. Писемского.

Декабрь 1

*Как кур во щи.* Комедия-фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).  
Сюжет заимствован.

*Аспид.* Комедия в 1 д. И. А. Салова.

Декабрь 8

*Борьба за существование.* Драма в 5 д., 6 карт. А. Доде (La lutte pour la vie).  
Пер. с франц. Ф. А. Корша и М. В. Аграмова.

*Виновна, но заслуживает снисхождения (Марья Гавриловна виновата).* Комедия в 2 д. М. В. Карнеева.

Декабрь 20

*В старом гнездышке.* Комедия в 3 д. А. Г. Поповой-Волховской.

Декабрь 28

*Tête-à-tête.* Комедия в 1 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован из комедии М. Гавалевича «Dzisiejści».

Декабрь 29

*Капризница.* Комедия в 1 д. П. А. Фролова.

1890

Январь 12

*Светящийся жучок.* Комедия в 3 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован из комедии В. Сарду «Pattes de mouche».

*Приступом.* Сцены в 2 д. И. В. Шпажинского.

Январь 19

*А счастье было так возможно.* Комедия в 5 д. К. А. Нарского (К. А. Тарновского). Сюжет заимствован из драмы Т. Баррьера «Le lis dans la vallée», написанной на основе романа О. де Бальзака «Лилия долины».

Январь 26

*Золотая удочка.* Комедия в 3 д., 4 карт. Г. Н. Жулева.

*За хитрость хитрость.* Комедия в 1 д. А. Н. Плещеева. Переделка с франц.

Февраль 2

*В строю и за фронтом.* Комедия в 4 д. Переделка с нем. Д. А. Мансфельдом пьесы Г. Мозера.

Август 24

*Парижанка.* Комедия в 3 д. А. Бека (La Parisienne). Пер. с франц. Ю. Загуляевой.

*Нежданный гость (Жак Дамур).* Драма в 1 д. Л. Энника (Jaques Damour). Переделка для сцены новеллы Э. Золя «Жак Дамур». Пер. с франц. И. Щеголова (И. Л. Леонтьева).

Август 31

*Утро и полдень.* Драма в 4 д. Л. Ф. Яковлева. Сюжет заимствован.

*Довинтились.* Фарс в 1 д. Е. Н. Залесовой.

Сентябрь 6

*Из новеньких.* Комедия в 4 д. М. В. Ладыженского.

*По новой методе.* Комедия в 1 д. Н. В. Самойлова.

Сентябрь 17

*Нина (Папашины дочери).* Комедия в 3 д. Д. Давыдковского (Д. А. Мансфельда). Сюжет заимствован.

Сентябрь 21

*Защитницы Капитолия.* Комедия в 3 д. В. Сарду (Les femmes fortes). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

Сентябрь 28

*Теща.* Драма в 5 д. Ж. Онэ (Serge Panine). Пер. с франц. К. А. Тарновского и Э. Э. Матерна.

*Мечтательница.* Шутка-водевиль в 1 д. Л. Ф. Яковлева.

Октябрь 5

*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».

*Свет погас.* Драматический этюд в 1 д. О. Ильиной (О. И. Пузановой).

Октябрь 12

*Сельская школа.* Комедия в 4 д. Р. Кастельвеккио (Il medico di condotta e il maestro di scuola). Пер. с итал. Н. С. Курочкина.

Октябрь 19

*Граф Говорлин.* Комедия в 5 д., 6 карт. В. В. Самойлова.

*Дядюшкино наследство.* Фарс-водевиль в 1 д. А. П. Морозова.

Октябрь 26

*Ни с того ни с сего (Обух).* Комедия в 3 д. М. Балущкого (Nowy dziennik). Пер. с польского Е. М. Бабецкого.

*Баркарола.* Драматический этюд в 1 д. Переделка Д. С. Дмитриева.

Ноябрь 2

*Красавец.* Комедия в 3 д. А. Дюма-сына (Monsieur Alphonse). Пер. с франц. В. И. Родиславского и А. Н. Плещеева.

*При пиковом интересе.* Сцена в 3 д. Н. А. Хлопова и Л. Люси (Л. И. Хлоповой).

Ноябрь 9

*Двенадцатая ночь, или Что угодно.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (Twelfth

Night, or What you will). Пер. с англ. А. И. Кронеберга.  
*Черная неблагодарность*. Комедия-шутка в 1 д. В. А. Крылова.

Ноябрь 16  
*Василек*. Комедия в 4 д. В. А. Крылова. Сюжет заимствован.

Ноябрь 23  
*Йорик*. Драма в 4 д. М. Томайо-и-Бауса (Un Drama nuevo). Пер. с исп. П. А. Каншина.  
*Кровавое приключение*. Комедия-шутка в 1 д. Е. Н. Астальцевой. Сюжет заимствован.

Ноябрь 30  
*Жизнь — битва (Воронье гнездо)*. Комедия в 4 д. К. В. Назарьевой.  
*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.

Декабрь 7  
*Ни минуты покоя*. Комедия-фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).  
*Антоний и Клеопатра, или Случайно, да удачно*. Фарс в 1 д. М. М. Жилина.

Декабрь 14  
*Либерал*. Комедия в 5 д. Д. Д. Минаева.  
*Налетная тучка*. Комедия в 1 д. Д. А. Хотева и С. И. Напойкина.

Декабрь 21  
*Нервные люди*. Комедия в 3 д. В. Сарду и Т. Баррьера (Les gens nerveux). Пер. с франц. М. Ф. де Вальден.  
*Бабы-вояки*. Комедия-шутка в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева) и М. В. Карнеева. Переделка с польского комедии А. Фредро.

#### 1891

Январь 11  
*Тигренок*. Комедия в 3 д. А. Мельяка и Л. Галеви (La sigale). Переделка с франц. Е. Н. Астальцевой.  
*Ёж по виду не пригож, да нрав его хорош*. Шутка в 1 д. Бертольди (И. Н. Ге).

Январь 18  
*Весною*. Сцены в 3 д. С. Ф. Рассохина.  
*Пари*. Комедия в 1 д. Переделка с франц. С. Ф. Рассохиным комедии Э. Поля «A Discretion».  
*Проказы телефона*. Шутка в 1 д. А. С. Кушнерева.

Январь 25  
*Баловень*. Комедия в 3 д. В. А. Крылова.  
*Наследство Тупинеля*. Комедия-фарс в 3 д. Пер. с франц. А. Ф. Крюковского и Е. Н. Астальцевой.

Январь 31  
*Сердце не камень*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

Февраль 8  
*Елизавета Николаевна*. Драма в 3 д., 4 карт. М. И. Чайковского.  
*Заместитель, или Подставной муж*. Фарс-водевиль в 3 д. Переделка А. Ф. Крюковского и С. Райского (К. А. Тарновского).

Август 15  
*Тяжелые дни*. Сцены из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского.  
*Мотя*. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабиша и М. Мишеля (Mon Ismémie). Переделка с франц. К. А. Тарновского.

Август 16  
*Странное стечение обстоятельств*. Комедия в 3 д. А. П. Редкина.



Август 26

*Сорви-голова*. Комедия в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (Toto chez Tata). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова).

Август 30

*Силуэты*. Сцена в 3 карт. в стихах В. П. Попова.

Сентябрь 6

*Клуб холостяков*. Комедия в 3 д. М. Балущкого (Klub kawalerów). Переделка с польского А. Ф. Крюковского.

*Аз и Ферг*. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и А. Делакюра (Е. Н.). Переделка с франц. П. С. Федорова.

Сентябрь 17

*Ученые барыни*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Les femmes savantes). Пер. с франц. в стихах Д. Д. Минаева.

*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).

Сентябрь 20

*Меблированные комнаты Королева*. Комедия-шутка в 3 д. А. Ф. Крюковского и С. Райского (К. А. Тарновского). Сюжет заимствован.

*Король и поэт*. Исторические картины в 1 д. Т. де Банвиля (Gringoire). Переделка с франц. Д. В. Аверкьева.

Сентябрь 27

*Через пороги к счастью*. Комедия в 4 д. И. Н. Лодыженского.

Октябрь 4

*Честь*. Комедия в 4 д. Г. Зудермана (Die Ehre). Пер. с нем. Н. К. (Ф. А. Куманнина).

*Подозрительная личность*. Комедия-шутка в 1 д. Переделка с польского В. А. Владимирова.

Октябрь 11

*В бегах*. Шутка в 3 д. С. Ф. Рассохина и В. П. Преображенского.

Октябрь 18

*Хамелеоны*. Комедия в 3 д. М. В. Карнеева.

Октябрь 25

*Дон Кихот XIX столетия, или Святость это или безумие*. Драма в 3 д. Х. Эчегарая (O Locusa o santidad). Переделка с исп. М. В. Карнеева.

*Болтушка*. Комедия в 3 д. Л. Л. Иванова. Сюжет заимствован.

Ноябрь 1

*Незнакомые знакомцы*. Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского).

Ноябрь 8

*Заяц*. Фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

*Медаль*. Шуточные сцены в 1 д. Н. А. Лейкина.

*Брат и сестра*. Пьеса в 1 д. И.-В. Гете (Die Geschwister). Пер. с нем. Э. Э. Матерна.

Ноябрь 15

*Нора*. Драма в 3 д. Г. Ибсена (Et dukkehjem). Пер. с нем. перевода П. И. Вейнберга.

*Прежде маленька*. Комедия в 1 д. Ю. Коженевского (Pierwiej mama). Пер. с польского Р. Подгоренко (Р. И. Подгорецкого?).

Ноябрь 22

*Сокровище*. Драма в 5 д., 6 карт. К. В. Назарьевой.

*На бал*. Комедия-шутка в 1 д. А. Нянятти. Пер. с итал. Е. В. Кашперовой.

Ноябрь 29

*О молодость, о молодость!* Комедия в 4 д. А. Фредро. Переделка с польского А. Ф. Крюковского.

*По памятной книжке.* Комедия-шутка в 1 д. Переделка с франц. Э. Э. Матерном пьесы А. Мюрже «Le serment d'Hogase».

Декабрь 6

*Братья Одоевы.* Комедия в 5 д. А. Ф. Федотова.

Декабрь 13

*Уголок Москвы.* Комедия-жанр в 4 д. Вл. А. Александрова.

Декабрь 20

*Жертва увлечения.* Комедия в 3 д. Переделка с итал. А. Ф. Крюковского.

*В мутной воде.* Сцены в 1 д. Н. С. Семенова (Н. С. Генкина).

1892

Январь 3

*Всякому свое.* Комедия в 4 д. Н. В. Казанцева.

Январь 10

*Не лги.* Фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева). Переделан из комедии Шамберта «Iedbnacte prikázani».

*Щекогливое поручение.* Комедия в 1 д. Переделка Д. А. Мансфельда.

Январь 17

*Кайсаровы.* Пьеса в 4 д. Вл. А. Александрова.

*Быть или не быть.* Комедия-шутка в 1 д. Переделка с франц. Э. Э. Матерном комедии Э. Скриба.

Январь 24

*Жаворонок.* Пьеса в 4 д. Е. Вильденбруха (Die Haubenlerche). Пер. с нем. Д. А. Мансфельда.

Январь 31

*Жек.* Комедия в 5 д. А. Доде (Jack). Переделка с франц. П. Н. Ге.

Февраль 7

*Медовый месяц.* Драма в 5 д. Н. Я. Соловьева.

*Первый чин.* Картины петербургской жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Август 21

*Семейная революция.* Комедия в 3 д. И. П. Зазулина.

Август 28

*Ева.* Драма в 5 д. Р. Фосса (Eva). Пер. с нем. Д. А. Мансфельда.

Сентябрь 4

*Столичный воздух.* Комедия в 4 д. Переделка с нем. Ф. А. Коршем комедии О. Блюменталья и Г. Кадельбурга «Grosstadtluft».

Сентябрь 18

*Мюзотта.* Драма в 3 д. Г. де Мопассана и Ж. Нормана (Musotte). Пер. с франц. Н. Северина (Н. И. Мердер).

Сентябрь 22

*С левой руки.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Сюжет заимствован.

Октябрь 2

*Враг человечества (Доктор Стокман).* Комедия в 5 д. Г. Ибсена (En Folkefiende). Пер. с нем. перевода Д. А. Мансфельда.

*Циклоп (Циклоп в пещере Полифема).* Комедия в 1 д. Н. С. Дронова.

Октябрь 9

*Стакан воды.* Комедия в 5 д. Э. Скриба (Le verre d'eau, ou Les effets et les causes). Пер. с франц. Н. Калпашникова.

*Товарищество канительного производства.* Шутка в 1 д. Г. Н. Грессера.

Октябрь 16

*Чужое имя.* Драма в 3 д. Э. Нью и А. Бело (Miss Multon). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского).

*Сирена.* Комедия в 3 д. Пер. с франц. А. Ф. Крюковского.

Октябрь 23

*Жорж Данден.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (George Dandin, ou Le mari confondu). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

*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).

Октябрь 30

*Марго.* Комедия в 3 д. А. Мельяка (Margot). Пер. с франц. А. Ф. Крюковского и К. А. Тарновского.

*Муравейник.* Комедия в 2 д. Н. Кривницкого (Н. И. Тимковского).

*Искушение.* Драматические сцены в 1 д. О. Н. Чюминой, взятые из поэмы Ф. Коппе «La veillée».

Ноябрь 6

*Наши зятья.* Комедия в 5 д. К. Залевского (Nasi Zięciowie). Пер. с польского А. Ф. Крюковского.

*Волшебный вальс.* Шутка в 1 д. с пенсом А. М. Шмитгофа.

Ноябрь 13

*Гибель Содомы.* Драма в 5 д. Г. Зудермана (Sodoms Ende). Пер. с нем. П. К. (Ф. А. Куманина).

*Трефовая дама, или Колдунья.* Шутка-водевиль в 1 д. А. Роёе, Г. Ваэза и Ш. Наррея (La dame de trèfle). Пер. с франц. С. О. Бойкова.

Ноябрь 19

*Суди его бог.* Драма в 5 д. Л. Ф. Яковлева. Сюжет заимствован.

*В последний раз.* Комедия в 1 д. В. П. Преображенского.

Ноябрь 27

*Сыщик.* Комедия-фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

*Без исхода.* Пьеса в 1 д. Е. Летковой (Е. К. Султановой). Заимствована с итал.

*Иван да Марья.* Шутка в 1 д. Г. Н. Грессера.

Декабрь 1

*Бригадир.* Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина.

Декабрь 4

*Муж напрокат (Одурачили).* Комедия в 3 д. А. Мельяка и Ф. Жилля (Le mari à Babette). Пер. с франц. П. И. Кичеева.

*Повеетрие.* Шутка в 1 д. Ф. А. Бурдина и Н. Д. Павлова.

Декабрь 11

*Сваха.* Комедия в 3 д. Ф. А. Корша.

*Горящие письма.* Комедия в 1 д. П. П. Гнедича. Переделка комедии Г. Штобцера «Funken unter der Asche».

Декабрь 13

*Бесприданница.* Драма в 4 д. А. Н. Островского.

Декабрь 18

*На пороге к делу.* Деревенские сцены в 3 д. Н. Я. Соловьева.

*Из-за мышонка.* Комедия в 1 д. Переделка с франц. Л. К. Людвиговым (Л. К. Маевским) комедии А. Розо «La sourisière».

*Клюнула.* Шутка в 1 д. А. М. Шмитгофа.

Январь 8

*Славны бубны за горами.* Сцены в 3 д. А. Ф. Федотова.

*Ученые.* Комедия-шутка в 1 д. Э.-М. Лабаша и А. Жолли (А. Лего) (La grammaire). Пер. с франц.

Январь 15

*Смерть Пазухина.* Комедия в 4 д. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

*Разведемся!* Сцены из обыденной жизни в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Январь 22

*Две семьи.* Комедия в 5 д. Э. Ожье (Les fourchambault). Пер. с франц. Л. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

*Любовный напиток.* Драматический эскиз в 1 д. А. Н. Баженова.

Январь 29

*Янки.* Комедия в 3 д. М. Н. Шимкевич. Сюжет заимствован из романа Ю. Кларского «Американец».

*Разлука — та же наука.* Комедия в 1 д. в стихах П. И. Григорьева.

Февраль 7

*Поездка на Восток.* Комедия-шутка в 3 д. Переделка с нем. Ф. А. Коршем комедии О. Блюментала и Г. Кадельбурга «Die Orientreise».

Август 15

*Школьная пара.* Картинка с натуры в 1 д. Е. М. Бабецкого.

Август 20

*Первый бал.* Комедия в 1 д. Переделка с нем. Ф. А. Коршем комедии Л. Фульда.

Август 27

*Игра в любовь.* Комедия М. Балуцкого (Flirt). Переделка с польского Е. М. Бабецкого.

Сентябрь 3

*Отчий дом (Родина).* Драма в 4 д. Г. Зудермана (Heimat). Пер. с нем. А. Ф. Крюковского.

*Под душистою веткой сирени.* Комедия в 1 д. В. Корнелиевой (В. К. Биллибиной).

Сентябрь 10

*Женижба Милашкина.* Картины дачной жизни в 4 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован.

Сентябрь 17

*Друг женщины.* Комедия в 3 д., 4 карт. А. Дюма-сына (L'ami des femmes). Переделка с франц. Е. М. Б. (Е. М. Бабецкого).

Октябрь 1

*Мышеловка.* Шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

Октябрь 8

*Ложные итоги.* Комедия в 4 д. В. М. Михеева.

*Перед завтраком.* Картинка в 1 д. А. Ф. Крюковского. Переделка с польского.

Октябрь 15

*С места в карьер.* Фарс в 1 д. Д. А. Мансфельда. Сюжет заимствован.

Октябрь 21

*Горячее сердце.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Октябрь 29

*Балованное дитя.* Комедия в 4 д. Ф. А. Корша. Сюжет заимствован.

Ноябрь 5

*Коршунь*. Комедия в 4 д. Э. Золя (Les heritiers Rabourdin). Пер. с франц. А. М. Дмитриева.

Ноябрь 12

*Пужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет*. Комедия-шутка в 3 д. А. Н. Плещеева. Переделка нем. пьесы Ю. Розена.

*Пари*. Драма в 2 д. с прологом и эпилогом Г. В. Кугушева.

Ноябрь 19

*Наши дети*. Комедия в 3 д. Г.-И. Байрона (Our Boys). Пер. с англ. К. Ф. Лычагова.

*Встречи*. Картины в 1 д. П. П. Гнедича.

*Fin de siècle (Конец века)*. Комедия в 1 д. Р. З. Чинарова (Р. З. Мсерианца).

Ноябрь 26

*Сгоряча*. Фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

*Елка*. Комедия в 1 д. Вл. И. Немировича-Данченко.

*Райский уголок*. Шутка в 1 д. И. Оленина. Сюжет заимствован.

Декабрь 3

*Флипот*. Комедия в 3 д. Ж. Леметра (Flipote). Пер. с франц. Э. Э. Матерна.

*Беда от нежного сердца*. Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба.

Декабрь 17

*Не так живи, как хочется*. Народная драма в 3 д., 4 карт. А. Н. Островского.

Декабрь 27

*Невпопад*. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с польского Л. К. Людвигова (Л. К. Маевского).

1894

Январь 14

*Погона за призраком*. Комедия в 4 д. Л. Фульда. Пер. с нем. Ст. Г. (С. А. Гарфильда).

*Крейцеров соната*. Шутка в 1 д. Р. [Р. З. Чинарова (Р. З. Мсерианца)].

Январь 21

*Сердце — загадка*. Комедия в 3 д. Л. Л. Иванова.

*Золотой телец*. Комедия в 1 д. С. Добржанского (Zloty cielec). Пер. с польского А. А. Френкеля.

*Лекарь от запоя*. Водевиль в 1 д. Г. Д. Брагина.

Январь 28

*Метель*. Комедия в 3 д. Е. П. Гославского.

*Гете в Страсбурге*. Драматический этюд в 1 д. В. М. Михеева.

Февраль 11

*По старым ролям*. Шутка в 1 д. Г. Н. Грессера.

Февраль 18

*Борьба за счастье*. Драма в 5 д. С. В. Ковалевской и А. Леффлер (Kampen for luckan). Пер. со шведского М. В. Лучицкой.

*На станции*. Картинка в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Август 19

*Плоды просвещения*. Комедия в 4 д. Л. Н. Толстого.

Август 26

*Не все коту масленица*. Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 2

*Нашла коса на камень*. Комедия в 3 д. Переделка с нем. Ф. А. Коршем комедии Ф. Шентауа и Г. Кадельбурга «Der Herr Senator».

Сентябрь 9

*Осужденная (Александра)*. Драма в 4 д. Р. Фосса. Пер. с нем. С. Ф. Рассохина и Д. А. Мансфельда.

Сентябрь 16

*Мадам Сан-Жен*. Комедия в 4 д. В. Сарду и Э. Моро (Madame Sans Gêne). Пер. с франц. Ф. А. Корша.

Октябрь 7

*Брачное гнездо*. Комедия в 3 д. Переделка с нем. А. Ф. Крюковского.

Октябрь 14

*Васантасэна*. Драма в 5 д. По древнеиндийской поэме Судраки (Vasantasana). Пер. в стихах с нем. переделки Э. Поля И. Н. Иванова-Афанасьева.

Ноябрь 17

*Сорная трава*. Комедия в 4 д. С. А. Гарфильда.

*Шашки*. Шутка в 1 д. Н. Криницкого (Н. И. Тимковского).

Ноябрь 25

*Летние грезы*. Комедия в 3 д. В. А. Крылова.

*Прохожий*. Комедия в 1 д. Ф. Коппе (Le Passant). Пер. с франц. в стихах А. Ф. Федотова.

*В статском*. Комедия в 1 д. Г. Кадельбурга (In zivil). Пер. с нем. Н. Ф. Корш.

Декабрь 2

*Денщик подвел*. Комедия в 1 д. С. И. Турбина.

*Пиют*. Водевиль в 1 д. Р. З. Чинарова (Р. З. Мсерянца).

Декабрь 6

*Петербургский театрал*. Водевиль в 1 д. Ю. Э. Озаровского. Сюжет заимствован из старинного водевиля.

Декабрь 9

*Шиповник*. Комедия в 3 д. В. Иванова (Вл. И. Немпровича-Данченко).

*Обыкновенная история с маленькими изменениями*. Комедия-водевиль в 1 д. М. В. Лентовского.

Декабрь 13

*Тетка Чарлея*. Фарс в 3 д. Б. Томаса (Charley's aunt). Пер. с англ. Н. Ф. Корш.

Декабрь 20

*Романтики*. Комедия в 3 д. Э. Ростана (Les Romanesques). Пер. с франц. в стихах Т. Л. Щепкиной-Куперник.

*Плагиат*. Комедия в 1 д. К. С. Баранцевича.

*Дачный жених*. Картинки с натуры в 1 д. С. Федорова (С. Ф. Рассохина).

## 1895

Январь 10

*В цветах*. Летние силуэты в 3 д. П. П. Гнедича.

*Вам такие сцены не знакомы?* Сценка в 1 д. А. Дрейфуса. Пер. с франц. Н. А. Тихонова.

Январь 13

*Змей Горыныч (Земцы)*. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова).

Январь 23

*Прежде скончались, потом повенчались*. Шутка-водевиль в 2 д. Г. М. Максимова.

Январь 27

*Женщины-арестанты*. Шутка-водевиль в 1 д. с танцами. Пер. с франц. Н. И. Куликова.

### Февраль 3

*Графиня ди Шаллан.* Драма в 5 д., 6 карт. Д. Джакозы (La Signora di Chaland). Пер. с итал. Н. Н. Вильде.

*Трехцветная фиалка.* Комедия в 1 д. П. П. Гнедича. Заимствована из франц. комедии «*Viola tricolor*».

### Сентябрь 1

*С благотворительной целью.* Комедия-шутка в 3 д. Ф. Шентана и Г. Кадельбурга. Пер. с нем. Н. Ф. Корш.

### Сентябрь 8

*Таланты и поклонники.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Три телеграммы.* Комедия-шутка в 2 д. В. А. Дьяченко.

### Сентябрь 15

*С жиру бесится.* Комедия в 4 д. Б. И. Бентовина.

### Сентябрь 22

*Все хорошо, что хорошо кончилось.* Комедия-шутка в 1 д. Гр. А. (В. П. Бунина).

### Сентябрь 29

*Свадьба Фигаро.* Комедия в 5 д. Бомарше (Le folle journée, ou Le mariage de Figaro). Пер. с франц.

### Октябрь 6

*То было раннею весною.* Комедия в 3 д. С. Ф. Рассохина и В. П. Преображенского.

*Кто его без ножа режет?* Комедия в 1 д. Переделка с франц. П. И. Кичеевым комедии П. Бильо «*Qui?*».

*По бабушкиному завещанию.* Комедия в 1 д. В. Лесницкой (В. Н. Беленко).

*Хлестаков на водах.* Комедия в 1 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован.

### Октябрь 19

*Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть.* Драма в 5 д. Л. Н. Толстого.

### Октябрь 27

*Двести тысяч.* Сцены в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

*Дочь короля Рене.* Драма в 1 д. Г. Гертца (Kong Renés datter). Переделка с датского в стихах В. Р. Зотова.

### Ноябрь 3

*Бракоразводные сюрпризы.* Комедия-фарс в 3 д. А.-С.-А. Биссона и А. Марса (Les surprises de divorce). Пер. с франц. К. П. Ларина.

### Ноябрь 10

*Чем ушибся, тем и лечись.* Комедия в 3 д., 4 карт. Пер. с нем. в стихах В. А. Крыловым комедии К.-А. Веста (И. Шрейфогеля) «*Donna Diana*», являющейся переделкой исп. комедии А. Морето «*El desden con el desden*».

*В своем палате, да в чужой палате.* Невероятное происшествие в 1 д. Д. А. Мансфельда. Сюжет заимствован.

### Ноябрь 17

*Дамская война.* Комедия в 3 д. Э. Скриба и Э. Легуве (La bataille de dame, ou Un duel en amour). Пер. с франц. Н. Ф. Корш.

*Мачеха предполагает, падчерица располагает.* Комедия в 2 д. А. В. Рулева (С. Ф. Рассохина).

### Ноябрь 24

*Дон Кихот.* Комедия в 5 д., 8 карт. В. Сарду (Don Quichotte). Пер. с франц. Ив. Владимиров (В. И. Шевелкина).

*З. О. Я. Водевиль* в 1 д. Переделка с франц. К. Барвинка (В. А. Тихонова).

### Декабрь 1

*Первое декабря, или Я именинник.* Водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского).

Декабрь 8

*Когда б он знал.* Комедия в 2 д. К. А. Тарповского. Переделка франц. комедии П.-Э. Кормона и Э. Гранже «Un mari qui se dérange».

Декабрь 15

*Около денег.* Драма в 5 д. из сельской фабричной жизни. Переделка В. А. Крыловым романа А. А. Потехина того же названия.

*Я помню чудное мгновение.* Водевиль в 1 д. К. П. Ларина. Сюжет заимствован.

Декабрь 20

*Марьяж.* Комедия в 1 д. Н. Н. Вильде.

*Между нами.* Картинка в 1 д. Л. Л. Печорина-Цандера.

Декабрь 26

*Господин директор.* Комедия в 3 д. А.-С.-А. Биссона и Ф. Карре (M. le Directeur). Пер. с франц. А. Ф. Крюковского.

1896

Январь 12

*Битва бабочек.* Комедия в 4 д. Г. Зудермана (Die Schmetterlingsschlacht). Пер. с нем. Ив. Владимирова (В. И. Шевелкина).

Январь 22

*Мертвые души.* Сцены в 6 карт. Переработаны из поэмы Н. В. Гоголя А. А. Потехиным.

Январь 26

*Тиски.* Пьеса в 3 д. П. Эрвье (Les Tenailles). Пер. с франц. А. Ф. Гретман.

*Жена-невеста.* Комедия в 1 д. Л. Г. Урусова.

Январь 30

*Воспитанница.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

Август 15

*Много шума из ничего.* Шутка-водевиль в 1 д. Ж.-Ф. Локруа и Морвана (Bonsoir, monsieur Pantalon). Переделка с франц. А. А. Яблочкина.

Сентябрь 2

*На тот свет.* Комедия-шутка в 1 д. Г. Н. Грессера.

Сентябрь 6

*Прежде смерти не умрешь!* Комедия в 3 д. Пер. с франц. В. С. Курочкина и А. Ф. Сазонова.

*Последнее средство.* Шутка в 1 д. С. Круковского.

Сентябрь 11

*Я большая.* Сцены в 1 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Сентябрь 12

*Журналисты.* Комедия в 4 д., 7 карт. Г. Фрейтага (Die Journalisten). Пер. с нем. Л. Н. Витвицкого.

Сентябрь 20

*Антикварий.* Комедия в 1 д. Э. Блюма и Р. Тоше (Le collectionneur). Пер. с франц. Н. Ф. Корш.

Октябрь 4

*Много шума из ничего.* Комедия в 5 д. В. Шекспира (Much Ado about Nothing). Пер. с англ. А. И. Кронеберга.

*Которая из двух?* Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson, s'il vous plaît?). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова.

Октябрь 11

*Затейница.* Водевиль в 1 д. Д. А. Мансфельда.



Октябрь 18

*Тернистый путь.* Драма в 3 д. Ф. Филиппи (Der Dornenweg). Пер. с нем. Е. (Н. Е. Эфроса).

*Каприз.* Комедия в 1 д. А. де Мюссе (Un Caprice). Пер. с франц. А. Н. Чудилова.

*Дедушка — выручай!* Водевиль в 1 д. Р. З. Чипарова (Р. З. Мсерянца).

Октябрь 25

*Фрицхен.* Драма в 1 д. Г. Зудермана (Fritzchen). Пер. с нем. О. К.

*Первая муха.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова. Переделка пьесы В. Л. Веллчко.

*Козырь в чужой колоде.* Шутка в 1 д. А. В. Кормилицына-Сапина.

Ноябрь 1

*Сюрприз, или Приключение в московской гостинице.* Комедия-шутка в 3 д. А. П. Кавалерова.

Ноябрь 8

*Боярин Нечай Ногаев.* Московская быль XVII века в 5 д., 6 карт. А. В. Арсеньева.

*Иван Иванович виноват.* Комедия-шутка в 1 д. В. В. Билибина.

Ноябрь 15

*Право любить.* Пьеса в 4 д. М. Нордау (Das Recht zu Lieben). Пер. с нем. Д. А. Мансфельда.

*Восторженная натура.* Комедия в 1 д. Переделка с нем. Е. Н. Астальцевой.

Ноябрь 22

*Не было ни гроша, да вдруг алтын.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Ноябрь 24

*О время!* Комедия в 3 д. Екатерины II. Переделка нем. комедии Х.-Ф. Геллerta «Die Betschwester».

Ноябрь 29

*Сидоркино дело.* Комедия в 4 д. Д. В. Аверкиева.

*Теща в дом, все вверх дном.* Водевиль в 1 д. А. А. Соколова.

Декабрь 4

*Лови момент.* Фарс в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева). Переделка нем. фарса «Der Unglaubige Thomas».

*Признание.* Драма в 1 д. С. Бернар (L'Aveu). Пер. с франц. Я. Ф. Сахар.

*Самоограбление.* Шутка в 1 д. Р. З. Чипарова (Р. З. Мсерянца).

Декабрь 13

*Все на карту.* Драма в 5 д. Г. Сенкевича (Na jednas kartas). Пер. с польского А. И. Чичаговой.

*Мокрая курица.* Водевиль в 1 д. Ж.-Ф.-А. Баяра и Бьевиля (Э. Денуайе) (Une poule mouillée). Переделка с франц. П. Н. Баташева.

Декабрь 20

*Нищие духом.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина.

1897

Январь 10

*Кандалы.* Комедия в 5 д. М. Нордау. Пер. с нем. В. Плюцинской (В. Ф. Манвеловой).

*Старички.* Шутка в 1 д. Переделка с франц. В. В. Билибина.

Январь 17

*Мнимый больной.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. И. А. Мещерского.

*Стрекозы.* Комедия-фарс в 3 д. С. Круковского.

Январь 23

*Кабан*. Комедия в 1 д. А.-С.-А. Биссона (Le sanglier). Пер. с франц. Н. Ф. Корш.

Январь 24

*Банкротство*. Комедия в 4 д. Б. Бьернсона (En fallit). Пер. с нем. Е. и С. Д-вых (Е. М. и С. М. Долговых).

Январь 31

*Фромон-младший и Рислер-старший*. Пьеса в 5 д. А. Доде и А. Бело (Fromont jeune et Risler aîné). Пер. с франц. А. А. Фрепкеля.

*Не надейся на чужой обед*. Водевиль в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Влдинга).

Февраль 14

*Вторая жена, или Второй брак*. Пьеса в 4 д. А.-У. Пинеро (The Second Mrs. Tausen). Пер. с англ. М. [Матвеевой (Н. А. Калгиной)].

Февраль 18

*Бегство*. Комедия в 3 д. Э. Брпё (L'Évasion). Пер. с франц. А. И. Чичаговой.

Сентябрь 5

*Два подростка (Дети улицы)*. Пьеса в 5 д., 7 карт. П. Декурселя (Les deux gosses). Пер. с франц. Ф. А. Корша.

Сентябрь 12

*Тюркаре*. Комедия в 5 д. А.-Р. Лесажа (Turcaret). Пер. с франц. О. М. Шерстобитовой.

Сентябрь 24

*Тихое счастье*. Комедия в 3 д. Г. Зудермана (Das Glück im Winkel). Пер. с нем. Ив. Владимиров (В. И. Шевелкина).

Октябрь 3

*Развод Жюльетты*. Комедия в 3 д. О. Фейе (Julie). Пер. с франц. А. В. Ивановой.

*Душка Анатоля*. Комедия-фарс в 3 д. Л. Л. Иванова. Сюжет заимствован.

Октябрь 10

*Отравленная совесть*. Драма в 4 д., 5 карт. А. В. Амфитеатрова.

*Дорогой поцелуй*. Шутка в 1 д. Р. З. Чинарова (Р. З. Мсерянца).

Октябрь 17

*Невольницы*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Барин вернулся*. Водевиль в 1 д. П. И. Кичеева. Сюжет заимствован.

Октябрь 31

*Человек, который торопится*. Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша (Un jeune homme pressé). Пер. с франц. И. Ф. Константинова.

Ноябрь 7

*Отрезанный путь*. Комедия в 4 д. В. М. Михеева.

Ноябрь 12

*Два часа правды*. Комедия-шутка в 3 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).

Ноябрь 19

*Старый друг лучше новых двух*. Картины из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского.

*Сверх комплекта*. Комедия в 4 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован из нем. комедии О. Блюменталья и Г. Кадельбурга «Mauerblümchen».

Ноябрь 28

*Ревнивица*. Комедия в 3 д. А.-С.-А. Биссона и А. Леклерка (Jalousie). Пер. с франц. Ф. А. Корша.

Декабрь 5

*Кузиночка*. Комедия в 3 д. А. Мельяка (Ma cousine). Пер. с франц. Н. Ф. Корш.

Декабрь 12

*Права мужа.* Комедия в 3 д. П. Эрвье (La loi de l'homme). Пер. с франц. Ф. А. Корша.

*Ритта.* Комедия в 3 д. Пер. с нем. А. Ф. Крюковского.

Декабрь 19

*Золотая Ева.* Комедия в 3 д. Ф. Шептала и Ф. Коппель-Эльфельда (Die goldene Eva). Пер. с нем. В. М. Саблина.

*Сон Психеи.* Комедия в 1 д. Л. Марсолю (Le bandeau de Psyché). Пер. с франц. в стихах Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Декабрь 29

*Ужин.* Картинка в 1 д. А. А. Плещеева.

*Роковой дебют.* Шутка в 1 д. П. Д. Л. (П. Д. Лепского).

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР Е. Н. ГОРЕВОЙ

1889

Сентябрь 1

*Гроза.* Драма в 5 д. А. Н. Островского.

*Предложение.* Шутка в 1 д. А. П. Чехова.

Сентябрь 5

*Дон Карлос, инфант испанский.* Драма в 5 д. Ф. Шиллера (Don Carlos, Infant von Spanien). Пер. с нем. М. М. Достоевского.

Сентябрь 11

*Тревожное счастье.* Драма в 4 д., 5 карт. К. В. Назарьевой.

Сентябрь 15

*Женя.* Этюд в 1 д. П. П. Гнедича.

Сентябрь 18

*Мизантроп.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le Misanthrope). Пер. с франц. В. С. Курочкина.

Сентябрь 19

*Мотя.* Водевиль в 1 д. Э.-М. Лабаша и М. Мишеля (Mon Ismémie). Переделка с франц. К. А. Тарновского.

Сентябрь 24

*Несчастье особого рода.* Комедия в 1 д. А. Эльца (Er ist nicht eifersüchtig). Пер. с нем. В. С. Пенькова.

Сентябрь 25

*Светит, да не греет.* Драма в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Сентябрь 27

*Подруга жизни.* Простая история в 4 д. П-ва (П. А. Фролова).

Сентябрь 30

*Как проживешь, так и прослывешь.* Драма в 5 д. А. Дюма-сына (La dame aux camélias). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

Октябрь 2

*Нума Руместан.* Комедия в 5 д. А. Доде (Numa Roumestan). Пер. с франц. А. Ф. Крюковского.

Октябрь 8

*Если женщина решила, так поставит на своем.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля.

Октябрь 9

*Коварство и любовь.* Мещанская трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем.

Октябрь 11

*Два полюса.* Драма в 4 д. К. В. Назарьевой.

*Простушка и воспитанная.* Водевиль в 1 д. Д. Т. Ленского. Переделка с франц. водевиля Л.-Ф. Клервиля и Э. Миллона «Margot, ou Les bien faits de l'éducation».

Октябрь 17

*Сестры-соперницы, или Благочестивая Марта.* Комедия в 3 д. Т. де Молина (Marta la piadosa). Пер. с исп. С. А. Юрьева.

Октябрь 22

*Домовой шалит.* Комедия-шутка в 2 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из нем. комедии К.-Л. Блума «Erziehungsergebnis».

Октябрь 23

*Американка.* Комедия в 5 д. А. Дюма-сына (L'étrangère). Пер. с франц. Ф. Д. Гриднина и Н. В. Самойлова.

*Которая из двух?* Комедия в 1 д. А. Молье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson, s'il vous plaît). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова.

Октябрь 27

*Фофочка.* Водевиль в 1 д. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Подражание франц. комедии-водевилю М. Мишеля и Э.-М. Лабшша «Un gendre en surveillance».

Октябрь 30

*Перекачи-поле.* Картины современной жизни в 4 д. П. П. Гнедича.

*Чашка чаю.* Комедия в 1 д. Ш.-Л.-Э. Нюитерра и Ж. Дерлея (Une tasse de thé). Переделка с франц. М. Д. де Вальден и А. Кейзер (А. Ф. Гретман).

Ноябрь 6

*Горнозаводчик.* Пьеса в 4 д., 5 карт. Ж. Онэ (Le maître de forges). Пер. с франц. Э. Э. Матерна и С. А. Милова.

Ноябрь 7

*Запутанное дело, или С больной головы на здоровую.* Водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро и А. Делакура (Un service à Blanchard). Переделка с франц. П. А. Каратыгина.

Ноябрь 8

*На законном основании.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского.

*Жених из долгового отделения.* Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева.

Ноябрь 9

*Образцовая жена.* Шутка в 1 д. А. Ф. Крюковского. Сюжет заимствован.

Ноябрь 10

*Прежде скончались, потом повенчались.* Шутка-водевиль в 2 д. Г. М. Максимова.

Ноябрь 17

*Ледяной дом.* Драма в 5 д. Л.-на (В. А. Дьяченко). Сюжет заимствован из романа И. И. Лажечникова.

*Модный лакей.* Комедия в 1 д. Переделка М. П. Федорова.

Ноябрь 24

*Вел в лес, а вывел на дорогу.* Комедия в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Винодига).

Ноябрь 28

*Мария Стюарт.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Marie Stuart). Пер. с нем. А. А. Шишкова.

*Жужу.* Комедия в 1 д. П. Н. Волховского.

Ноябрь 30

*Борьба за существование.* Пьеса в 5 д., 6 карт. А. Доде (La lutte pour la vie). Пер. с франц. Э. Э. Матерна.

Декабрь 6

*Беда от нежного сердца.* Водевиль в 1 д. В. А. Соллогуба.

Декабрь 11

*Шутники*. Картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского.

*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».

Декабрь 14

*Ксения и Лжедмитрий*. Драма в 5 д., 7 карт. в стихах Н. Л. Пушкирева.

Декабрь 19

*Неожиданная встреча*. Комедия в 1 д. Переделка Э. Э. Матерном франц. комедии А. Мельяка и Л. Галеви «Le petit hôtel».

Декабрь 26

*Русские святки*. Картина старинного быта в 2 отд. с хорами, песнями и плясками П. А. Каратыгина.

*Царская невеста*. Драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея.

1890

Январь 8

*Город упраздняется*. Комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова) и К. К. Случевского.

Январь 17

*Надя Муранова (Не ко двору)*. Комедия в 5 д. В. А. Крылова.

Январь 18

*Блуждающие огни*. Комедия в 5 д., 6 карт. Л. Н. Антропова.

Январь 23

*Тучки*. Комедия в 3 д. О. Анисе-Буржуа и А. Декурселя (La joie de la maison). Переделка с франц. К. А. Тарповского.

*Виц-мундир*. Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина.

Январь 26

*Правда — хорошо, а счастье лучше*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Аз и Ферг*. Шутка-водевиль в 1 д. Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и А. Делакура (Е. Н.). Переделка с франц. П. С. Федорова.

Январь 29

*В чем сила?* Комедия в 3 д. Е. Полуботок (Е. Н. Клетновой).

Январь 31

*Сидоркино дело*. Комедия в 4 д. Д. В. Аверкиева.

*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.

Февраль 2

*Параша Сибирячка*. Русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого.

*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.

Февраль 5

*Немезида*. Комедия в 4 д. Н. А. Борисова.

*Старый математик, или Ожидание кометы в старом уездном городе*. Фарс-водевиль в 1 д. А. Н. Андреева и П. Г. Григорьсва, переделанный из нем. комедии А.-В. Иффланда «Der Komet».

Февраль 10

*Скупой рыцарь*. Сцены из поэмы А. С. Пушкина.

Август 15

*Чародейка*. Трагедия в 5 д. И. В. Шпажинского.

*Не бывает бы счастьем, да несчастьем помогло*. Оперетта в 1 д. Текст М. Карре

и Л. Баттю (Jobin et Nanette). Пер. с франц. К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова. Музыка арапжирована и сочинена М. М. Эрлангером.

Август 16

*Стационарный смотритель.* Драма в 3 д. Переделана Н. Н. Куликовым из повести А. С. Пушкина.

Август 17

*Две сиротки.* Драма в 4 д., 8 карт. А.-Ф. Деннери и П.-Э. Кормона (Les deux orphelines). Пер. с франц. П. И. Юркевича.

*Сапоги ушли.* Водевиль в 1 д. З. Б. Осетрова.

Август 18

*Грех да беда на кого не живет.* Драма в 4 д. А. Н. Островского.

*Медея.* Драма в 4 д., 5 карт. А. С. Суворина и В. П. Буренина.

Август 20

*Графиня Клара д'Обервиль.* Драма в 5 отд. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (La dame de Saint-Tropez). Пер. с франц. В. А. Каратыгина.

Август 21

*Женидьба.* Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя.

*Еще Роберт.* Водевиль в 1 д. Т.-Ф. Вильнева и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (Encore un Robert). Пер. с франц. П. С. Федорова.

Август 22

*Свекровь.* Былина-драма в 3 д. с эпилогом в стихах Н. А. Чаева.

Август 23

*Горькая судьбина.* Драма в 5 д. А. Ф. Писемского.

Август 24

*Детский доктор.* Драма в 5 д. О. Анисе-Буржуа и А.-Ф. Деннери (Le médecin des enfants). Пер. с франц. П. Востокова (П. В. Каракалпакова).

Август 27

*Семья преступника.* Драма в 5 д. П. Джакометти (La morte civile). Пер. с итал. А. Н. Островского.

Август 30

*Каширская старина.* Драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкиева.

Сентябрь 2

*Без вины виноватые.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Соль супружества.* Шутка в 1 д. К.-А. Гернера (Das Salz der Ehe). Переделка с нем. В. С. Пенькова.

Сентябрь 3

*Надо разводиться.* Комедия в 3 д. В. Сарду и Э. Нажака (Divorçons!). Переделка с франц. В. Александрова (В. А. Крылова).

*Заварила кашу — расхлебывай.* Фарс с пением в 2 д. Ю. Розена (Die einzige Tochter). Сюжет заимствован из польской комедии Я.-А. Фредро «Posażna jedynaczka». Переделка с нем. В. Александрова (В. А. Крылова).

*Быль молодцу не укор.* Комедия в 4 д. Н. А. Потехина.

Сентябрь 4

*Жертва за жертву.* Драма в 3 д. В. А. Дьяченко.

Сентябрь 5

*Сорванец.* Комедия в 3 д. В. А. Крылова.

*Не в свои сани не садись.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 6

*Муж знаменитости.* Комедия в 4 д. А. И. Сумбатова-Южипа.

*Жилец с тромбоном.* 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.

Сентябрь 8

*Любовь и предрассудок.* Комедия в 3 д. Мельвила (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с франц. П. С. Федорова.

*Каково вееся, 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).

*На бойком месте.* Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 10

*Марго.* Комедия в 3 д. А. Мельяка (Margot). Пер. с франц. А. Ф. Крюковско-го и С. Райского (К. А. Тарновского).

*Живчик.* Водевиль в 1 д. О. Леффрана, Э.-М. Лабинша и А. Монжуа (Pissolel). Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева.

Сентябрь 11

*Она одна.* Сцена-монолог И. И. Мясницкого.

*Счастливый день.* Сцены из уездного захолустья в 3 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

*Новоселье.* Водевиль в 1 д. Б. Ф. Стоцкого.

Сентябрь 12

*Бедная невеста.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 16

*Парижские нищие.* Драма в 5 д. с прологом и эпилогом Э.-Л.-А. Бризбарра и Э. Нью (Les pauvres de Paris). Пер. с франц. В. П. Петрова.

*За монастырской стеной (Сестра Тереза).* Драма в 5 д. Л. Камолетти (Suor Teresa o Elisabetta Soarez). Пер. с итал. Н. С. Курочкина.

Сентябрь 17

*Титулованный зять.* Драма в 5 д. Ж. Онэ (Serge Panine). Пер. с франц. А. К. Кольмана.

*Теща в дом, все вверх дном.* Комедия в 1 д. А. А. Соколова.

*Вера, Надежда, Любовь.* Комедия в 4 д. Пер. с нем. Д. Гарива (Д. В. Виддин-га) и Е. Г-ой (Е. Н. Горевои).

Сентябрь 19

*Полночный лев (Ссора из-за стены).* Комедия в 5 д. Я.-А. Фредро (Zemsta). Переделка с польского Н. Л. Пушкарева.

*Семейные расчеты.* Драма в 3 д. Н. И. и Н. Н. Куликовых.

Сентябрь 21

*Последняя жертва.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 23

*Кто вынет узел, тому и титулярный советник.* Водевиль в 1 д. С. Ф. Рассохна.

Сентябрь 24

*Дон Жуан.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Don Juan, ou Le festin de pierre). Пер. с франц. В. И. Родиславского.

*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).

Сентябрь 27

*Гейтрих Гейне.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского. Переделка с нем. комедии А.-М. Мельса «Junge Leiden».

Октябрь 2

*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).

*Смерть Ляпунова.* Драма в 5 д. С. А. Гедеопова.

Октябрь 5

*Гувернер.* Комедия в 5 д. В. А. Дьяченко.

*Волчье гнездо.* Сцены из современной московской жизни в 4 д. Ф. Д. Карсва.

Октябрь 8

*Марион де Лорм.* Драма в 5 д. В. Гюго (Marion de Lorm). Пер. с франц. в стихах П. А. Каншина.

Октябрь 9

*Вспышка у домашнего очага.* Водевиль в 1 д. П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Т. Барьера (Un mari dans du coton). Переделка с франц. М. П. Федорова.

Октябрь 12

*Маг и волшебник.* Комедия-шутка в 4 д. Пер. с нем. Д. Незванова (Д. В. Випдинга).

Октябрь 14

*Материнская любовь, или Фальшивомонетчик.* Драма в 6 д. Пер. с франц. Л. Ф. Яковлева.

*По-военному — раз, два, три!* Комедия-водевиль в 1 д. Д. А. Хотева.

Октябрь 19

*Годуновы.* Трагедия в 5 д. с прологом А. Ф. Федотова.

*Блестящая партия.* Драма в 4 д. В. А. Дьяченко.

Октябрь 23

*Лакомый кусочек.* Комедия-шутка в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова). Сюжет заимствован из франц. комедии П. Моро «Nos alliés».

*Свекровь и теща.* Комедия в 2 д. С. И. Турбина.

*Ангело.* Драма в 3 д., 4 карт. В. Гюго (Angelo, tyran de Padoue). Пер. с франц. Н. В. Михно.

Октябрь 24

*Свадьба Фигаро.* Комедия в 5 д. Бомарше (La folle journée, ou Le mariage de Figaro). Пер. с франц.

Октябрь 26

*Преступление и наказание.* Драма в 5 д. А. Бело (Article quarante-sept). Переделка с франц. М. П. Федорова и А. Ф. Сазонова.

Октябрь 28

*Разрушение Помпеи.* Комедия-фарс в 4 д. Д. А. Мансфельда.

Октябрь 30

*Петербургские коты.* Картины петербургской жизни в 4 д. С. Х-ва и Г. Ж-ва (С. Н. Худекова и Г. Н. Жулева).

Октябрь 31

*В сонном царстве.* Комедия в 4 д. И. Я. Гурлянда.

*Налетная тучка.* Комедия в 1 д. Д. А. Хотева и С. И. Напойкина.

Ноябрь 6

*Местъ богини (Жрица Весты).* Драма в 5 д. в стихах Н. Николина (Н. Л. Пушкарева).

Ноябрь 7

*Дитя.* Драма в 5 д. О. Аписе-Буржуа и А.-Ф. Тьерри (Madeleine). Пер. с англ. перевода С. Райского (К. А. Тарновского).

Ноябрь 9

*Мамынькин сынок.* Комедия в 3 д. Э. Нажака и Л. Эннекена (Vebé). Пер. с франц. П. А. Каратыгина.

Ноябрь 14

*Не зная броду, не суйся в воду.* Комедия в 1 д. Д. А. Мансфельда и С. Ф. Рассохина.

Ноябрь 16

*Общество поощрения скуки.* Комедия в 3 д. Переделана В. А. Крыловым из комедии Э. Пальерона «Le monde, ou l'on s'ennuie».



Ноябрь 18

*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».

Ноябрь 23

*Кин, или Гений и беспутство.* Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Kean, ou Désordre et génie). Пер. с франц. П. И. Вейнберга.

Ноябрь 25

*Ограбленная почта.* Драма в 5 д., 7 карт. Э. Лемуана-Моро, П. Спродена и А. Делакура (Le courrier de Lyon, ou L'attaque de la malle-post). Пер. с франц. Ф. А. Бурдина.

Ноябрь 27

*Тридцать лет, или Жизнь игрока.* Драма в 3 д., 6 карт. В. Дюканжа и Дпно (Ж.-Ф. Ведена и П.-П. Губо) (Trente ans, ou La vie d'un joueur). Пер. с франц. Р. М. Зотова.

*В погоню за прекрасной Еленой.* Фарс в 2 д. с пением В. Александрова (В. А. Крылова).

Ноябрь 29

*Жених в затруднительном положении.* Комедия в 1 д. Переделка Н. Н. Енгалычева.

Декабрь 3

*Облава.* Комедия в 3 д. В. П. Лучича (В. П. Далматова).  
*Бедовая девушка.* Водевиль в 1 д. Н. И. Куликова.

Декабрь 4

*Жар-птица.* Комедия в 4 д. В. П. Бегичева.

*Новый дворник, или Укротитель бурных страстей.* Водевиль в 1 д. Переделка с франц. А-вой (Е. Н. Астальцевой).

Декабрь 10

*Чужое имя.* Комедия в 3 д. Э. Нью и А. Бело (Miss Multon). Переделка с франц. С. Райского (К. А. Тарновского).

Декабрь 11

*Гамлет, принц Датский.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Hamlet, Prince of Denmark). Пер. с англ. Н. А. Полевого.

Декабрь 14

*Отелло, венецианский мавр.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Othello, the Moor of Venice). Пер. с англ. П. И. Вейнберга.

Декабрь 16

*Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь.* Романтическая драма в 2 частях А. А. Шаховского.

Декабрь 27

*Демон.* Драма в 5 д. А. Делакура и П.-А.-О. Ламбера-Тибу (Le diable). Пер. с франц. И. А. Нордстрема.

Декабрь 30

*Бродяги.* Драма в 2 д. Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта (L'auberge des Adrets). Пер. с франц. П. Востокова (Н. В. Каракалпакова).

*Волшебная флейта, или Танцовщица поневоле.* Водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова.

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР М. М. АБРАМОВОЙ

1889

Сентябрь 8

*На всякого мудреца довольно простоты.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Сентябрь 10

*Бешеные деньги.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

*Откликнулось сердечко.* Драматическая безделка в 1 д. М. В. Карнеева. Фабула взята из комедии В. Мюллера «*Sie hat sein Herz cndeckt*».

Сентябрь 11

*Лес.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

*Если женщина решила, так поставит на своем.* Комедия в 1 д. И. М. Булацеля.

Сентябрь 12

*Незнакомые знакомцы.* Шутка-водевиль в 1 д. Оникса (Н. И. Ольховского).

Сентябрь 15

*Око за око, зуб за зуб.* Комедия в 3 д. А. Дюма-сына (François). Пер. с франц. А. Н. Чудинова.

*Тесть любит честь.* Комедия в 1 д. с куплетами Лоренсона (П.-Э. Шанелли) и А.-О. Мейера (Le beau père). Переделка с франц. Ф. Н. Рюмина.

*Бедовая девушка.* Комедия-водевиль в 1 д. Н. И. Куликова. Подражание водевилю Э. Делины «*Une fille terrible*».

Сентябрь 17

*Нищие духом.* Драма в 4 д. Н. А. Потехина.

*Виц-мундир.* Водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина.

Сентябрь 18

*Ошибки молодости.* Комедия в 5 д. П. П. Штеллера.

Сентябрь 19

*Итоги прошлого.* Комедия в 3 д. А. Ф. Федотова.

*Медведь.* Шутка в 1 д. А. П. Чехова.

Сентябрь 20

*Денежные тузы.* Комедия в 3 д. М. Бауцкого (Gruby Ryby). Переделка с польского А. Ф. Крюковского.

*Победителей не судят.* Комедия в 1 д. Н. В. Самойлова. Сюжет заимствован с франц.

Сентябрь 21

*На узелки, или Прыжок с четвертого этажа.* Фарс-водевиль в 1 д. А. Полозова (А. Н. Похвиснева).

Сентябрь 22

*Преступница.* Драма в 5 д. Н. Е. Вильде.

Сентябрь 26

*Мишура.* Комедия в 4 д. А. А. Потехина.

*Супружеское счастье.* Комедия в 3 д. Н. Северина (Н. И. Мердер).

Сентябрь 29

*Навстречу счастью.* Драма в 5 д. Н. О. Ракшанина.

Октябрь 1

*На жизненном пиру.* Драма в 4 д. Вл. А. Александрова.

Октябрь 6

*Старый барин.* Комедия в 5 д., 6 карт. А. И. Пальма.

Октябрь 8

*Ольга Ранцева (Чад жизни).* Драма в 5 д. Б. М. Маркевича. Переделка романа того же автора «На переломе».

*Женское любопытство.* Водевиль в 2 д. Л. Ф. Яковлева. Музыка В. Ляхера.

Октябрь 10

*Троглодит.* Комедия в 3 д. К. А. Тарновского и Э. Э. Матерпа. Переделка франц. комедии А. Мельяка и Л. Галеви «*Le petit marquis*».

Октябрь 12

*Матап.* Комедия в 2 д. С. Атавы (С. Н. Терпигорева).

- Октябрь 15  
*Арказановы*. Драма в 5 д. А. И. Сумбатов-Южина.
- Октябрь 16  
*Русский человек добро помнит*. Драматическая быль в 1 д. Н. А. Полевого.
- Октябрь 19  
*Семья преступника*. Драма в 5 д. П. Джакометти (*La morte civile*). Пер. с итал. А. Н. Островского.
- Октябрь 20  
*Мечты и жизнь*. Драма в 4 д. О. А. Домашевской-Песляк.
- Октябрь 25  
*Грешница*. Драма в 4 д. А. И. Пальма.  
*Первая ложь*. Комедия в 1 д. Мужецкого (Е. М. Бабецкого).  
*Трагик поневоле*. Шутка в 1 д. А. П. Чехова.
- Октябрь 26  
*Вторая молодость*. Драма в 4 д. П. М. Невежина.
- Октябрь 29  
66. Комическая оперетта в 1 д. Текст Ф.-О. Питто-Дефоржа и Лоренсена (П.-Э. Шапелля) (*Les soixante six*). Пер. с франц. И. В. Менгдена и В. П. Бегичева. Музыка Ю. Г. Гербера.
- Ноябрь 1  
*Золотая рыбка*. Старая погудка в 3 д. И. А. Салова и И. Н. Ге.  
*Одно слово министру*. Комедия в 1 д. А. Лангера (*Ein Wort an den Minister*). Пер. с нем. И. Ф. Плиннатуса.  
*Она одна*. Сцена-монолог в 1 д. И. И. Мясницкого (И. И. Барышева).
- Ноябрь 2  
*На бойком месте*. Комедия в 3 д. А. Н. Островского.  
*Добрый барин*. Шутка в 1 д. А. Н. Островского. Сюжет заимствован из франц. водевиля А. Делилиа и Ш. Ле Сена «*Une bonne à venturer*».
- Ноябрь 8  
*Баловницы*. Комедия в 4 д. М. Г. Ярона. Сюжет заимствован.  
*Жена, каких много, и Муж, каких мало*. Комедия-водевиль в 1 д. П. И. Грпгорьева. Сюжет заимствован из комедии О. Крезе де Лессе «*Le secret du ménage*».
- Ноябрь 12  
*На хуторе*. Картины деревенской жизни в 3 д. П. П. Гпедича.
- Ноябрь 16  
*Невольный враг*. Комедия в 4 д. П. М. Невежина.
- Ноябрь 19  
*Сафо*. Пьеса в 5 д. А. Доде и А. Бело (*Sappho*). Пер. с франц. А. Рембеллинского.
- Декабрь 3  
*Кручина*. Драма в 5 д. И. В. Шпажинского.
- Декабрь 7  
*Ларский*. Драма в 5 д. И. Н. Лодыженского.  
*Она его ждет*. Шутка в 1 д. А. Мельяка и Л. Галеви (*Madame attend monsieur*). Переделка с франц. В. И. Родиславского.
- Декабрь 10  
*Особое поручение*. Комедия в 5 д. Н. Николаева (Н. Н. Куликова).  
*Жид за печатью*. Шутка в 1 д. Опикса (Н. И. Ольховского). Заимствовано с польского.
- Декабрь 13  
*Омут*. Комедия в 3 д. М. Н. Владыкина.  
*Внутренний заем*. Шутка в 2 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Декабрь 17

*Майорша*. Драма в 5 д., 6 карт. И. В. Шпагинского.

*Сумасшедшая актриса, или Жених и хлороформ*. Водевиль в 1 д. Н. Крестовского (Н. И. Куликова).

Декабрь 19

*Ревизор*. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя.

Декабрь 20

*Сумерки*. Драма в 5 д. Е. П. Карпова.

*От скуки в женские руки*. Комедия в 1 д. А. М. Пазухина.

Декабрь 26

*Степь-матушка*. Комедия в 4 д., 6 карт. И. А. Салова.

Декабрь 27

*Леший*. Комедия в 4 д. А. П. Чехова.

1890

Январь 1

*Осторожнее с огнем*. Драматический этюд в 1 д. М. В. Карпеева. Сюжет заимствован.

Январь 4

*Мертвые души*. Комедия в 5 д. Составлена Краси́льником (П. Я. Рябовым) из поэмы Н. В. Гоголя.

*Белая камелия, или Маскарад в дворянском собрании*. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Корфа.

*Бабье дело*. Шутка в 1 д., 2 карт. А. Н. Канаева.

Январь 9

*Несчастье особого рода*. Комедия в 1 д. А. Эльца (*Er ist nicht eifersüchtig*). Пер. с нем. В. С. Пенькова.

Январь 11

*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.

*Воды*. Водевиль в 1 д. Д. Гарина (Д. В. Виндинга) и Л. И. Уманца.

Январь 14

*Мертвая петля*. Драма в 5 д. Н. А. Потехина.

Январь 15

*Дикарка*. Комедия в 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Январь 16

*Горе от ума*. Комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова.

Январь 18

*Светские затеи*. Комедия в 3 д. И. П. Королева (И. П. Григоровича).

*Завтрак у предводителя*. Комедия в 1 д. И. С. Тургенева.

Январь 22

*Сама себя раба бьет, коль не чисто жнет*. Комедия в 1 д. И. П. Зазулина.

Январь 23

*На рельсах*. Комедия-шутка в 3 д. Н. А. Хлопова.

Январь 25

*Свадьба Кречинского*. Комедия в 3 д. А. В. Сухово-Кобылина.

Январь 26

*В царстве скуки*. Комедия в 3 д. Э. Пальерона (*Le monde, ou L'on s'ennuie*). Пер. с франц. А. М. Дмитриева и Н. П. Кичеева.

*Антон Антонович Петушков*. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева.

Январь 31

*Сын актрисы.* Драма в 5 д. Пер. Н. И. и Н. Н. Куликовых.

*По газетам.* Комедия-шутка в 2 д. Пер. Н. П. Киреева.

Февраль 2

*Материнская любовь, или Фальшивомонетчик.* Драма в 6 д. Пер. с франц.

Л. Ф. Яковлева.

Февраль 5

*Без вины виноватые.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Соломенная вдовушка.* Водевиль в 1 д. Пер. И. Н. Ге.

Февраль 6

*Кин, или Гений и беспутство.* Комедия в 5 д. А. Дюма-отца (Keap, ou Désordre et génie). Пер. с франц. В. А. Каратыгина.

## ПЕТЕРБУРГ

### ТЕАТР ЛИТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА

1895

Январь 13

*Йоркширская трагедия.* Трагедия в 1 д., приписываемая В. Шекспиру (A Yorkschire Tragedy). Пер. с англ. П. П. Гнедича.

*Прохожий.* Опера в 1 д. Текст Ф. Коппе (Le Passant). Пер. с франц. А. Федотова. Музыка Э. Паладиля.

*Генрих IV.* 3-я карт. из хроники В. Шекспира «King Henry IV». Пер. с англ. П. П. Гнедича и Ю. П. Бахметева.

Апрель 11

*Ганнеле.* Фантастические сцены в 2 д. Г. Гауптмана (Hannele Mattern's Himmelfahrt). Пер. с нем. В. П. Буренина.

Сентябрь 17

*Гроза.* Драма в 5 д. А. Н. Островского.

*Весною.* Фантазия в 1 д. Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликовым комедии в 1 д. Л. Лалуи «Au printemps».

Сентябрь 18

*Нора.* Драма в 3 д. Г. Ибсена (Et dukkehjem). Пер. с нем. перевода П. И. Вейнберга.

*С места в карьер.* Фарс в 1 д. Д. А. Мансфельда.

Сентябрь 19

*Трудовой хлеб.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Искорка.* Комедия в 1 д. Э. Пальерона (L'étincelle). Переделка с франц. А. Н. Плещеева.

Сентябрь 25

*Самоуправцы.* Трагедия в 5 д. А. Ф. Писемского.

*Школьная пара.* Картинка с натуры в 1 д. Е. М. Бабецкого.

Сентябрь 28

*Под душистою веткой сирени.* Комедия в 1 д. В. Корнеллево́й (В. К. Библиной).

Сентябрь 29

*Ганнеле.* Фантастические сцены в 2 д. Г. Гауптмана (Hannele Mattern's Himmelfahrt). Пер. с нем. В. П. Буренина.

*Нахлебник.* Комедия в 2 д. И. С. Тургенева.

Октябрь 9

*Ева.* Драма в 5 д. Р. Фосса (Eva). Пер. с нем. Д. А. Мансфельда.

*Шашки.* Шутка в 1 д. Н. Криницкого (Н. И. Тимковского).

Октябрь 16

*Власть тьмы, или Коготок уяз, всей птичке пропасть.* Драма в 5 д. Л. Н. Толстого.

Октябрь 18

*Жених из долгового отделения.* Комедия в 1 д. И. Е. Чернышева.

Октябрь 24

*Чужие.* Пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко.

*З. О. Я. Водевиль* в 1 д. Пер. с франц. К. Барвицка (В. А. Тихонова).

Октябрь 31

*Лилия.* Комедия в 1 д. А. Доде (L'oeillet blanc). Пер. с франц. А. М. Булацеля.

*Родина.* Драма в 4 д. Г. Зудермана (Heimat). Пер. с нем. Ф. А. Куманина (?).

*Перед завтраком.* Картинка в 1 д. с пением А. Ф. Крюковского.

Ноябрь 7

*Месяц в деревне.* Комедия в 5 д. И. С. Тургенева.

Ноябрь 12

*Свои собаки грызутся, чужая не приставай!* Картины московской жизни в 2 д. А. Н. Островского.

Ноябрь 16

*Женидьба.* Комедия в 2 д. Н. В. Гоголя.

Ноябрь 21

*Орлеанская дева.* Трагедия в 5 д. с прологом Ф. Шиллера (Die Jungfrau von Orléans). Пер. с нем. в стихах В. А. Жуковского.

Ноябрь 26

*Медведь.* Комедия в 1 д. А. П. Чехова.

Ноябрь 28

*В тисках.* Пьеса в 3 д. П. Эрвье (Les tenailles). Пер. с франц.

*Тайны души.* Драма в 1 д. М. Метерлинка (Intérieur). Пер. с франц. В. П. Буренина.

Декабрь 5

*Около денег.* Драма в 5 д. Переделана В. А. Крыловым из романа А. А. Потехина того же названия.

Декабрь 12

*Выдержанный стиль.* Пьеса в 3 д. И. Н. Потапенко.

*Гость.* Драма в 2 д. Э. Брандеса (Et besøk). Пер. с датского П. Г. Ганзена.

*Биржевая горячка.* Шутка в 1 д. А. С. Суворина.

Декабрь 19

*Венецианская актриса.* Драма в 3 д. В. Гюго (Angelo, tyran de Padoue). Пер. с франц. Н. В. Михно.

*Мышеловка.* Шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

Декабрь 26

*Равеннский боец.* Трагедия в 5 д. Ф. Гальма (Ф. Мюнха-Беллингхаузена) (Fechter von Ravenna). Пер. с нем. В. К-го [В. Крестовского (Н. Д. Хвоцинской-Заиончковской)].

*Куколка (Не по договору).* Комедия в 1 д. К. С. Баранцевича.

1896

Январь 2

*Лес.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского.

Январь 4

*Принцесса Греза.* Пьеса в 4 д. Э. Ростана (La princesse lointaine). Пер. с франц. в стихах Т. Л. Щепкиной-Куперник.

*Волшебный вальс.* Шутка в 1 д. с пением А. М. Шмитгофа.

Январь 12

*Муравейник*. Комедия в 4 д. С. И. Смирновой (С. И. Сазоновой).  
*Автора в театре нет*. Шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

Январь 25

*Новички в любви*. Водевиль в 1 д. с пением Н. А. Коровкина.

Январь 30

*Марсель*. Комедия в 4 д. В. Сарду (Marselle). Пер. с франц. И. Д. Гальперина-Каминского.

Февраль 9

*Бедность не порок*. Комедия в 3 д. А. Н. Островского.  
*Tête-à-tête*. Комедия в 1 д. С. Ф. Рассохина. Сюжет заимствован из польской комедии М. Гавалевича «Dzisiejsi».

Март 28

*Из-за венца*. Драма в 5 д. Ф. Коппе (Pour la couronne). Пер. с франц. в стихах А. М. Федорова и В. А. Мзуркевича.

*Умная дуручка*. Комедия-шутка в 1 д. А. П. Морозова.

Апрель 2

*Невпопад*. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка Л. К. М. [Л. К. Маевского (Людвигова)].

Апрель 3

*Дым*. Драматические сцены в 4 д. по роману И. С. Тургенева А. К. и Б. Б.  
*Ночное*. Летняя сцена из русского быта в 1 д. М. А. Стаховича.

Апрель 10

*Не так живи, как хочется*. Народная драма в 3 д. А. Н. Островского.  
*Бойкая барыня*. Комедия в 2 д. С. И. Турбина.

Апрель 15

*Вечность в мгновении*. Драматический этюд в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Апрель 17

*В царстве скуки*. Комедия в 3 д. Э. Пальерона (Le monde, ou L'on s'ennuie).  
Пер. с франц. А. М. Дмитриева и Н. П. Кичева.  
*Пария*. Трагедия в 1 д. М. Беера (Der Paria). Пер. с нем. Н. Ф. Арбенина.

Апрель 19

*Супружеское счастье*. Комедия-фарс в 3 д. Н. Северина (Н. И. Мердер).

Апрель 24

*Диана Форнари*. Драма в 4 д. В. П. Буренина. Переработка пьесы А. де Мюссе «Les marrons du feu».

*В отдельном кабинете*. Комедия-монолог в 1 д. А. Н. Маслова (А. Н. Бежецкого).

Апрель 29

*Дамский вагон*. Водевиль в 1 д. Л.-Ф. Клервиля и О. Гастино (Le wagon des dames). Переделка с франц. С. О. Бойкова.

Сентябрь 18

*Честное слово*. Комедия в 4 д. А. С. Суворина.

*Тяжба*. Комедия в 1 д. Н. В. Гоголя.

*Летняя картинка*. Шутка в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Сентябрь 28

*Граф де Ризоор*. Драма в 5 д. В. Сарду (Patrie!). Пер. с франц. Н. Ф. Арбенина.

Октябрь 1

*Под гнетом утраты*. Драматический этюд в 1 д. Г. Д. (В. А. Крылова).

Октябрь 6

*Из-за мышонка.* Комедия в 1 д. А. Розо (La sourisière). Переделка с фр. Л. К. М. [Л. К. Маевского (Людвигова)].

Октябрь 10

*Банкрот.* Комедия в 4 д. Б. Бьернсона (En fallit). Пер. с нем. перевода Н. Ф. Арбенина.

*Доктор принимает.* Шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева).

Октябрь 13

*Женитьба Белугина.* Комедия в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева.

Октябрь 22

*Злая яма.* Комедия в 3 д. К. И. Фоломеева.

Октябрь 30

*Усталая душа.* Драма в 3 д. Ж. Леметра (Mariage blanc). Пер. с фр. Е. Карич (Е. Ф. Яковлевой).

Ноябрь 7

*Первое свидание.* Шутка в 1 д. Б. И. Бентовина.

Ноябрь 8

*Севильский обольститель.* Драма в 4 д. А. Н. Бежецкого (А. Н. Маслова).

Ноябрь 11

*Вспышка у домашнего очага.* Водевиль в 1 д. П.-А.-О. Ламбера-Тибу и Т. Баррьера (Un mari dans du coton). Переделка с фр. М. П. Федорова.

Ноябрь 12

*Две милостыни.* Драматический этюд в 1 д. в стихах Д. Величко.  
*Бедовая бабушка.* Водевиль в 1 д. А. Н. Баженова.

Ноябрь 22

*Разгром.* Из семейной хроники 1812 года, в 4 д. П. П. Гнедича.

*Дачный жених.* Комедия в 1 д. С. Федорова (С. Ф. Рассохина).

Ноябрь 28

*В чужой роли.* Комедия в 3 д. Л. Дучипского (Дпаннина).

*На Песках.* Картины петербургской жизни в 2 д. А. Т. Трофимова (А. Т. Иванова).

Декабрь 1

*Фрицинька.* Драма в 1 д. Г. Зудермана (Fritzchen). Пер. с нем. Ф. Н. Латернера.

Декабрь 2

*Гризельда.* Средневековое представление в 3 д. с прологом и эпилогом А. Сильвестра и Э. Морана (Grisélidis). Пер. с фр. в стихах В. В. Барятинского.

*Трудовой день.* Комедия в 1 д. И. А. Гриневской.

Декабрь 10

*Трильби.* Драма в 5 д. Г. Г. Ге. Сюжет заимствован из одноименного романа Дж. Дюморье.

Декабрь 11

*Оба лучше.* Комедия в 1 д. А. Б-р-го.

Декабрь 18

*Квартирный вопрос.* Комедия в 4 д. В. А. Крылова.

Декабрь 19

*Букет.* Комедия в 1 д. И. Н. Потапенко.



Январь 2

*Суженый-ряженный.* Святочная сцена в 1 д. В. А. Тихонова.

Январь 3

*Новый мир.* Драма из времен гонения на христиан при Нероне в 5 д. И. Баретта. Пер. с англ. А. С. Суворина.

Январь 12

*Которая из двух?* Комедия в 1 д. А. Монье и Э. Мартена (Madame d'Ormeson s'il vous plaît). Переделка с франц. в стихах Н. И. Куликова.

Январь 13

*Водоворот.* Драма в 4 д. В. Г. Авсеенко.

*Накануне.* Возможный случай в 1 д. А. А. Плещеева.

Январь 20

*Тысяча и одна ночь.* Драма-сказка в 5 д. Г. Драхмана (Tusing og en Nat). Пер. с датского А. В. Ганзен.

Январь 28

*Подорожник.* Комедия в 4 д. Е. П. Гославского.

*Елка.* Комедия в 1 д. Вл. И. Немировича-Данченко.

Февраль 4

*Ожерелье Афродиты.* Драма в 4 д. В. П. Буренина.

Февраль 12

*Изеиль.* Драма в 4 д. А. Сильвестра и Э. Морана (Iseyl). Пер. с франц. в стихах В. В. Барятинского.

Февраль 14

*Фауст.* Трагедия в 4 д., 9 карт. И.-В. Гете (Faust). Пер. с нем.

*Любовь и предрассудок.* Комедия в 3 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Sullivan). Пер. с франц. П. С. Федорова.

Февраль 17

*Катастрофа.* Драма в 4 д. А. Н. Будищева и А. М. Федорова.

*Нет худа без добра.* Поговорка в 1 д. Переделка с франц. М. Г-на. Сюжет заимствован из Э. Пальерона.

Февраль 22

*Сверчок.* Комедия в 5 д. 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).

*Лакомка.* Комедия в 1 д. Пер. Е. М. Бабецкого.

Сентябрь 17

*Таланты и поклонники.* Комедия в 4 д. А. Н. Островского.

*Приличия.* Комедия-шутка в 1 д. В. В. Билибина.

Сентябрь 30

*Расточитель.* Драма в 4 д. М. Стебницкого (Н. С. Лескова).

*Ирэн.* Комедия в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Октябрь 8

*Во имя любви.* Драма в 4 д. Г. К. Градовского.

Октябрь 16

*Набат.* Пьеса в 5 д. Г. Г. Ге.

Октябрь 22

*Роковой дебют.* Шутка в 1 д. П. Д. Л. (П. Д. Ленского).

Октябрь 24

*Юлий Цезарь.* Трагедия в 5 д. В. Шекспира (Julius Caesar). Пер. с англ. в стихах Д. Л. Михайловского.

Октябрь 28

*Чад жизни (Ольга Ранцева)*. Драма в 5 д. Б. М. Маркевича. Переделана им из его романа «Перелом».

Октябрь 30

*Не в свои сани не садись*. Комедия в 3 д. А. Н. Островского.

Ноябрь 13

*Потонувший колокол*. Сказка-драма в 5 д. Г. Гауптмана (*Die versunkene Glocke*). Пер. с нем. В. П. Буренина.

Ноябрь 18

*Следователи*. Комедия в 4 д. Н. А. Борисова.

*Не пойман — не вор*. Пословица в 1 д. А. С. Суворина.

Ноябрь 25

*Ложь*. Комедия в 4 д. Е. Зеланд (Е. А. Дубельт).

*Ужин*. Картинка в 1 д. А. А. Плещеева.

Декабрь 7

*Ревизор*. Комедия в 5 д. Н. В. Гоголя.

Декабрь 9

*Орхидея*. Драма в 4 д. Н. Гарина (Н. Г. Михайловского).

Декабрь 16

*Платон Андреевич*. Шутка в 1 д. А. Седого (Ал. П. Чехова).

Декабрь 18

*Шпион*. Комедия в 4 д. В. Джилетта. Пер. с англ. К. И. Дестомб.

Декабрь 26

*В штатском*. Фарс в 1 д. Г. Кадельбурга (*In zivil*). Пер. с нем. Н. Ф. Арбе-нина.

Декабрь 27

*Маски*. Драма в 1 д. Р. Бракко (*Maschere*). Пер. с итал. М. Эрисхем.

*Помещик*. Сцена в 1 д. М. А. Суворина.

*На аристократический манер*. Шутка в 1 д. Н. А. Л. и В. Б.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абаринова А. П. 199, 205  
 Абраменко П. В. 326  
 Абрамов (Полторацкий) П. А. 316, 332, 338  
 Абрамова М. М. 67, 127, 248, 254—256, 343  
 Аверкиев Д. В. 80, 183, 203, 222, 239, 240, 465—468, 478, 496, 499, 501, 502, 512, 513, 518, 519, 523, 536, 544, 548, 549  
 Авессипо В. Г. 280, 523, 560  
 Агарев А. А. 264, 265, 338  
 Аграмов М. В. 240, 244, 246, 247, 323, 347, 360, 406, 533  
 Адельгейм, братья (Роберт и Рафаил) 315, 322  
 Азагарова А. Я. 375  
 Акимова С. П. 158, 161  
 Аксаков И. С. 165  
 Аксаков С. Т. 496  
 Александров Вл. А. 109, 111, 447, 448, 465, 489, 498, 503, 519, 525, 537, 553  
 Александрова Л. А. 363, 365, 375  
 Алексеева Е. А. 412  
 Аллегри О. К. 274, 275  
 Алтаев Ал. (М. В. Алтасва-Ямникова) 435  
 Альтшуллер А. Я. 43, 422, 428, 430  
 Алякринский П. А. 329, 330  
 Амаров (Мотняков) Ф. А. 331  
 Амфитратов А. В. 25, 81, 172—174, 177, 178, 194, 284, 425—427, 486, 545  
 Андерсен Г.-Х. 458  
 Андреев А. Н. 499, 527, 528, 548  
 Андреев-Бурлак В. Н. 62, 68, 105, 239, 244, 265, 291, 316—319, 360—362, 373, 520  
 Андреева М. Ф. 151, 259  
 Андреев И. Д. 466, 527  
 Андронов 340  
 Аписе-Буржуа О. 70, 440, 455, 457, 458, 480, 486, 502, 508, 514, 528, 535, 548, 549, 551  
 Аничков И. А. 502  
 Анисимова-Бернар Н. П. 256, 370  
 Анненская А. В. 264, 375  
 Антропов Л. Н. 205, 445, 511, 518, 523, 531, 548  
 Антуан А. 34, 35, 140, 419  
 Антье Б. 522, 552  
 Анчаров-Эльстон А. В. 275, 277, 278, 280, 352  
 Аполлонский Р. Б. 199, 232, 234  
 Арбатов (Архипов) Н. Н. 286, 287  
 Арсенин Г. А. 270, 271, 273  
 Арсенин (Гильдебрандт) П. Ф. 192, 233, 310, 455, 461, 482, 493, 495, 532, 558, 559, 561  
 Арди П. П. 199, 201, 232  
 Арди-Светлова О. В. 332  
 Арндтс А. Ф. 50  
 Арканов Н. Л. 325  
 Арсеньев А. В. 81, 445, 544  
 Артем А. Р. 259  
 Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) 20, 418, 419  
 Асмолов В. П. 346, 383—385  
 Астафьева Е. Н. 452, 462, 490, 535, 544, 552  
 Атава С. (С. Н. Терпигорев) 471, 553  
 Афонин Л. 434, 435  
 Аэнье (А. Н. Витмер) 441, 485  
 Аяров А. Г. 330, 343  
 Бабецкий Е. М. 250, 534, 539, 554, 556, 560  
 Бабилов М. И. 192, 351, 359, 363  
 Бабин П. И. 447  
 Багров (Топор) М. Ф. 192  
 Баженов А. Н. 443, 511, 539, 559  
 Базаров В. А. 268, 270  
 Байрон Г.-И. 540  
 Байст О. И. 460  
 Балудский М. 255, 395, 396, 457, 524, 533, 534, 536, 539, 553  
 Бальзак О де 534  
 Бальмонт К. Д. 20  
 Банвиль Т. де 461, 468, 536  
 Баранцевич К. С. 225, 451, 541, 557  
 Баретт И. 281, 560  
 Барпай Л. 270  
 Баррьер Т. 450, 452, 456, 472, 476, 482, 498, 510, 516, 518, 534, 535, 548, 551, 559  
 Барт Н.-Т. 488  
 Барт А. Д. 502  
 Барышев И. И. — см. Мясницкий П. П.  
 Барятинский В. В. 559, 560  
 Васкаков 327  
 Вастунов Э. П. 275, 278, 281, 380  
 Ваташев П. Н. 440, 454, 496, 498, 500, 501, 515, 520, 544, 548  
 Ваттю Л. 477, 511, 517, 549  
 Вауернфельд Э. 463, 528  
 Бахметов Ю. П. 556  
 Бахрушин А. А. 286  
 Баяр Ж.-Ф.-А. 453, 469, 488, 503, 516, 517, 519, 522, 544  
 Бегичев В. П. 504, 516, 524, 525, 547, 552, 554  
 Бедлевич 407  
 Бедлинский К. В. 436  
 Бээр М. 482, 558  
 Бедяцкий А. Н. (А. Н. Маслов) 280, 495—497, 558, 559

- Бек А. 140, 141, 249, 534  
 Белинский В. Г. 96, 305  
 Белишны-Белишович М. П. 339  
 Бело А. 478, 481, 504, 507, 526, 538, 545,  
 551, 552, 554  
 Белоконь 327, 351  
 Бельградская 327  
 Бельская Е. П. 320  
 Бельский Д. А. 320, 408, 409  
 Беллев В. Н. 439  
 Беляев Н. И. 468, 530  
 Беляев Ю. Д. 209, 237, 428  
 Бенар Л. 133, 134  
 Бенедикс Р. 503, 528  
 Бенговин Б. И. 442, 542, 559  
 Бергонье 390, 392, 393  
 Берент Э. 327  
 Бернар В. 442  
 Бернар С. 41, 42, 277, 395, 544  
 Берников Л. А. 480  
 Бернштейн М. 532  
 Бертон К. 532  
 Бескин Э. М. 425  
 Бетховен Л. ван 50  
 Бехтесв А. С. 525  
 Бибин В. П. 332, 339, 355, 356, 361, 363,  
 364, 436  
 Бибина-Муромская 363  
 Бизе Ж. 50, 275  
 Биллибин В. В. 464, 474, 488, 492, 498, 544,  
 560  
 Бильо П. 542  
 Бирх-Ифейффер Ш. 281, 494, 560  
 Биссон А.-С.-А. 249, 542, 543, 545  
 Благовослав В. Е. 300  
 Блок А. А. 5, 418  
 Блум К.-Л. 459, 519, 547  
 Блюм Э. 543  
 Блюменталь О. 249, 494, 537, 539, 545  
 Блюменталь-Тамарин А. Э. 393  
 Блюменталь-Тамарина М. М. 315, 340, 387  
 Боборыкин П. Д. 24, 42, 89, 90, 97—99, 111,  
 141, 142, 147, 155, 156, 195, 206, 212,  
 256, 262, 364, 445, 458, 466, 493, 494,  
 499, 502, 512, 524, 526  
 Богатырев П. П. 361, 362  
 Богданов П. Н. 410  
 Богуславский 349  
 Божановская Е. 327  
 Войков С. О. 456, 462, 469, 490, 505, 513,  
 514, 517, 523, 538, 549, 558  
 Бомарше (П.-О. Карон) 134, 138, 253, 256,  
 284, 493, 542, 551  
 Боплан Арт. 498  
 Борисов Н. А. 350, 469, 548, 561  
 Борисова Е. А. 421, 436  
 Борисовский Н. А. 295, 323, 333, 347, 375  
 Боровецкий Н. В. 339, 340  
 Бородай М. М. 295, 309, 320, 342, 358,  
 362—369, 372, 373, 375—379, 397, 409,  
 410  
 Бороздина З. П. 244  
 Бочаров А. М. 49  
 Бравич К. В. 281, 282, 315, 412  
 Брагин Г. Д. 337, 540  
 Бразье Н. 471, 517  
 Бракро Р. 478, 561  
 Брам О. 34  
 Брандес Э. 455  
 Брахфогель Э. 272, 515  
 Бренко А. А. 178, 229, 238, 241, 243, 316,  
 497  
 Бренсвик (Л. Лери) 498  
 Бриё Э. 545  
 Бризбарр Э.-Л.-А. 480, 482, 491, 521, 525,  
 536, 550  
 Брокгауз Ф.-А. 418, 488  
 Бронников П. К. 442  
 Бросинер М. 506  
 Брот А. 548  
 Брошель М. Н. 529  
 Бруштейн А. Я. 431  
 Брюсов В. Я. 19, 20  
 Брюсс Д.-О. 441  
 Брянская-Коврова 315, 328, 374  
 Брянский А. М. 215, 429  
 Брянцев С. 492  
 Буассело П. 483, 521, 529  
 Буасси Л. 454  
 Будищев А. Н. 280, 560  
 Булацель И. М. 447, 453, 460, 484, 509, 514,  
 525, 533, 546, 553, 557  
 Бульвер-Литтон Э.-Джк. 492, 524  
 Бунаков Н. Ф. 286  
 Бунин И. А. 20  
 Бураковский А. З. 387, 391, 434  
 Бурджалов Г. С. 286, 287  
 Бурдин Ф. А. 155, 200, 423, 455, 485, 512,  
 522, 523, 538, 552  
 Буренин В. П. 80, 81, 165, 176, 224, 273,  
 280, 467, 472, 473, 486, 497, 542, 549,  
 556—558, 560, 561  
 Бурлаков В. Ф. 340  
 Бухарин М. П. 448  
 Быховиц-Самарин Я. В. 280, 351  
 Бьениль (Э. Денуайе) 544  
 Бьерсон Б. 140, 141, 253, 281, 472, 484,  
 545, 559  
 Бялый Г. А. 106, 421  
 Вагнер Р. 118  
 Вайн Ю. 516  
 Валентинов В. П. 244  
 Вальден М. Д. де 494, 506, 511, 525, 535,  
 547, 560  
 Вальв К. Ф. 49, 153, 154, 239, 420  
 Вальв Ф. К. 154  
 Вальяно Г. С. 293  
 Вандербурх Э.-Л. 517  
 Ванер Ш. 463, 502  
 Варламов К. А. 41, 92, 125, 198, 199, 203,  
 204, 217—222, 233  
 Варнеке Б. В. 247, 431  
 Варнер Ф.-О. 448  
 Варшавский-Долин И. Н. 264, 268, 269  
 Васильев В. П. 285  
 Васильев (В. К. Мюле) 478  
 Васильев М. В. 331  
 Васильев С. (С. В. Флеров) 26, 27, 159, 161,  
 179, 186, 196, 207, 215, 216, 240, 247,  
 256, 419, 423  
 Васильев С. В. 206  
 Васильева Е. Н. 206  
 Васильева (Танцева) Н. С. 151, 157, 199,  
 206, 207, 262  
 Васнецов В. М. 22  
 Ватсон М. В. 506, 528  
 Ваффлар А.-Ж.-М. 478  
 Вахрушева Е. А. 436  
 Ваэз Г. 538  
 Вейнберг Л. П. 131, 262, 449, 450, 457, 473,  
 479, 481, 503, 504, 508, 511, 512, 520,  
 536, 552, 556  
 Веласкес Д. 174  
 Велизарий М. П. 256, 305, 375, 376, 384,  
 387, 397, 431, 434, 437—439  
 Великанов А. С. 404, 405  
 Величко В. Л. 195, 460, 482, 483, 544  
 Величко Д. 559  
 Венгеров С. А. 418  
 Вербицкая А. А. 473, 495  
 Верга Дж. 140, 495  
 Верконсен Э. 444  
 Вернер И. А. 531  
 Вессловская А. А. 444, 483, 495  
 Вессловский Алексей Н. 47, 138, 143, 258,  
 286, 422  
 Вест К.-А. (И. Шрейфогель) 506, 542

- Вехтер (Вехтерсгейн) Н. С. 334, 335, 348, 374  
Вечеслов 327  
Вильбрандт А. 442, 507, 525  
Вильгельми И. 327  
Вильде Н. Е. 158, 159, 166, 442, 447, 465, 485, 487, 489, 501, 523, 528—530, 553  
Вильде Н. Н. 490, 542, 543  
Вильденбрух Е. 537  
Вильнев Т.-Ф. 549  
Виноградская И. Н. 419, 421, 422  
Витарский 327  
Витвицкий Л. Н. 543  
Витковский А. Г. 496  
Вишневская И. Л. 427  
Вишневский А. Л. 332  
Владимиров В. А. 536  
Владимиров Ив. (В. И. Шewelкин) 542, 543, 545  
Владимиров М. С. 507, 517  
Владина 412  
Владыгин М. Н. 500, 514, 515, 554  
Власов В. И. 322, 349  
Вознесенский 325  
Волгин В. С. 409  
Волгина С. П. 365, 381  
Волгина-Покровская Е. А. 349  
Волков Д. С. 300  
Волков Н. Д. 434  
Волконский М. Н. 484, 490  
Волховская С. Ф. 327  
Волховский П. Н. 525, 547  
Вольф Д. В. 264  
Вольф П. 445  
Вольфсон В. 516, 520  
Вольнский А. Л. 23, 419  
Воробец-Сперанский М. М. 272  
Воронежский А. (А. А. Кудрявцев) 476  
Воронковский И. М. 331  
Воронов А. С. 411  
Воскресенская Е. М. 444, 490  
Востоков П. (И. В. Каракалпаков) 549  
Востокова-Беретти 322  
Вронская Н. М. 364, 374  
Врубель М. А. 20—22, 131, 418  
Свезоложский И. А. 29, 149, 488, 496  
Выходцев Г. А. 295, 361, 414  
Вязовский (Анучин) Ф. П. 244
- Габриель (Ж.-Ж.-Г. Делжурье) 519  
Гавалевич М. 501, 558  
Гаврилов 335  
Галеви Л. 139, 470, 471, 480, 482, 498, 511, 513, 517, 527, 530, 532, 533, 535, 536, 548, 553, 554  
Галицкий Г. С. 268, 332  
Галушкин А. Я. 476  
Гальм Ф. (Ф. Мюнх-Беллингхаузен) 136, 490, 557  
Гальперин-Каминский И. Д. 558  
Гангофер Л. 506  
Ганзен А. В. 560  
Ганзен П. Г. 455, 472, 557  
Гарин Д. (Д. В. Виндинг) 478, 493, 509, 529, 545, 547, 550, 551, 555  
Гарин Н. (Н. Г. Михайловский) 561  
Гартлебен О.-Э. 483  
Гартман М. 458, 519, 550  
Гарфильд С. А. 540, 541  
Гаршин В. М. 14, 111  
Гастро О. 456, 493, 513, 517, 558  
Гауптман Г. 15, 34, 59, 66, 68, 95, 141, 145, 146, 274, 276, 308, 489, 556, 561  
Ге Г. Р. 280, 281, 559, 560  
Ге И. Н. 469, 475, 481, 485, 493, 497, 515, 520, 521, 529, 535, 537, 544, 556  
Геденов С. А. 449, 515, 522, 550  
Гейзе П. 471  
Геллерт Х.-Ф. 479, 544
- Гельман Л. Г. 448, 480  
Гельсер А. Ф. 49, 153, 154  
Гене А. 500, 515, 522  
Генц А. Р. 451  
Гербер Ю. Г. 516, 525, 554  
Гернер К.-А. 497, 549  
Герсон А. 531  
Гертх Х. 287, 459, 542  
Гете И.-В. 155, 180, 395, 508, 536, 560  
Гиляровский В. А. 317, 435  
Гинсбург Р. 315  
Глама-Мещерская А. Я. 124, 239, 244, 316—319, 395, 397, 401, 435, 438, 439  
Глебова М. М. 127, 212, 254, 303, 363, 395—397, 399  
Глебова-Струйская П. 315  
Гливенко И. И. 502  
Глинка М. И. 80, 275, 492, 514  
Глюсч-Добровольский 387  
Гнедич П. П. 71, 81, 97, 100, 101, 132, 133, 160, 193, 200, 207, 210, 213, 228, 259, 273—275, 277, 280, 317, 421, 429, 430, 433, 445, 448, 449, 452, 453, 455, 461, 470, 476, 478, 483, 488, 498, 502, 517, 520, 538, 540—542, 546, 547, 554, 556, 559  
Гоголь Н. В. 66, 67, 72, 92, 205, 209, 251, 265, 281, 284, 285, 287, 460, 461, 464, 469, 471, 472, 491, 497, 498, 502, 504, 510, 511, 515—517, 519, 527—529, 531, 532, 543, 549, 555, 557, 558, 561  
Годунов В. В. 506, 521  
Гозлан Л. 503, 528  
Гои А. 473, 515, 521  
Голицын (Муравлин) Д. П. 468  
Головин А. А. 325  
Голохвастова О. А. 452, 513  
Голубева О. А. 334, 379  
Голубин П. И.—см. Юркевич П. И.  
Гольдони К. 134, 138, 444, 449, 502  
Гондич Э. 528  
Гончаров А. М. 434  
Горбунов И. Ф. 200, 273, 475, 476  
Горбунова 362  
Гордеев Г. Ф. 407  
Гординский И. И. 295  
Горев (Васильев) Ф. П. 120, 135, 158, 159, 178, 182—185, 222, 425  
Горева Е. Н. 67, 68, 137, 212, 234, 248, 251, 254, 256, 257, 264, 265, 270—272, 329, 363, 380, 550  
Горин-Горяинов А. М. 308, 315, 374  
Горин-Горяинов Б. А. 431  
Городецкий Н. М. 529  
Горсткины 328  
Горький А. М. 20, 93, 95  
Гославский Е. П. 134, 187, 196, 280, 447, 485, 491, 540, 560  
Градов-Соколов Л. И. 244, 269, 292  
Градовский Г. К. 560  
Гранатов 323  
Гранке Э. 442, 467, 469, 543  
Гратинская Р. 498, 517  
Гребенка Е. П. 492  
Греков И. Н. 192, 258, 259, 315, 320, 406, 407, 459  
Грене Д'Анкур Э. 448  
Грессер Г. Н. 475, 476, 484, 497, 532, 538, 540, 543  
Грибоедов А. С. 66, 395, 454, 488, 494, 511, 517, 524, 528, 555  
Григорович Д. В. 206, 224, 273, 441, 463, 508, 529  
Григорьев А. А. 508  
Григорьев П. Г. 499, 505, 509, 520, 522, 527, 528, 548  
Григорьев П. И. 70, 441, 459, 460, 463, 467, 471, 491, 511, 516, 517, 521, 524, 529, 539, 554  
Гриднин Ф. Д. 441, 514, 547

- Грильпарцер Ф. 136, 493  
Гришневская И. А. 280, 482, 559  
Громов (Лопотоцкий) А. И. 298, 326  
Громова П. К. 222  
Грубин (Булгаков) А. П. 333, 336, 347, 349  
Грузинский Д. Я. 412  
Гурлянд И. Я. 503, 551  
Гущков К. 135, 136, 305, 503, 520  
Гюго В. 68, 134, 135, 137, 174, 179, 181, 256, 257, 276, 453, 481, 493, 513, 551, 557
- Давыдов А. П. 322, 392  
Давыдов В. Н. (И. Н. Горелов) 43, 62—64, 72, 73, 105, 120, 124, 125, 157, 199, 201, 203, 212—217, 219, 225, 226, 236, 244, 246—248, 272, 320, 322, 327, 379, 403, 429, 439  
Давыдова М. В. 419, 421  
Дагмарова А. Г. 348, 350, 392  
Далматов (Лучич) В. П. 73, 125, 132, 199, 221, 229—231, 273, 274, 280, 281, 387, 388, 410, 421, 430, 480, 518, 552  
Дальский (Неелов) М. В. 63, 133, 199, 234—236, 256, 257, 315, 326, 431  
Дандре П. (О. Лефран, М. Мишель и Э.-М. Лабिश) 489  
Данилов С. С. 119, 421  
Данилович А. Г. 325, 333, 335  
Данилович А. И. 333, 340, 351  
Дара-Владимиров 352  
Даргомьжский А. С. 80, 492, 514  
Дарский (Шавров) М. Е. 322, 336  
Двинский 315  
Деборн Е. А. 337, 349  
Деверже (А. Шапо) 463  
Деденев А. В. 479  
Декурсель А. 450, 482, 502, 514, 518, 528, 548  
Декурсель П. 545  
Делакур А. 441, 446, 451, 453, 463, 465, 473, 474, 479, 499, 500, 507, 513, 515, 521, 522, 526, 532, 536, 547, 548, 552  
Делилиа А. 458, 512, 531, 554  
Делиньи Э. 443, 511, 516, 553  
Дельпи А. 521  
Денисенко П. А. 285, 286, 301  
Деннери А.-Ф. 70, 174, 455, 457, 480, 522, 523, 549, 550, 555  
Державин К. Н. 428  
Де Рибас А. 439  
Деркач И. Г. 334, 336, 337  
Дерлей Ж. 506, 511, 525, 547  
Дестомб К. И. 561  
Джакоза Д. 542  
Джакометти П. 140, 512, 517, 549, 554  
Джиллетт В. 561  
Дидро Д. 155, 156  
Дино (Ж.-Ф. Беден и П.-П. Губо) 70, 502, 552  
Дмитриев А. М. 460, 515, 516, 518, 524, 527, 540, 555, 558  
Дмитриев Д. С. 524, 532, 534  
Дмитриев-Волынский 307, 341  
Добржанский С. 464, 540  
Добровольский Л. М. 250, 352  
Добролюбов Н. А. 23  
Доде А. 249, 256, 486, 504, 509, 526, 533, 537, 545—547, 554, 557  
Докучаев М. П. 348  
Долгов Н. Н. 235, 433  
Долговы Е. М. и С. М. 545  
Долгоруков Н. А. 456, 528  
Долинов А. И. 341, 399  
Домашева М. П. 250, 275, 280  
Домашевская-Песляк О. А. 554  
Дорошевич В. М. 25, 173, 182, 222, 307, 319, 369, 386, 387, 396, 398—400, 402, 406, 407, 424, 425, 430, 435, 438  
Достоевский М. М. 499, 529, 546
- Достоевский Ф. М. 10, 59, 90—92, 106, 110, 111, 118, 145, 215, 260, 265, 387, 520, 531  
Драхман Г. 560  
Дрейфус А. 541  
Дризен Н. В. 230, 483  
Дронин Н. С. 537  
Дружинин А. В. 131, 468, 477  
Дубовицкий П. И. 295, 328, 329  
Дубровина А. А. 363, 374  
Дузе Э. 42, 43, 147  
Дурьлин С. Н. 424, 427  
Дучинский (Дианни) Л. 280, 559  
Дьяченко В. А. 266, 456, 527, 531, 542, 547, 549—551  
Дюбуа П. (П. Буассело и Ш.-Л.-Э. Ньютерр) 529  
Дюжикова А. М. 199, 206  
Дюканж В. 70, 502, 552  
Дюков Н. Н. 359, 360, 363, 372  
Дюкова А. Н. 367—369, 407  
Дюкова В. Л. 360, 362, 364  
Дюковы В. Л. и Н. Н. 358, 359, 367, 379  
Дюма А. (отец) 486, 512, 520, 552, 556  
Дюма А. (сын) 139, 147, 305, 441, 444, 465, 514, 527, 531, 532, 534, 539, 546, 547, 553  
Дюмануар Ф.-Ф. 174, 450, 453, 460, 513, 519, 522, 524, 527, 555  
Дюморье Дж. 559  
Дюмустье Л. 499, 513  
Дюпети Ш.-Д. 482, 490, 519  
Дюрбе 486  
Дюрю А. 445  
Дютш О. И. 492, 514
- Евсюков С. Д. 337  
Ежов Н. М. 124  
Екатерина II 70, 455, 479, 483, 544  
Еникеева С. А. 502  
Енгальчев Н. Н. 552  
Ермолов Н. А. 552  
Ермолова М. Н. 41, 62, 72, 81, 83, 104, 135—137, 139, 146, 158—160, 163, 164, 168—173, 177—180, 192, 195, 196, 207, 211, 212, 219, 278, 424, 428  
Ермолова-Кречетова А. Н. 192  
Ефрон И. А. 418, 488
- Жандр А. А. 488  
Желтков 337  
Жем Э. 496  
Живокини В. И. 161, 218  
Жилин М. М. 535  
Жилле А. 459  
Жилль Ф. 538  
Жирарден Э. 457  
Жиро Дж. 460, 531  
Житков Н. П. 517  
Жолли А. (А. Лево) 539  
Жонас Э. 483, 521  
Жорж Санд 494, 560  
Жуве-Вильон 322  
Жуковский В. А. 168, 481, 557  
Жулев Г. Н. 519, 523, 534, 551, 552  
Жулева Е. Н. 199, 204, 205  
Журавлева Ю. И. 244, 410  
Журин Н. А. 392
- Зависецкий Ю. Г. 524  
Загоскин М. Н. 70, 444, 515, 527  
Загуляев М. А. 130  
Загуляева Ю. 534  
Зазулин И. П. 268, 443, 493, 526, 527, 537, 555  
Зайончковский П. А. 420  
Закржевский Ю. Ф. 371, 374  
Залевский К. 538  
Залесова Е. Н. 534

- Запольская 391  
 Зверева М. И. 374, 410  
 Зеланд Е. (Е. А. Дубельт) 561  
 Златовратский Н. Н. 91  
 Зограф Н. Г. 71, 78, 138, 420—423, 425—427  
 Золя Э. 34, 96, 97, 106, 118, 140, 141, 421, 516, 534, 540  
 Зорина 392  
 Зоркая Н. М. 418  
 Зотов В. Р. 459, 542  
 Зотов Р. М. 502, 552  
 Зубова (Тальцева) А. А. 444, 511, 518  
 Зубров П. И. 488  
 Зудерман Г. 141, 146, 147, 251, 253, 254, 276, 308, 445, 453, 482, 492, 504, 506, 536, 538, 539, 543—545, 557, 559  
 Зуев (Запиров) Л. Д. 326, 327  
  
 Ибсен Г. 15, 32, 34, 51, 59, 66, 68, 118, 140—147, 154, 233, 251, 253, 276, 308, 378, 407, 422, 468, 479, 487, 494, 536, 537, 556  
 Иваненко С. С. 390, 391  
 Иванов И. И. 26, 144, 145, 147, 167, 180, 181  
 Иванов Л. Л. 532, 536, 540, 545  
 Иванов М. Т. 458, 486, 514, 522  
 Иванов Н. И. 351  
 Иванов-Афанасьев И. И. 541  
 Иванов-Козельский М. Т. 68, 132, 269, 270, 291, 331, 351, 360, 363, 403  
 Иванова А. В. 545  
 Иванова В. И. 340  
 Иваповский П. П. 330  
 Игнатъев 412  
 Ильин Н. И. 504  
 Ильина О. (О. И. Пузанова) 534  
 Ильинская М. В. 207  
 Ильинский А. К. 193  
 Ильков В. Е. 252, 317, 320, 332, 374  
 Ильменский В. Г. 475  
 Имперетинский К. К. 293  
 Инсарова-Агарева Ж. Т. 338  
 Ирвинг Г. 155  
 Исаков П. А. 153  
 Иффланд А.-В. 499, 528, 548  
  
 Кавалеров А. П. 544  
 Кавелин К. Д. 77  
 Кадельбург Г. 249, 494, 537, 539—542, 545, 561  
 Кадмина Е. П. 112, 359  
 Кажинский В. М. 444, 511, 521  
 Казанцев Н. В. 452, 537  
 Казанцев (Бессонов) П. И. 263—266, 325, 342, 348, 355, 369, 373, 390  
 Калинович В. А. 331, 391  
 Калпашиников Н. 538  
 Каменская М. Ф. 470  
 Каменский А. Д. 264, 265, 268  
 Камнев В. 389, 434  
 Камолетти Л. 270, 462, 512, 550  
 Канаев А. Н. 442, 461, 508, 519, 555  
 Кано-и-Мазас Л. 462  
 Каншин П. А. 131, 535, 551  
 Капендо Э. 508, 522  
 Карагеоргиевич 335  
 Карамазов Д. А. 332  
 Кара-Мурза С. Г. 423—427  
 Каратыгин В. А. 455, 522, 523, 549, 556  
 Каратыгин П. А. 70, 440, 446, 450, 463, 500, 508, 521, 522, 525—527, 535, 547, 548, 551, 553  
 Карсев Ф. Д. 492, 523, 551  
 Карич Е. (Е. Ф. Яковлева) 559  
 Карнеев М. В. 207, 423, 429, 435, 450, 457, 465, 472, 481, 495, 510, 511, 513, 518, 520, 522, 523, 526, 531, 533, 535, 536, 553, 555  
 Каро К. 452  
 Каронин С. (Н. Е. Петропавловский) 91  
 Карпенко 412  
 Карпов Е. И. 29, 86, 87, 108, 109, 111, 152, 154, 171, 230, 234—236, 248, 275, 276, 278—280, 284, 289, 294, 324, 451, 462, 473, 490, 491, 527—529, 531, 555  
 Карре М. 477, 511, 517, 548  
 Карре Ф. 543  
 Карташов А. Ф. 265, 270, 351, 366, 411  
 Карташев 322  
 Кастельвеккио Р. 534  
 Катков М. Н. 291, 292  
 Качалов В. И. 379  
 Каширин (Благушин) А. П. 374, 375  
 Каширин М. И. 322  
 Кашиперова Е. В. 536  
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. 285  
 Квятковская 350  
 Кегель-Королев А. А. 304, 340  
 Кейзер А. (А. Ф. Гретман) 494, 506, 511, 523, 543, 547, 560  
 Кестер 393  
 Кеттлер С. А. 441, 449  
 Кетчер Н. Х. 503  
 Кизеветтер А. А. 211, 424, 428  
 Кинг Э. 182  
 Кирилов Н. П. 486, 515, 526, 556  
 Кирсес П. П. 403  
 Киселев С. Ф. 339  
 Киселевский И. И. 124, 127, 199, 244, 245, 253, 255, 272, 303, 320, 381, 382, 397, 399, 402  
 Кислинский Н. В. 519  
 Кичеев Н. П. 460, 518, 527, 555, 558  
 Кичеев П. И. 227, 521, 525, 538, 542, 545  
 Кишкин Л. С. 420  
 Кларский Ю. 539  
 Клерс В. 464  
 Клервиль Л.-Ф. 448, 456, 459, 462, 489, 493, 496, 507, 513, 517, 547—549, 558  
 Клетнова Е. Н. 471, 548  
 Клиничин А. П. 426  
 Ключевский В. О. 77  
 Княжнин Я. Б. 506, 521  
 Князевская Т. Б. 421  
 Ковалевский С. В. 251, 254, 432, 540  
 Ковалевский Е. Е. 285  
 Ковров (Гашинский) Г. М. 291, 359, 363, 373, 374, 384  
 Кожневский Ю. 487, 536  
 Козловская (Шмидтова) В. М. 317  
 Козловская (Петренко) О. Ф. 403  
 Коллен д'Арлевиль Ж.-Ф. 451  
 Коллинз У. 465  
 Коломнин А. П. 273  
 Колпашиников С. С. 300  
 Кольман А. К. 550  
 Кольцова О. В. 392  
 Комиссаржевская В. Ф. 43, 44, 100, 125, 146, 147, 152, 199, 234, 236, 237, 303, 382, 386, 412, 420, 431, 438  
 Комиссаржевский Ф. П. 258  
 Коши А. Ф. 10, 120, 209, 421, 428  
 Коши Ф. А. 70, 448, 486  
 Кони-Стрельская 352  
 Конради А. 460, 519  
 Коновский 330  
 Константинов И. Ф. 545  
 Коппе Ф. 465, 469, 509, 538, 541, 556, 558  
 Коппель-Эльфельд Ф. 546  
 Коралли-Торцов М. 334  
 Корбиель (Лейброк) Е. А. 392  
 Корвин-Круковский П. В. 442  
 Корвин-Круковский Ю. В. 199, 232  
 Корельский Б. Н. 351  
 Кормилицын-Санин А. В. 544  
 Корном П.-Э. 70, 457, 467, 469, 523, 543, 549

- Корнелиева В. (В. К. Билибина) 97, 448, 485, 539, 556  
 Корнелиус А. 471  
 Корнель П. 138  
 Коровин К. А. 20, 22  
 Коровкин Н. А. 460, 479, 519, 558  
 Коровяков Д. Д. 262, 263, 295, 310, 353, 434—436  
 Королев Е. Е. 466  
 Королев (Григорович) О. П. (И. П.) 468, 520, 522, 555  
 Короленко В. Г. 20  
 Корсак А. И. 275  
 Кориков-Андреев 331, 408  
 Корф Ф. Ф. 513, 527, 555  
 Корш Н. Ф. 541—543, 545  
 Корш Ф. А. 32, 36, 65, 67, 124, 125, 136, 139—141, 145, 161, 214, 215, 228, 229, 232, 233, 238, 241—243, 245—252, 254, 255, 269, 272, 278, 304, 316, 333, 347, 357, 358, 375, 378, 381, 389, 390, 397, 399, 431, 510, 533, 537—541, 545, 546  
 Косс П. 473  
 Косинский В. Д. 489  
 Костровский-Истомин В. П. 369, 370, 373  
 Косминский А. А. 300  
 Костина Е. М. 420  
 Костромитинов Н. И. 273  
 Кошева Б. Э. 252  
 Крамес Р. А. 348, 350  
 Крамов А. У. 349  
 Крамской А. М. 348, 405  
 Крамской И. Н. 21  
 Красов Н. Д. 275, 277, 279  
 Красовская (Бурназова) Е. Ф. 244, 320  
 Красовский А. М. 523  
 Красовский П. К. 275, 279, 280  
 Крезе де Лессе О. 460, 554  
 Кремлев А. Н. 53, 130, 289, 290, 297, 305, 310, 311, 370, 410  
 Крестовская М. А. 327  
 Крестовский В. (Н. Д. Хвощинская-Заиончковская) 481, 490, 557  
 Кривская Е. Ф. 332  
 Кригер В. А. 310, 315, 356, 410, 419, 437  
 Кронберг А. И. 131, 474, 535, 543  
 Кронек Л. 47, 260  
 Кропачев Н. А. 444  
 Кропивницкий М. Л. 273, 335, 385  
 Круковский С. 543, 544  
 Кручинин (Тиллинг) Н. Д. 339, 405  
 Крыжицкий Г. К. 431  
 Крылов В. А. 29, 63, 72, 81, 83, 85, 99, 100, 151, 171, 191, 198, 201, 202, 208, 210, 228, 231, 279, 280, 314, 387, 441—444, 446, 447, 449, 450, 453—460, 463, 464, 466, 468—472, 475—477, 480—482, 484, 485, 487, 488, 490, 492, 493, 495, 498, 501, 503, 505—508, 513, 518, 519, 521, 523, 525, 527—536, 538, 541—544, 547—552, 557—559  
 Крылов И. А. 66, 474  
 Крылов С. И. 304, 323—325, 383  
 Крюковский А. Ф. 243, 457, 475, 480, 482, 494, 524, 525, 530, 535—539, 541—543, 545—547, 550, 553, 557  
 Ксабие Сентин (К. Бонифас) 499, 513, 549  
 Кубасов Е. 326  
 Кугель А. Р. 10, 26, 27, 41, 43, 73, 154, 182, 184, 210, 213, 216, 226, 231, 234, 235, 237, 245, 273, 275, 282, 324, 419, 421, 425, 428, 430, 431, 433  
 Кугушев Г. В. 459, 467, 512, 526, 529, 533, 540  
 Кудрина Н. Н. 244, 359  
 Куза В. И. 322  
 Кузминская Т. А. 484  
 Кузнецов 340  
 Кукольник П. В. 269  
 Куликов Н. И. 80, 222, 441, 443, 444, 445, 450, 451, 457, 461, 468, 481, 491, 492, 493, 495, 496, 498, 499, 506—508, 511, 512, 514—516, 518—520, 522, 526, 532, 536, 541, 543, 547, 548, 550, 552, 553, 555, 556, 560  
 Куликов Н. И. 222, 473, 495, 500, 501, 512, 517, 520, 526, 527, 529, 532, 533, 549, 550, 554, 556  
 Куманин Ф. А. 286, 445, 448, 462, 492, 536, 538, 557  
 Куприн А. И. 20  
 Купчинский И. 435  
 Курепин А. Д. 524  
 Курочкин В. С. 543, 546  
 Курочкин Н. С. 462, 512, 528, 534, 550  
 Гуреп Ф. де 482  
 Куреп Ш. де 527, 550  
 Кускова 315, 352  
 Кушнерев А. С. 453, 535  
 Лабин Э.-М. 451, 452, 454, 455, 457, 461, 465, 474, 497, 499, 501, 503—505, 512, 516, 520, 523—526, 530, 532, 533, 535, 539, 545—548, 550  
 Лаврицкая-Черкасова М. А. 385  
 Лавров Е. В. 351, 352  
 Лавров-Орловский А. Д. 352, 480  
 Лаврова Е. В. 286—288  
 Лавровская (Долинская) О. 350, 414  
 Ладьяженский М. В. 534  
 Лажечников И. И. 269, 547  
 Лазарев 332  
 Лазарев О. 390  
 Лазарев-Грузинский А. С. 127  
 Лакост А. 472  
 Лалуйе Л. 566  
 Ламбер-Тибу П.-А.-О. 452, 456, 462, 476, 496, 500, 507, 515, 522, 527, 528, 534, 549—552, 559  
 Ламбин П. В. 154, 275  
 Лангаммер В. И. 525  
 Лангер А. 503, 513, 518, 554  
 Ларин К. П. 542, 543  
 Ларин-Ларионов Ю. 393  
 Ларионов М. В. 487  
 Ларонж А. 445  
 Латерпек Ф. Н. 559  
 Латынин К. И. 332  
 Лафон Ш. 521  
 Лашкевич И. Н. 457  
 Лесбедева 333  
 Левинский И. 254  
 Левитан И. И. 20  
 Левцкий А. А. 322, 331  
 Левсеева Е. И. 199, 205  
 Легуев Э. 139, 441, 457, 510, 512, 520, 542  
 Лейкин Н. А. 125, 492, 536  
 Леклерк А. 515  
 Лелес (Вучетич) К. Г. 291, 322, 331, 392, 404, 405  
 Лемстр Ж. 281, 540, 559  
 Лемуан Г. 454, 488, 550  
 Лемуан-Моро Э. 441, 448, 463, 521, 522, 536, 547, 548, 552  
 Лешин В. И. 5, 7, 8, 15, 169, 418, 424  
 Лешин (Игнатюк) М. Ф. 426  
 Лешни С. К. 338  
 Ленская Л. Н. 476  
 Ленский А. П. 13, 27, 28, 31, 33, 37, 43—46, 49—51, 62, 68, 72, 104, 105, 120, 126, 131—133, 135—138, 155—159, 172—180, 185, 334, 418—421, 423—425, 431  
 Ленский Д. Т. 70, 453, 455, 461, 469, 471, 489, 499, 503, 505, 511, 516—519, 522, 525, 547  
 Ленский (Оболенский) П. Д. 233, 273—275, 318, 320, 370, 373, 533, 546, 560  
 Лептовский М. В. 31, 32, 49, 65, 116, 145,



- 238—241, 266—268, 335, 338, 347, 391, 392, 483, 541  
 Леонидов Л. М. 397, 399—401, 406, 407, 438, 439  
 Лепковская Е. А. 343, 344, 349, 352  
 Лермонтов И. О. 66, 77, 287, 414, 472, 511, 519  
 Лесаж А.-Р. 545  
 Ле Сенна Ш. 458, 512, 531, 554  
 Лесницкая В. (В. Н. Беленко) 453, 484, 542  
 Лесков Н. С. 282, 448, 512, 521, 560  
 Лессинг Г.-Э. 135, 155, 232, 508, 510  
 Летар М. И. 264—266, 348, 390  
 Леткова Е. (Е. П. Султанова) 450, 538  
 Летковская 329  
 Лефевр И. 472  
 Лефран О. 454, 461, 503, 516, 520, 525, 532, 548, 550  
 Леффлер А. 251, 254, 540  
 Лешковская Е. К. 139, 158, 172, 193—195, 426, 427  
 Лицина 387  
 Лицина М. П. 259  
 Линдау Л. 501  
 Линев Д. А. 529  
 Линовская Е. Д. 361  
 Линская-Неметти В. А. 264, 270—272, 351, 359  
 Линтварев А. А. 328, 413  
 Лист Ф. 15  
 Литовцева Н. Н. 379  
 Лихачев В. С. 183, 236, 447, 462, 496, 500  
 Лодыженский И. Н. 255, 336, 485, 536, 554  
 Локруа Ж.-Ф. 474, 508, 535, 543  
 Лола (Гвоздикова) О. Д. 221, 328, 361, 362  
 Лонгинов М. Н. 477, 511, 517, 520—522, 549, 555  
 Лопе де Вега 134, 135, 174, 464, 496, 497  
 Лорен Ж. 498, 516, 548  
 Лоренсен (П.-Э. Шапельль) 501, 516, 525, 526, 553, 554  
 Лубковский 393  
 Луговой А. (А. А. Тихонов) 480  
 Лужский В. В. 259  
 Лукович 322, 366  
 Луначарский А. В. 165—167, 424  
 Лухманова Н. А. 464  
 Лучицкая М. В. 254, 540  
 Лычагов К. Ф. 540  
 Любиз П.-А. 502  
 Любин 322  
 Любов Е. В. 351, 385  
 Любомирская М. Н. 340  
 Любомудров М. Н. 435  
 Любский (Ингасаров) А. К. 348, 374  
 Людвигов (Масвский) Л. К. 309, 464, 538, 540, 558, 559  
 Люси Л. (Л. И. Хлопова) 527, 534  
 Лядов К. Н. 471  
 Лясс 364, 372  
 Ляхер В. 510, 518, 553  
 Мазер Э. 505, 520  
 Мазуровская М. В. 348  
 Майков А. А. 30  
 Майков А. Н. 502  
 Майорова Е. С. 269, 320, 359  
 Макаров-Юнев Ф. А. 285  
 Маклаков Н. В. 445  
 Макасов М. К. 384  
 Максимов Г. М. 487, 541, 547  
 Максимов М. А. 373, 404  
 Максимов Н. Е. 332, 343  
 Максимов Н. Н. 479, 513  
 Максимов-Новиков П. Ч. 351  
 Макшесв В. А. 158, 191, 193, 286  
 Малиновская (Колыжковская) З. А. 334, 338  
 Мамин-Сибиряк Д. И. 273, 530  
 Мамонтов С. И. 11, 22, 35, 46, 79, 393  
 Манжен В. 476, 512  
 Манн И. А. 477, 482, 487, 523, 531  
 Мансфельд Д. А. 97, 243, 445, 508, 517, 524, 526, 534, 537, 539, 541—544, 551, 556  
 Марквич Б. М. 212, 474, 480, 530, 553, 561  
 Марков П. А. 420, 431  
 Марковский В. А. 275  
 Марсолло Л. 546  
 Марс А. 542  
 Марген Э. 464, 501, 508, 516, 521, 530, 543, 547, 560  
 Мартынов А. Е. 62, 70, 213, 217  
 Мартынов А. К. 340, 341  
 Мартынов Г. И. 244, 252  
 Марьянов-Морская 327  
 Масканыи П. 275  
 Маслово 360  
 Матвеева (Н. А. Калгина) 545  
 Матерн Э. Э. 459, 470, 484, 496, 502, 504, 527, 530, 534, 536, 537, 540, 547, 548, 553  
 Матковский Г. В. 350  
 Матковский Г. М. 412  
 Матон 503  
 Медведев П. М. 151, 192, 199, 320, 322, 334, 343, 347, 359, 360, 370, 437  
 Медведев П. П. 343  
 Медведева Н. М. 158—161  
 Межевой М. Г. 315  
 Мезенкамф 293  
 Мей Л. А. 74, 269, 489, 505, 513, 514, 518, 548  
 Мейер А.-О. 486, 501, 526, 553  
 Мейерхольд В. Э. 41, 43, 44, 134, 175, 289, 301, 420, 422, 424, 434  
 Мельник (А.-О.-Ж. Дюверье) 281, 471, 517, 523, 530, 550, 560  
 Мельников 392  
 Мельников-Печерский П. И. 462  
 Мельс А.-М. 550  
 Мельяк А. 139, 249, 442, 470, 471, 480, 482, 495, 498, 511, 513, 517, 527, 530, 532, 533, 535, 536, 538, 545, 548, 550, 553, 554  
 Мендес И. В. 516, 525, 554  
 Мендльсон Ф. 50, 275, 414  
 Меншиков П. И. 528  
 Мердер Н. И.— см. Северин Н.  
 Мерещковский Д. С. 19, 418  
 Мерянский (Богдановский) Н. И. 285, 357  
 Местепес Э. 493, 521  
 Мстерлинк М. 15, 19, 66, 68, 140, 141, 147, 148, 276, 418, 557  
 Мешков-Тропольский (Печенегов) Н. Т. 337  
 Мещерский В. П. 445, 473  
 Мещерский И. А. 441, 462, 473, 488, 512, 515, 534, 538, 544  
 Мещерский П. П. 478  
 Мзуркевич В. А. 558  
 Миллер Ф. Б. 450  
 Милов С. А. 547  
 Милон Э. 489, 517, 547  
 Милорадович М. А. 506  
 Милославский (Фридебург) Н. К. 293, 402—405  
 Минаев Д. Д. 466, 493, 504, 526, 535, 536  
 Минович Н. (З. С. Иванова) 468, 469, 487, 494  
 Михайлов К. 360  
 Михайлов К. Н. 430  
 Михайлон (Дмоховский) М. А. 275, 276, 281  
 Михайлов М. Л. 467  
 Михайлович-Дольский М. М. 412  
 Михайловский В. А. 176, 426  
 Михайловский Д. Л. 560  
 Михайловский Н. К. 23, 142, 143, 145, 284  
 Михалев В. А. 466  
 Михеев В. М. 442, 539, 540, 545  
 Михневич В. О. 210

- Микшо Н. В. 513, 551, 557  
 Мичурина-Самойлова В. А. 199, 231, 427, 428  
 Мишель М. 452, 453, 455, 456, 474, 476, 491, 497, 503, 512, 518, 523, 524, 533, 535, 536, 546, 547  
 Мозер Г. 484, 528, 530, 534  
 Молгачева Е. В. 349  
 Мольер Ж.-Б. 134, 138, 253, 256, 264, 287, 395, 459, 460, 462, 469, 470, 473, 488, 496, 500, 504, 505, 508, 511, 514, 515, 519, 528, 530, 531, 536, 538, 544, 546, 550  
 Монжуа А. 461, 516, 532, 550  
 Монтекорболи Э. 450  
 Монье А. 468, 508, 516, 521, 543, 547, 560  
 Мопассан Г. де 15, 16, 119, 120, 449, 537  
 Моран Э. 559, 560  
 Морван 474, 543  
 Морева 352  
 Морето А. 138, 506, 542  
 Моро П. 527, 541, 551  
 Морозов А. П. 534, 558  
 Морозов П. О. 262  
 Москвин И. М. 250, 334  
 Мочалов П. С. 62, 70, 159, 305  
 Мравина Е. К. 322  
 Музиль Е. Н. 198  
 Музиль Н. И. 120, 158, 161, 162  
 Мунт Е. М. 289  
 Муратова 380  
 Мусоргский М. П. 39  
 Мысовская А. Д. 461  
 Мюллер В. 481, 511, 518, 553  
 Мюллер Г. 523, 552  
 Мюрже А. 537  
 Мюссе А. де 135, 544, 558  
 Ясницкий И. И. (И. И. Барышев) 243, 308, 314, 366, 522, 523, 529, 530, 532, 533, 535—538, 540, 542, 544, 545, 550, 554  
 Мясоедов А. П. 496  
 Мятлев В. И. 487
- Наболов 295, 326, 333, 347  
 Надимов (Шаменко) П. М. 350  
 Надлер Ф. И. 316, 321, 343, 354, 355, 359—361  
 Надсон Н. Я. 7, 14, 418, 530  
 Нажак Э. 139, 468, 526, 528, 530, 549, 551  
 Назарьев В. Н. 464  
 Назарьева К. В. 535, 536, 546, 547  
 Нани С. П. 489  
 Напойкин С. И. 535, 551  
 Нароков М. С. 425  
 Наррей Ш. 495, 538  
 Невежин П. М. 69, 85, 104, 105, 124, 157, 255, 370, 447, 452, 459, 468, 475, 478, 487, 496, 498, 516, 518, 524, 526, 528, 554  
 Неверова 405  
 Невский (Максимов) А. М. 325, 411, 469, 485  
 Неделин Е. Я. 303, 363, 374, 392, 394, 396, 397, 399, 402  
 Нежданов 375  
 Незлобин (Алябьев) К. Н. 68, 334, 348, 411—413  
 Незлобина 349  
 Некрасов Н. А. 92, 550  
 Некрасова-Колчинская О. В. 315  
 Немирова-Ральф А. А. 269, 280, 309, 320  
 Немирович В. И. 264, 361, 393, 399  
 Немирович-Данченко Вл. И. 6, 10, 26, 28, 31, 33, 34, 40—42, 45—47, 50—55, 60, 62, 85, 88, 103, 113—115, 132, 135, 136, 138, 143, 144, 157, 158, 160, 161, 163—165, 168, 172, 174, 176, 177, 187, 190, 191, 193, 195, 202, 205, 207, 211, 217, 248, 251, 256, 259—261, 308, 310, 324, 352, 353, 365, 366, 397, 399, 418—429, 432, 439, 460, 464, 477, 479, 486, 500, 501, 505, 508, 525, 526, 528, 540, 541, 560
- Неронов В. П. 412  
 Нестеров М. В. 201, 224, 427, 430  
 Нестеров С. М. 504  
 Нечаева С. М. 196  
 Нижинский Ф. 322  
 Никитин-Фабиянский М. П. 405  
 Никитина А. П. 275, 276  
 Никифоров Н. М. 161  
 Никиш А. 322  
 Николаев Н. И. 301, 434, 438  
 Николаев П. Н. 264  
 Никулин И. М. 500, 530  
 Никулина Н. А. 158, 162, 163  
 Нильский А. А. 200, 201, 263, 264  
 Нион Э. 454, 520, 548  
 Новиков И. П. 346—349  
 Новиков М. Н. 336  
 Новиков Н. И. 222, 364, 365, 371, 373, 392  
 Новиков П. Е. 502  
 Новиков-Иванов Н. П. 393, 404, 406  
 Новицкий О. О. 499, 516, 520  
 Нордау М. 544  
 Нордстрем И. А. 552  
 Норман Ж. 537  
 Нотович О. К. 444, 481, 500  
 Нью Э. 482, 507, 521, 538, 550, 552  
 Ньютерр Ш.-Л.-Э. 506, 511, 525, 529, 547  
 Нянятти А. 536
- Ободовский П. Г. 80, 492  
 Овсянник-Кульковский Д. Н. 434  
 Оже И.-Н.-Ж. 466, 490, 527  
 Ожье Э. 139, 459, 472, 496, 522, 539  
 Озаровский Ю. Э. 274, 541  
 Озеров В. А. 458  
 Озерова Л. П. 274  
 Ознобишин И. И. 495, 523  
 Оленин И. 540  
 Омон Ш. 336  
 Оникс (Н. И. Ольховский) 441, 477, 483, 515, 536, 542, 553, 554  
 Оноре Ш. (Ш.-О. Реми) 442, 520  
 Онэ Ж. 196, 249, 412, 502, 534, 547  
 Орблеи 322  
 Орленев П. Н. 250, 275, 276, 278, 279, 282, 303, 385, 411, 438  
 Орлов-Соколовский А. А. 370, 371  
 Орлов-Чужбинин Я. В. 289  
 Орловский А. А. 355  
 Осетров В. 549  
 Островская Б. Ю. 444  
 Островский А. Н. 5, 12, 24, 29—32, 34—39, 41, 46, 47, 49, 50, 61, 64—68, 70, 73—75, 77—80, 85, 91, 93, 104, 111, 130, 134, 136, 138, 140, 149, 152, 153, 155, 157, 158, 160, 161, 166, 167, 171, 177, 181, 184, 189, 192, 197, 200, 201, 203, 206—208, 217, 219, 222, 224—227, 229, 230, 237, 239, 240, 242, 244, 245, 251, 254, 255, 257, 260, 263—265, 276, 281, 284, 285, 287, 297, 306, 307, 314, 317, 319, 361, 378, 395, 418—423, 425, 427—430, 434, 443, 444, 448, 449, 451, 452, 454—456, 458, 459, 461, 462, 466—468, 470, 475, 477, 478, 485—487, 490, 494, 498—500, 502, 508, 510—527, 531, 532, 535, 538—540, 542—546, 548—550, 552—561  
 Острогорский В. П. 262, 530  
 Оффенбах Ж. 267, 523, 529  
 Очкина 317
- Павлов 347  
 Павлов Н. Д. (Н. Д. Северов-Павлов) 473, 485, 486, 531, 538  
 Павлова 404  
 Падарин Н. М. 197  
 Пазухин А. М. 555

- Палладий Э. 274, 556  
 Палапра Ж. 441  
 Пальерон Э. 139, 243, 255, 317, 465, 469, 470, 474, 480, 497, 514, 518, 520, 526, 530, 531, 551, 555, 556, 558, 560  
 Пальм А. И. 255, 294, 456, 473, 477, 499, 513, 520, 522, 553, 554  
 Пальм С. А. 404  
 Пальчиков А. В. 359  
 Панова Г. В. 196  
 Парадиз Г. 238  
 Парамонов Ф. А. 193  
 Пароди А. 136, 485, 515  
 Пасхалова А. А. 275, 277, 278, 280, 281, 387  
 Пашенко 359  
 Пеньков В. С. 479, 497, 512, 546, 549, 555  
 Персев Г. 327  
 Персиянинова Н. Л. (П. Л. Рыбова) 110, 411, 482  
 Перлов (Грухников) М. 349  
 Перовский Н. А. 332, 371  
 Песоцкий Н. С. 368, 394  
 Петипа М. М. 199, 203, 232, 256, 272, 303, 320, 322, 363, 366, 368, 376, 377, 387, 405  
 Петров В. П. (В. П. Василько-Петров) 482, 521, 550  
 Петровский А. И. 250, 303, 387  
 Печорин-Цандер Л. Л. 543  
 Пикар Л.-Б. 478  
 Пинеро А.-У. 545  
 Писарев М. И. 157, 199, 221, 226, 227, 239, 244, 316, 317, 319, 373, 435  
 Писемский А. Ф. 67, 74, 85, 184, 260, 272, 276, 285, 317, 448, 454, 490, 513, 518, 523, 532, 533, 549, 556  
 Питто-Дефорж Ф.-О. 444, 511, 516, 518, 525, 554  
 Пичунов П. 315  
 Пичунова-Шнитгоф Е. Б. 359, 381, 412  
 Плеханов Г. В. 8, 23, 419  
 Плещев А. А. 267, 272, 273, 441, 448, 497, 498, 546, 560, 561  
 Плещев А. Н. 126, 441, 458, 462, 465, 471, 472, 474, 481, 488, 499, 514, 519, 526, 528, 534, 538, 540, 550, 556  
 Плетц И. 463  
 Плинтас П. Ф. 554  
 Плюнская В. (В. Ф. Манвелова) 453, 544  
 Погодин М. Н. 77  
 Погожев В. П. 60, 420  
 Погребова Н. Е. 268  
 Подгоренский Р. И. 445, 487, 536  
 Полевой Н. А. 70, 80, 131, 269, 453, 464, 482, 483, 493, 510, 519, 548, 552, 554  
 Полевой П. Н. 81, 462, 487  
 Поллант 552  
 Поллак Б. В. 157  
 Полонский-Кузьменко 316  
 Полтавцев 352  
 Полубинский 341  
 Поль Э. 476, 535, 541  
 Поляков Н. И. 469, 522  
 Полякова Е. И. 44, 420  
 Понизовский Т. И. 343  
 Понормов И. А. 310  
 Попов В. П. 510, 536  
 Попов Н. А. 134, 286—289  
 Попова-Волховская А. Г. 533  
 Поташенко И. Н. 279, 462, 557, 559  
 Потехин А. А. 29, 83—85, 150, 151, 202, 213, 225, 226, 273, 279, 446, 449, 450, 452, 463, 472, 473, 480, 505, 507, 510, 511, 514, 515, 517, 527, 543, 553, 557  
 Потехин Н. А. 232, 235, 265, 464, 472, 474, 479, 513, 521, 526, 544, 549, 553, 555  
 Потоцкая М. А. 63, 144, 199, 232, 244, 253  
 Похвиснев А. Н. 442, 475, 476, 553  
 Правдин (Трейлебен) О. А. 157, 158, 191  
 Прага М. 139, 464  
 Превель Ж. 467, 529  
 Преображенский В. П. 184, 185, 188, 197, 446, 536, 538, 542  
 Пржебыльский С. 533  
 Привольский А. (Л. Ф. Васильев) 447  
 Приклонский С. А. 521  
 Прозорова 329, 330  
 Протопопов В. В. 428  
 Прохоров Е. Е. 446, 531  
 Припичников И. И. 393  
 Припичников М. Ф. 332  
 Пугач С. Е. 488  
 Пушкарев Н. Л. 548, 550, 551  
 Пушкин (И. Н. Черыгин) 440, 522  
 Пушкин А. С. 66, 72, 75, 77, 78, 122, 284, 287, 414, 445, 466, 474, 492, 496, 524, 548, 549  
 Пчельников П. М. 29, 60, 120, 171  
 Пьерот Э. 466, 490, 527  
 Пяткина Е. В. 443  
 Раковский Н. А. 410  
 Раишанин П. О. 183, 447, 470, 486, 517, 523, 553  
 Рапоф Е. П. 157  
 Расин Ж. 135, 136, 504  
 Рассказов А. А. 318, 332, 336, 338, 340  
 Рассохин С. Ф. 243, 284, 446, 501, 522—524, 526, 528, 530, 532, 533, 535, 536, 539, 541, 542, 550, 551, 558, 559  
 Ратов С. С. 327  
 Рахимов Е. М. 343, 408  
 Редкин А. И. 499, 535  
 Режан Г. 249  
 Реймон И. 492  
 Ремблинский А. 554  
 Ревьяр Ж.-Ф. 507  
 Ресин И. Е. 20, 84  
 Ржевуский С. 504  
 Риваль 352  
 Римский-Корсаков Н. А. 21, 79  
 Ришпен О.-Ж. 271  
 Ровета Дж. 140, 444  
 Родина Т. М. 19, 418  
 Родиславский В. И. 459, 465, 470, 476, 480, 499, 511, 512, 514, 516, 517, 520, 521, 531, 534, 546, 550, 554  
 Родон В. И. 391  
 Розен Ю. 441, 463, 508, 528, 530, 531, 540, 549  
 Розо А. 464, 538, 559  
 Рофе А. 538  
 Роксалова М. Л. 412  
 Романовская А. Я. 244, 252, 361, 362, 364, 374  
 Росси Э. 42  
 Россин Дж. 275  
 Россон Н. П. 257, 328, 329, 425  
 Ростан Э. 140, 148, 276, 277, 378, 396, 401, 541, 557  
 Ростовцев Я. А. 515  
 Ростовцева 332  
 Рошин-Инсаров (Пашенный) Н. П. 244—246, 255, 291, 303, 320, 380, 381, 397, 398  
 Рубакин Н. А. 12, 418  
 Рубинштейн А. Г. 275  
 Рубов А. Б. 86, 421  
 Рудинский 325  
 Руднев Ф. М. 441, 450, 457, 461, 482, 508, 516—518, 532, 550, 555  
 Рудницкий К. Л. 428  
 Рукавишников И. В. 286  
 Рыбаков К. Н. 120, 190, 191, 193, 195, 320, 426  
 Рыбаков Н. Х. 190, 426  
 Рыбасов И. О. 493  
 Рыбинская Н. Д. 244, 255, 320, 403, 406  
 Рыжов И. А. 197  
 Рыжова В. Н. 197, 198, 258, 427

- Рыкалова Н. В. 158, 161  
 Рюмин Ф. Н. 501, 526, 553  
 Рютчи А. А. 317  
 Рябов П. Я. 258, 259, 555
- Саблин В. М. 546  
 Саблина-Дольская М. А. 412  
 Сабурова А. М. 338  
 Савин (Славич) Н. Н. 351, 369, 392, 393  
 Савина М. Г. 41, 62, 63, 72, 73, 100, 103,  
 117, 125, 139, 144, 146, 171, 194, 195,  
 199, 201, 202, 206—212, 218, 221, 226,  
 232, 234, 320, 327, 404, 428, 429  
 Савина (Саенко) М. С. 332  
 Савинов В. И. 518  
 Садовская Е. М. 198  
 Садовская О. О. 41, 62, 120, 158, 159, 185,  
 188—190  
 Садовские 426, 427, 429  
 Садовский М. П. 62, 73, 91, 96, 157—159,  
 172, 185—187, 445, 460, 495, 504  
 Садовский П. М. 62, 70, 159, 185  
 Садовский П. М. 198, 427  
 Сазонов А. Ф. 543, 551  
 Сазонов Н. Ф. 63, 198, 199, 201—203, 315  
 Саксаганский П. К. 322, 408  
 Сакулин П. Н. 425  
 Салов И. А. 456, 493, 525, 531, 533, 554, 555  
 Салов И. Г. 315  
 Салтыков 322  
 Салтыков-Головин 293  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 7, 14, 59, 66, 68,  
 187, 220, 317, 497, 512, 517, 539  
 Сальвини Т. 42, 225, 322, 365  
 Самарин И. В. 71, 72, 158, 159, 173, 200,  
 483, 489, 514, 515, 521, 530  
 Самарин И. Е. 323, 332, 336—338  
 Самойлов В. В. 44, 176, 199—201, 228, 534  
 Самойлов Н. В. 441, 514, 516, 533, 534,  
 547, 553  
 Самойлов П. В. 252, 368, 375, 412  
 Самойлов-Мичурин Н. А. 256, 322, 343, 350,  
 361, 362, 367, 437  
 Самойлова В. В. 231  
 Самойлова Н. В. 485  
 Самойловы 70  
 Самсонов Л. Н. 353, 355, 356, 363, 377  
 Сандо Ж. 496  
 Сандунов Н. Н. 490  
 Сапун А. А. 259  
 Сарду В. 137, 139, 202, 249, 281, 455, 459,  
 476, 481, 501, 512, 523, 528, 529, 531,  
 533—535, 538, 541, 542, 549, 558  
 Сарматов 282  
 Сахар Я. Ф. 544  
 Сахповский В. Г. 422  
 Сапун В. А. 244, 250, 251, 256, 370  
 Свентвицкая 326  
 Светлов Н. В. 244, 251  
 Светлов-Канушиков А. А. 330  
 Свитов 327  
 Свободин (Дедапцов) А. М. 351  
 Свободин (Кюзиенко) П. М. 43, 125, 199,  
 221, 228, 229, 239, 244, 462  
 Свободина-Барышева М. И. 256, 317, 363,  
 364, 375  
 Северин Н. (Н. И. Мердер) 446, 453, 462,  
 483, 500, 507, 532, 537, 553, 558  
 Сейнская Н. М. 300  
 Селиванов Н. 364  
 Селиванов Т. Н. 332  
 Селиванова Л. В. 250  
 Семсенов В. Н. 444  
 Семсенов Н. С. (Н. С. Генкин) 532, 537  
 Семенов-Самарский (Розенберг) С. Я. 332  
 Семсенова Е. С. 168  
 Семпратов А. 326  
 Семирадский Г. И. 82  
 Сенквич Г. 544
- Сен-Лоран (Ш. Номбре) 505, 520  
 Сен-Ремю (Ш.-О.-Л.-Ж. де Морни и  
 Э. Л'Эпин) 523  
 Сент-Аман Ж. 552  
 Сент-Ив (Э. Десалле) 444, 511, 518  
 Серсбрыков В. Б. 371  
 Серсбрыков И. И. 340  
 Серсбрыков К. Т. 322  
 Серов А. Н. 286  
 Серов В. А. 20, 22, 211  
 Серова В. С. 286  
 Сетов П. Я. 390—393, 405  
 Сильвестр А. 559, 560  
 Сипильников Н. И. 33, 68, 255, 303, 304,  
 323, 362—364, 369, 379—390, 392, 407,  
 408, 437, 438  
 Сипильникова Т. Ф. 309  
 Сироден П. 441, 448, 479, 490, 513, 522, 536,  
 548, 552.  
 Скальковский К. А. 296, 434  
 Скриб Э. 448, 454, 505, 510, 512, 520, 537,  
 538, 542  
 Скуратов П. Л. 299, 365, 383, 410  
 Славатинская И. Е. 410  
 Славин 360  
 Славина (Сильвина) Ю. Л. 327  
 Славянский (Агреев) Л. А. 335  
 Славянский (Пелесвин) Е. Е. 337, 346, 348  
 Слепцов А. А. 509  
 Слепцов В. А. 91, 446  
 Слонова Н. И. 427  
 Случевский К. К. 454, 548  
 Смирнов В. А. 333  
 Смирнова Н. А. 169, 184, 186, 190, 327,  
 375, 379, 414, 424—426, 435, 437—439  
 Смирнова (Сазонова) С. П. 279, 501, 516,  
 558  
 Смолюков Ф. К. 293  
 Спекин О. К. (О. К. Граве) 474  
 Соболев Ю. В. 434  
 Собольщикова-Самарин Н. И. 33, 358, 379,  
 408—410, 425, 436, 437, 439  
 Соколов А. А. 205, 224, 269, 342, 523, 525,  
 544, 550, 552  
 Соколов-Жамсоп П. А. 335, 413, 414  
 Соколова-Рокле 414  
 Соколовская Н. А. 410  
 Соколовский А. Л. 450, 464, 468  
 Соколовский А. Н. 323, 324  
 Соколовский В. И. 337  
 Соллогуб В. А. 70, 443, 513, 540, 547  
 Соллогуб Ф. Л. 258  
 Соловцов Н. Н. 33, 68, 125, 244, 247, 255,  
 256, 295, 303, 320, 322, 323, 363, 365,  
 366, 386, 390, 393—402, 405—408, 413,  
 438, 439, 526  
 Соловьев В. С. 19  
 Соловьев М. Б. 364, 375  
 Соловьев Н. Я. 89, 263, 281, 317, 458, 461,  
 470, 472, 475, 489, 491, 494, 497, 509,  
 507, 510, 515, 517, 519, 521, 526, 527,  
 537, 538, 546, 550, 555, 559  
 Соловьев С. М. 77  
 Соловьев С. П. 472, 507, 518  
 Соломин (Дункель) А. Н. 326  
 Солонин П. Ф. 124, 125, 244, 245, 247, 374  
 Сомин М. А. 458  
 Сосновский 315  
 Спасский Н. М. 449  
 Средин Л. И. 171  
 Стагиславская-Дюран 332  
 Стагиславский К. С. 11, 12, 35, 36, 40, 44—  
 47, 51, 52, 54, 100, 114, 131, 133, 134,  
 136, 138, 143, 145, 146, 148, 153, 160,  
 162, 243, 251, 258—261, 287, 334, 398,  
 419—423, 431, 432  
 Станюкович К. М. 515  
 Старицкий М. П. 385  
 Старк Э. А. 220, 429  
 Стахович М. А. 479, 494, 510, 518, 558

- Степанов 315  
 Степанов (Ашкенази) В. А. 381, 390  
 Степанов М. С. 492, 524  
 Степанова Н. И. 392  
 Степанова С. (С. Л. Маркова) 471  
 Стойкович Г. А. 503, 528  
 Стороженко Н. И. 130, 165, 502  
 Стоцкий Б. Ф. 550  
 Стрекалов М. А. 268  
 Стрельская В. В. 63, 199, 203, 204, 222, 233, 272  
 Стрельский (Третьяков) М. К. 405, 411, 412  
 Стрелетова П. А. 41, 62, 81, 83, 84, 125, 199, 212, 221—227, 229, 275, 278, 280, 351, 373, 430  
 Строева М. Н. 420  
 Строева-Сокольская 375  
 Стружкин Н. С. 405  
 Струцкий П. П. 325  
 Суворин А. С. 10, 17, 25, 32, 37, 65, 81, 112, 127, 141, 148, 165, 171, 208, 209, 211, 222, 224, 225, 273—275, 279—282, 472, 478, 480, 501, 549, 557, 558, 560, 561  
 Суворин М. А. 561  
 Суворина А. И. 225  
 Судраки 540  
 Судьбинин И. И. 275, 309, 347, 402  
 Сумароков А. П. 476  
 Сумбатов А. И.— см. Южин А. И.  
 Супруненко 407  
 Суревич 361  
 Суриков В. И. 20, 402  
 Сухово-Кобылин А. В. 59, 66, 73, 150, 159, 161, 203, 218, 219, 284, 285, 428, 457, 494, 511, 517, 521, 555  
 Сухонин П. П. 80, 492  
 Сушинская 315  
 Сыркина Ф. Я. 420  
 Сю Э. 522, 525
- Табский 349  
 Тагер Е. В. 420  
 Тальзатти В. 311, 314, 435  
 Тальма Ф.-Ж. 155  
 Тальников Д. Л. 431  
 Таманцева 405  
 Тамара В. В. 325, 408  
 Танес С. В. 229, 465, 477, 478, 495  
 Танев С. И. 81  
 Таралло-Гранчева 405  
 Тарновский К. А. 271, 440, 441, 447, 450—452, 458, 461, 466, 467, 473—475, 477, 482, 501, 502, 504, 507, 511—518, 520—522, 524, 526—528, 530, 532, 534—538, 543, 546—553, 555  
 Тарская 352  
 Тартаков И. В. 372, 393  
 Татищев С. С. 442, 453  
 Теляковский В. А. 152, 422  
 Теннисон А. 469  
 Теолон М. 469, 499, 522, 525  
 Тиме Т. А. 421  
 Тимковский Н. И. 286, 433, 456, 463, 476, 503, 507, 538, 541, 556  
 Тинский Я. С. 282, 315  
 Тираспольская Н. Л. 411  
 Тирсо де Молина 256, 547  
 Тихонов В. А. 396, 442, 452, 467, 471, 486, 506, 529, 532, 533, 542, 557, 560  
 Тихонов Н. А. 541  
 Толстая С. А. 162  
 Толстой А. К. 66, 74, 77, 159, 160, 396, 400, 497, 514,  
 Толстой Л. Н. 11, 12, 14—19, 21, 23, 34, 37, 59, 66, 68, 78, 80, 82, 83, 85, 102, 108, 116—123, 142, 143, 145, 148, 151, 189, 197, 215, 216, 240, 251—253, 260, 276, 284, 286, 378, 394, 396, 411, 418,
- 419, 421, 422, 427, 433, 450, 484, 540, 542, 557  
 Толченев А. П. 504, 519  
 Томайо-и-Баус М. 499, 535  
 Томас В. 249, 541  
 Томский С. П. 336, 337, 341, 361  
 Тоше Р. 543  
 Третьяков П. М. 11  
 Трофимов А. Т. (А. Т. Иванов) 91—94, 96, 280, 467, 470, 475, 488—490, 493, 509, 512, 529, 532, 533, 537, 539, 543, 554, 559  
 Трубской Н. Н. 250, 251  
 Турбин С. И. 445, 466, 494, 510, 524, 529, 541, 551, 558  
 Тургенев И. С. 11, 63, 66, 67, 72, 203, 449, 453, 457, 463, 473, 477, 488, 505, 510, 512—514, 519, 521, 525—527, 555—558  
 Турчанинова Е. Д. 120, 197, 258, 427  
 Тьерри А.-Ф. 440, 458, 551  
 Тюмен фон 333, 347
- Уманец Л. И. 555  
 Уманец-Райская П. П. 196, 197  
 Унковский Н. В. 335, 373, 374  
 Урусов А. И. 127  
 Урусов Л. Г. 543  
 Урусов М. 467, 493, 500  
 Урусов Ф. М. 229, 453  
 Успенский Г. П. 14, 302, 305, 434  
 Устрялов Ф. Н. 525, 528  
 Ушинский 366
- Фабиянский Ф. Э. 350  
 Фавар Ш.-С. 461  
 Фадеев А. А. 268, 311, 351, 352, 364, 370  
 Федоров В. В. 426  
 Федоров А. М. 280, 558, 560  
 Федоров М. П. 442, 452, 483, 530, 547, 551, 559  
 Федоров Н. Ф. 484  
 Федоров П. С. 70, 441, 448, 454, 458, 467, 471, 474, 480, 488, 489, 497, 499, 503, 513, 517, 518, 523, 525, 530, 533, 536, 548—550, 560  
 Федоров-Юрковский Ф. А. 151, 280  
 Федотов А. А. 197  
 Федотов А. Ф. 177, 204, 233, 258, 259, 446, 448, 450, 451, 457—459, 474, 483, 485, 488, 492, 505, 515, 521, 529, 537, 539, 541, 551, 553, 556  
 Федотова (Позднякова) Г. Н. 41, 62, 104, 120, 158, 159, 163—168, 170, 179, 195—197, 211, 225, 259, 320, 423, 424  
 Феерман А. 322  
 Фейс О. 456, 528, 545  
 Фельдман О. М. 419  
 Филиппи Ф. 544  
 Филиппов В. А. 425—427  
 Филипповский Н. Т. 414, 415  
 Флер Ж. 522  
 Фоломеев К. И. 280, 401, 559  
 Фонвизин Д. И. 71, 72, 240, 284, 414, 446, 452, 478, 513, 517, 538  
 Форкати В. Л. 306, 310, 311, 320, 359, 363, 367, 403, 404, 437  
 Фосс Р. 277, 537, 541, 556  
 Фострем А. 372  
 Франкетти 403  
 Франки И. 449  
 Фредро А. 529, 535, 537  
 Фредро Я.-А. 463, 526, 530, 549, 550  
 Фрейтаг Г. 543  
 Френкель А. А. 464, 540, 545  
 Фролов П. А. 466, 485, 512, 514, 527, 533, 546  
 Фролова М. Е. 337  
 Фульда Л. 139, 461, 539, 540

- Фурнье Н. 486  
 Фюльжанс (Ф.-Ж.-Д.-Бюри) 478
- Хайченко Г. А. 434  
 Хель Ф. 495  
 Хлопов Н. А. 525, 532, 534, 555  
 Хмельницкий Н. И. 70, 451, 453, 494, 500, 507, 514, 515, 524, 531  
 Ходотов Н. Н. 202, 226, 227, 233, 234, 428, 430, 431  
 Холмская З. В. 275, 276, 278, 279, 281, 324, 340, 341, 351, 352  
 Хорол В. Е. 438  
 Хотев (Самойлов) Д. А. 321, 531, 535, 551  
 Хохлов Н. М. 524  
 Хржановский Б. 337, 338  
 Хрушев-Сокольников Г. А. 525  
 Худков Н. Н. 456, 528  
 Худков С. Н. 466, 481, 523, 526, 551
- Чаев Н. А. 80, 226, 240, 458, 494, 513, 522, 549  
 Чайковский М. И. 112, 171, 187, 193, 211, 215, 224, 225, 445, 457, 460, 486, 487, 496, 535  
 Чайковский П. И. 21, 22, 50, 131, 173, 389, 406  
 Чаров В. В. 331  
 Чарский В. В. 127, 221, 254, 361, 362, 373, 405, 406  
 Чекалова 393  
 Черепанов А. А. 295, 334, 335  
 Черепеников И. И. 405  
 Черепнев А. А. 337  
 Черкасов (Сахновский) Г. М. 291, 384, 385, 414  
 Черман-Запольская 327, 391  
 Черневский С. А. 49, 152, 153, 171, 177, 187  
 Чернов А. Я. 322  
 Чернышев И. Е. 461, 465, 477, 513, 516, 519, 521, 527, 547, 557  
 Чехов А. П. 5, 9, 11, 13, 14, 16—19, 22, 23, 28, 37, 39—44, 51, 59, 66, 68, 74, 78, 82, 97, 107, 108, 111, 112, 114, 118, 122—129, 131, 132, 143, 148, 152, 158, 183, 215, 219, 225, 229, 246—248, 255, 256, 284, 308, 378, 396, 399, 418, 419, 422, 423, 425, 429—432, 464, 469, 472, 487, 506, 529—531, 546, 553—555, 557  
 Чехов Ал. П. 124, 247, 561  
 Чехов Н. П. 239  
 Чижевская А. А. 275, 281  
 Чинаров Р. З. (Р. З. Мсерянц) 529, 531, 540, 541, 544, 545  
 Чирикова С. В. 532  
 Чичагов М. Н. 347  
 Чичагова А. И. 544, 545  
 Чулинов А. Н. 532, 544, 553  
 Чужбинов (Гриншгейн) Т. А. 303, 363, 364, 390, 392, 394, 396, 397, 399  
 Чуйко В. В. 130  
 Чюмина О. Н. 448, 465, 503, 538
- Шамберт 537  
 Шапир О. А. 456  
 Шаповаленко (Болотников) Н. П. 199, 232, 233  
 Шаровьева М. К. 343, 399  
 Шаховской А. А. 443, 494, 524, 552  
 Шварц Н. 322  
 Швейцер 532  
 Шсбуева Е. П. 374  
 Шекспир В. 15, 47, 48, 66, 68, 122, 129—134, 138, 143, 146, 154, 157, 165, 181, 195, 253, 274, 282, 285, 304, 305, 314, 394, 442, 443, 449, 450, 453, 464, 465, 468, 471, 474, 481, 498, 503, 510, 511, 514, 519, 534, 543, 552, 556, 560
- Шелгунов Н. В. 292, 433  
 Шенк П. М. 456, 518  
 Шентан Ф. 249, 540, 542, 546  
 Шеннин В. А. 286  
 Шеридан Р.-Б. 525  
 Шерстобитова О. М. 545  
 Шеффер 322  
 Шехтель Ф. О. 37, 239  
 Шиво А. 445  
 Шиллер Ф. 47, 68, 134—137, 141, 157, 166, 168—170, 174, 179, 181, 256, 276, 277, 305, 394, 450, 459, 467, 472, 481, 490, 511—513, 518, 520, 546, 547, 557  
 Шиловская М. В. 446, 532  
 Шиловский (Лошавский) К. С. 192  
 Шимкевич М. Н. 539  
 Шидов В. М. 337  
 Шишкин 402, 403  
 Шишков А. А. 472, 511, 520, 547  
 Шишков М. А. 48, 49, 153, 154  
 Шкарин К. П. 446  
 Шлезингер З. 458, 514, 522  
 Шмитов Я. 317  
 Шмитгоф А. М. 97, 320, 381, 525, 538, 557  
 Шнейдерман И. И. 428, 429  
 Шокар А. 499, 525  
 Шолер А. 456, 479, 501, 513, 518  
 Шпажинский И. В. 69, 75—77, 85, 86, 91, 105—108, 111, 185, 223, 239, 255, 317, 421, 446, 448, 450, 451, 453, 456, 457, 460, 461, 469, 471, 484, 485, 488, 489, 493, 497, 501, 504, 506, 508, 511, 515—517, 519, 526, 533, 548, 554, 555  
 Шрамченко П. М. 514  
 Шталь А. П. 440, 479, 481, 484, 501  
 Штейн А. А. 85, 421  
 Штеллер П. П. 255, 272, 428, 511, 527, 553  
 Штобинер Г. 455, 538  
 Штраус Р. 15  
 Шувалов (Устинов) И. Е. 323, 326, 334, 338  
 Шувалов (Егоров) И. М. 244, 291, 347, 368, 372, 375, 376, 387  
 Шчман И. А. 411  
 Шумилин (Петунин) М. К. 340  
 Шумский С. В. 70, 186, 191  
 Шустов А. С. 263
- Щеглов И. (И. Л. Леонтьев) 126, 127, 212, 285, 288, 289, 428, 429, 433, 453, 455, 529, 531, 534, 539, 557—559  
 Щепкин М. С. 62, 70, 159, 217  
 Щепкина-Куперник Т. Л. 152, 254, 422, 427, 446, 449, 465, 470, 473, 540, 541, 543, 557, 558, 560  
 Шербакова Е. А. 352  
 Щигров В. (В. Р. Щиглев) 486, 529
- Эльский В. Ф. 264, 280  
 Эльц А. 479, 512, 546, 555  
 Эннекен Л. 500, 526, 551  
 Эникк Л. 534  
 Эрвье П. 249, 543, 546, 557  
 Эрисхем М. 561  
 Эркман-Шатриан (Э. Эркман и А. Шатриан) 446, 459  
 Эрлангер М. М. 477, 511, 517, 549  
 Эрри А. 445  
 Эфрос Н. Е. 27, 162—164, 168, 170, 171, 178, 179, 181, 185, 186, 190, 193, 210, 212, 250, 424, 425, 428, 544  
 Эчегарай Х. 471, 531, 536  
 Южин (Сумбаов) А. И. 10, 28, 40, 44, 50, 54, 60, 75, 77, 87, 88, 101—104, 135, 144,

- 158—160, 162, 172, 177—182, 185, 187,  
190, 193, 195, 211, 235, 248, 315, 320, 378,  
382, 396, 419—427, 442, 458, 470, 474,  
499, 505, 526, 549, 554
- Юрнева В. Л. 204, 325, 428, 430, 435, 438
- Юркевич П. И. 240, 523, 549
- Юрьев С. А. 24, 130, 150, 155, 156, 233, 419,  
423, 442, 464, 465, 471, 484, 498, 547
- Юрьев С. С. 533
- Юрьев Ю. М. 109, 151, 152, 158, 170, 198,  
199, 204, 216, 217, 221, 232—234, 244,  
274, 278, 421—424, 427—431, 433, 438
- Яблоновский С. (С. В. Потресов) 64, 196
- Яблочкин А. А. 195, 403, 450, 474, 543
- Яблочкина А. А. 180, 195, 196, 320, 425,  
427
- Яблочкина (Журипа) Е. А. 392
- Яблочкина С. В. 192
- Яворская Л. В. 249, 250, 254, 275—277,  
280, 281
- Ягеллов А. Н. 303
- Якобсон Э. 460, 519
- Яковлев А. М. 244, 251—253
- Яковлев (Гсшиктер) А. М. 349
- Яковлев Л. Г. 322
- Яковлев Л. Ф. 510, 518, 520, 533, 534, 538,  
551, 553, 556
- Яковлев К. Н. 250, 252, 375, 379
- Яковлев Н. К. 191, 197
- Яковлев С. И. 274, 281, 282
- Яковлевский Н. Я. 460
- Янов А. С. 154, 246
- Ярон М. Г. 373, 520, 526, 529, 531, 554
- Ярон С. Г. 377, 392—394, 404, 438
- Ярцев А. А. 294, 321
- Ярцев П. А. 286
- Ясинский 322
- Яхонтов А. Н. 508, 510

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> . . . . .	5
Глава первая	
<b>Репертуар</b> . . . . .	56
Глава вторая	
<b>Сценическое искусство</b> . . . . .	149
Глава третья	
<b>Частные и любительские театры столиц. Народный театр</b> . . . . .	238
Глава четвертая	
<b>Провинциальный театр</b> . . . . .	291
<b>Примечания</b> . . . . .	418
<b>Репертуарная сводка</b> . . . . .	440
<b>Указатель имен</b> . . . . .	562



**История русского драматического театра.** В 7-ми  
И 90 т. /Редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 6.  
1882—1897.— М.: Искусство, 1982.—575 с. — В над-  
заг.: ВНИИ искусствознания.

Шестой том «Истории русского драматического театра» охваты-  
вает период с 1882 по 1897 год — с отмены монополии императорских  
театров до первых организационных шагов по созданию Московского  
Художественного театра. Центральный момент в развитии театраль-  
ных процессов этого времени — появление драматургии Л. Толстого  
и Чехова, которая ставит перед сценическим искусством новые  
задачи.

И  $\frac{4\ 907\ 000\ 000-182}{025\ (01)-82}$  подписное

ББК 85.443(2)1  
792С



---

**ИСТОРИЯ РУССКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

ТОМ 6



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА  
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР И. Г. РУМЯНЦЕВА  
ТЕХНИЧЕСКИЕ РЕДАКТОРЫ А. Л. РЕЗНИК,  
Н. Г. КАРПУШКИНА  
КОРРЕКТОРЫ М. Л. ЛЕБЕДЕВА, И. В. МАРКИТАНОВА

ИБ № 1541

Сдано в набор 05.03.82. Подписано к печати 23.08.82. А 10423.  
Формат издания 60×90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура  
обыкновенная. Высокая печать. Усл. п. л. 36. Уч.-изд. л. 43,125.  
Изд. № 4802. Тираж 15 000. Зак. 27. Цена 3 р. 50 коп. Издательст-  
во «Искусство», 103 009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Ок-  
тябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая  
Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграф-  
фии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28