


81932

Т-30

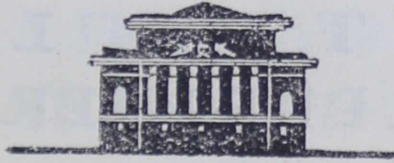


Музыкальное
Наследие

792
T-30

85.4
T30

THEATRICAL
THEATRICAL



THEATRICAL
THEATRICAL
THEATRICAL
THEATRICAL

L'HÉRITAGE
THÉÂTRAL

T O M E
P R E M I E R

THÉÂTRE D'ÉTAT
DU DRAME
ACADÉMIQUE

M C M X X I V

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

СБОРНИК
ПЕРВЫЙ

ЯНВ 2012

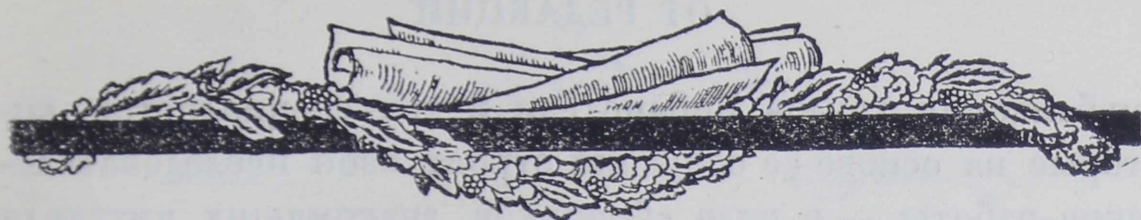
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ДРАМЫ

1 9 3 4 19 СЕН 2005

БИБЛИОТЕКА 6329
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РУКОВОДЯЩИХ И ТВОРИЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ



Актер Российской труппы, основатель театральной библиотеки
И. А. ДМИТРЕВСКИЙ
(Силуэт работы Е. С. Кругликовой)



ЛЕНИНГРАДСКАЯ театральная библиотека имени А. В. Луначарского вступила в сто пятьдесят первую годовщину своего существования. Основанная в 1784 году попечением одного из первых русских актеров и драматических писателей — Ивана Афанасьевича Дмитревского, она представляет собою в настоящее время основное в нашем Союзе и крупнейшее в мире собрание книг, текстов, рукописей и иных материалов по истории театра, драматургии и смежных искусств. Превратившись после революции из ограниченного узким кругом читателей ведомственного книгохранилища в библиотеку, которая должна широко обслуживать как интересы своих многочисленных посетителей, так и производственную работу театров Ленинграда, Москвы, союзных республик и периферии, она стала вместе с тем одним из немногих у нас центров научно-исследовательской театроведческой работы.

Уже давно назрела необходимость придать этой работе законченную форму, доступную для тех широких кругов, которым дороги вопросы развития нашей театральной культуры. Одним из мыслимых путей этого является

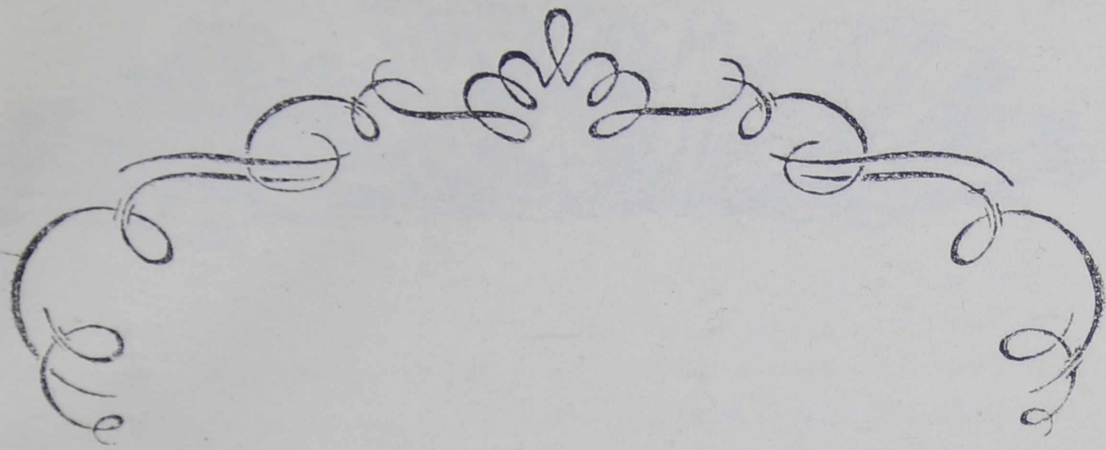
ОТ РЕДАКЦИИ

публикация трудов Библиотеки и тех специалистов, которые на основе ее собраний строят свои исследовательские работы, — в виде сборников, знакомящих читателя с материалами и документами, составляющими ее богатейшие фонды. «Театральное наследие» — это первая попытка осуществить такого рода намерение. Она совпадает со столетидесятилетней годовщиной существования Библиотеки и в некотором смысле открывает новую страницу ее истории, которая будет отмечена в дальнейшем упорным стремлением содействовать в своей области и своими средствами строительству социалистической театральной культуры.

Этому строительству громадный труд и исключительную энергию отдал Анатолий Васильевич Луначарский, имя которого с гордостью носит в настоящее время Библиотека.

Памяти Анатолия Васильевича Луначарского, — многолетнего руководителя нашей театральной политики, выдающегося театроведа, блестящего театрального критика и одного из первых советских драматургов, — посвящается этот том «Театрального наследия».

*Государственный академический театр драмы.
Ленинградская театральная библиотека
и.м. А. В. Луначарского.*



Ю. А. НЕЛИДОВ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО





АРХИВНЫЕ данные позволяют приурочить образование книжного фонда, положенного в основу нынешней Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, к началу весны 1784 г. К концу зимы 1783/84 г. количество русских драматических произведений и ролей к ним настолько возросло, что для хранения их потребовался специальный шкаф. В перечне входящих в Комитет по управлению зрелищами и музыкой просьб от 16 февраля 1784 г. под № 6 указано: «Российских актеров инспектор Дмитревский требует, чтоб повелено было сделать или купить, для сохранения российских театральных книг и нот, новый, со стеклами и внутренним замком шкаф». По справке со сдаточными от прежней Дирекции всему театральному имуществу описями такового шкафа, кроме занятого с музыкальными нотами, другого не состоит (распоряжение Дирекции, кн. I, лл. 73—78). Требуемый шкаф и был сделан, согласно собственноручной резолюции председателя Комитета Адама Васильевича Олсуфьева: «сделать своим плотником без стекол».

Первый заведывающий вновь образованной библиотеки Матвей Зубков явно не соответствовал своему назначению, и вверенные его хранению книжные фонды были в

таким неудовлетворительном состоянии, что вынудили 30 июля 1785 г. «правлящего в российской труппе должность инспектора» Ивана Соколова войти в Зрелищный комитет с представлением «о переписке и переплете при российской труппе вновь библиотеки, которая от долгого временного упражнения состоит в ветхости, а при том словесно объявил, что находящийся при оной труппе рольный копиист Матвей Зубков, за леностью и неприлежанием, должность исправляет весьма нерадиво, отзываясь болезненными припадками; а исправление оной рекомендует способным той же труппы актера Сергея Рахманова, который сверх своего звания оную исправлять может». Заседавшие в тот день в Зрелищном комитете члены Комитета генерал-поручик Мелиссино и камергер князь Голицын постановили: «по представлению одного Соколова, находящегося при российской труппе копииста Матвея Зубкова, за леность и неприлежание к должности, удовольствовав по день сей резолюции из получаемого им ста двадцати рублевого оклада жалованием, дав при том надлежащий аттестат, от службы сей Дирекции уволить; а оному актеру Рахманову объявить, чтобы он обветшалую библиотеку переписал и впредь должность рольного копииста сверх своей актерской исправлял без всякого упущения, за что и производимый копиисту Зубкову годовой ста двадцати рублевый оклад производить ему — Рахманову» (ibid., кн. I, лл. 227—230). Через месяц Сергей Рахманов стал отказываться от должности рольного копииста, требуя сверх двадцатирублевого жалования еще дополнительную приплату по три рубля за каждую переписанную им пьесу. Однако Комитет с этим требованием не согласился и постановил: «оставляя его (Рахманова) в одной актерской должности, российской труппы обветшалую библиотеку и роли отдавать переписывать находящимся в Театральной Школе воспитанникам, под смотрением инспектора, и кто именно какого награждения достоин будет, ему — инспектору Ко-



*Рисунок костюма к французским балетам XVII века
(Из собрания Ленинградской театральной библиотеки)*

митету рапортовать, и о том кому надлежит объявить» (ibid., кн. I, лл. 241—244).

Архивные материалы дают нам ряд дальнейших указаний о первых годах Театральной библиотеки. Так, при назначении 17 февраля 1786 г. С. Ф. Стрекалова заведывающим зрелищами и музыкой Комитет приказал представить «инспекторам о труппах росписание о итальянской — Маркетино, о французской — Флоридору, о немецкой — Фиале, о российской — Дмитревскому — какие каждый певец и актер играет роли и 1) описи какие состоят по наличию Театральной библиотеки книги, 2) сколько имеется переписанных в ролях опер, комедий, трагедий и прочих пьес и у кого оные находятся».

С увольнением в 1785 г. Зубкова и за отказом Рахманова русская драматическая труппа не имела своего копииста, в ведении которого была и Театральная библиотека, а так как «без такового быть невозможно», то С. Ф. Стрекалов 2 августа 1787 г. вновь возложил эти обязанности на Рахманова, приказав ему «быть у исправления в оной труппе должности, кроме актерской, рольного копииста и всю имеющуюся в оной труппе Театральную библиотеку хранить в смотре своем» (ibid., кн. III, л. 155).

При этом вторичном назначении Рахманов, повидимому, добился добавочной оплаты за переписку старых пьес, так как при увольнении его и назначении на его место подканцеляриста Лукьяна Кротова в приказе нового директора князя Юсупова от 10 декабря 1791 г. при перечислении обязанностей рольного копииста указано: «писать при Дворе цетели, выписывать всякие роли, по показаниям российской труппы инспекторов, в театрах письма, также переписывать и вновь вступающие пьесы и, если оных востребуется, иметь всегда при театре две; за переписку же вновь ветхих пьес получает он по прежнему положению, за большую — три рубля, за малую — два рубля, особенно». За все это Кротову,

исполнявшему помимо того еще должность суфлера, назначено было добавочное вознаграждение в 120 рублей в год. Обязанности рольного копииста — заведывающего Театральной библиотекой соединены были с суфлерскими и при следующей в 1794 г. замене Кротова воспитанником Театральной школы Федором Каратыгиным, относительно которого имеется следующая любопытная приписка: «впрочем употреблять его Каратыгина временно, когда случится нужда к представлению больших балетов» (*ibid.*, кн. V, л. 189).

Мы намеренно несколько подробно остановились на этом первом десятилетии существования Театральной библиотеки, так как приводимые архивные данные наглядно рисуют как картину ее несколько случайного возникновения, обусловленного чисто театральнотехнической необходимостью в хранении пьес и ролей текущего репертуара, так и узковедомственное ее назначение — непосредственного и исключительного обслуживания казенной столичной сцены.

Установить точно, в каком театральном здании помещалась первое время Театральная библиотека, не представляется возможным. В дальнейшем она помещалась в здании Малого театра, находившегося на нынешней площади Островского, на том месте, где теперь сквер. Именно из этого театра библиотека переведена была в 1832 г. в здание только что отстроенного Александринского театра, с судьбами которого была тесно связана в течение свыше пятидесяти лет. Последнее время пребывания своего в этом театре она помещалась во втором этаже в юго-восточном углу его, где теперь пожарная комната. Заведывание библиотекой преимущественно вверялось переводчикам пьес: таковыми были переводчик нескольких водевилей И. И. Руссо, руководивший ею в тридцатых, сороковых и пятидесятых годах, и заменивший его впоследствии П. П. Шталь, управление которого длилось также несколько десятилетий.

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

В 1889 г. Дирекция императорских театров решила сосредоточить в одном центральном книгохранилище все имеющиеся у нее по разным труппам театральные библиотеки. С этой целью в первом этаже дома Дирекции по Театральной улице, нынешней улице Зодчего Росси, 2, для библиотеки приспособлено было специально оборудованное новое помещение, состоящее из трех обширных зал, из них два в два света, разделенных на середине высоты галереями и со вделанными по стенам, вплоть до потолка, двухъярусными дубовыми шкафами. В этом помещении библиотека и находится до сих пор. Впоследствии половину первой из двухсветных зал разделили горизонтально пополам, забрав потолком просвет между галереями и образовав таким образом из второго яруса отдельную комнату, в которой помещается в настоящее время Художественно-постановочный отдел. В 1934 г. присоединено было соседнее помещение, где ныне оборудован специальный читальный зал. Библиотека занимает общую площадь около 270 кв. метров. Метраж полок — без малого 2000 метров.

В это новое помещение переведены были, кроме основного фонда Театральной библиотеки русского драматического театра, еще репертуарные библиотеки Французской труппы и немецкой, образовавшие II и III отделы этого объединенного книгохранилища, получившего наименование Центральной библиотеки императорских театров. В 1889 г. общее число томов библиотеки было всего около 24 000; из них в I — русском — отделе около 11 500 при 12 500 названий, во II — французском — около 10 000 томов и в III — немецком — около 2 500 томов. Во вновь образованном IV отделе — книги по театру — насчитывалось всего 300 томов, причем большая часть их состояла из либретто опер и программ балетов, перечисленных впоследствии в I отдел.

В 1890 г. в ведение библиотеки поступили чисто технические обязанности по изданию основанного в этом

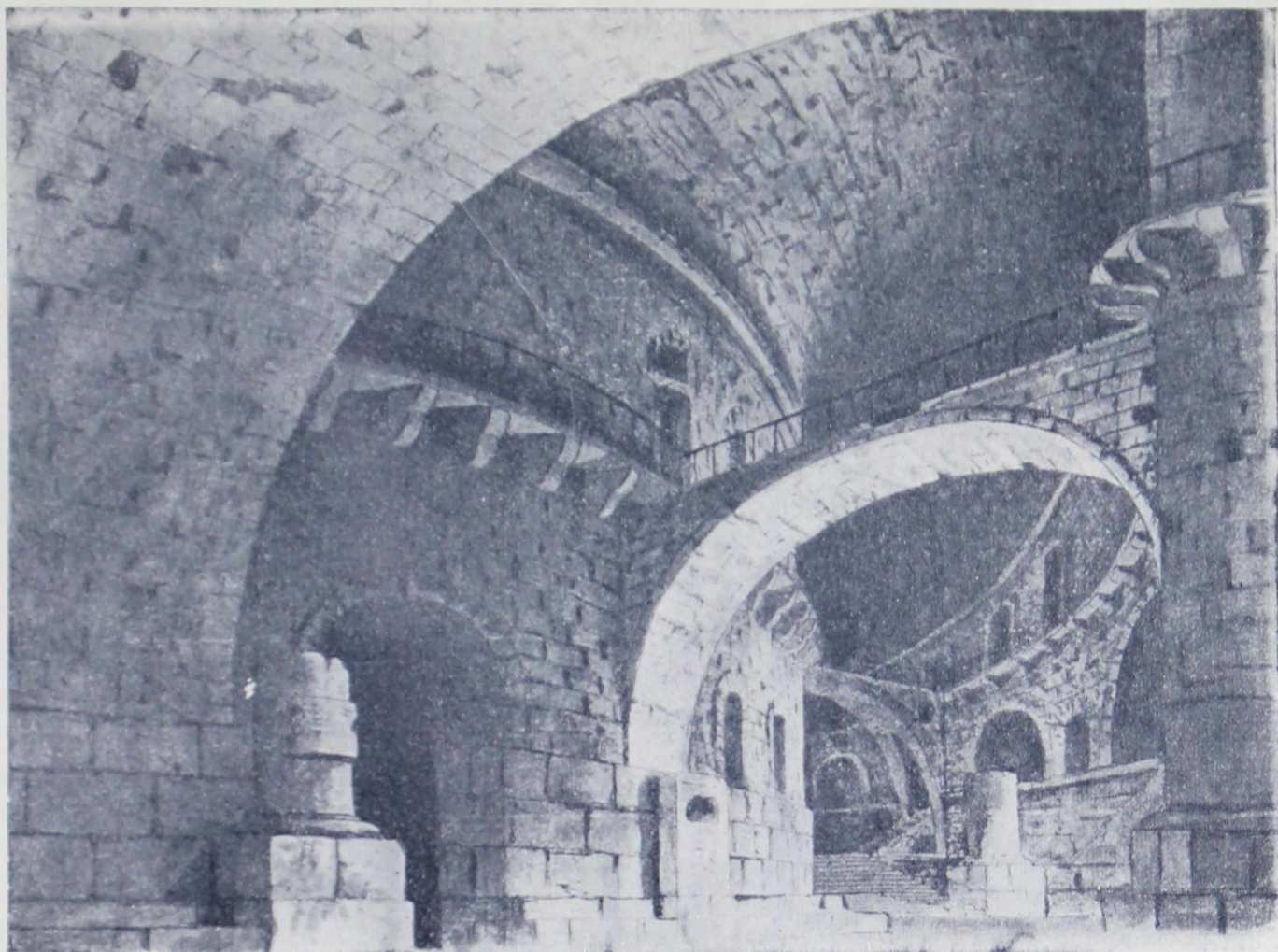
году «Ежегодника императорских театров»; при ней же был учрежден и архив Дирекции театров.

В течение без малого ста тридцати пяти лет со дня своего основания Центральная библиотека бывших императорских театров продолжала представлять собой вполне замкнутое, мало кому известное ведомственное книгохранилище-архив, бережно копившее экземпляры тех пьес, которые ставились на сценах столичных казенных театров, нужды которых она исключительно и была призвана обслуживать. В ней не производилось никакой научной работы, доступ в нее посторонним лицам был вообще затруднен, а в некоторые отделы, как, например, Художественно-постановочный, просто закрыт; бывшие руководители его придерживались того своеобразного взгляда, что в этом отделе сосредоточены «секреты производства», которые следует всячески оберегать от конкурентов!

После революции для библиотеки наступила новая эра. Заведывание ею было наконец вверено научному работнику, энергичному и талантливому библиографу Александру Сергеевичу Полякову, который, сразу же оценив все представляемые ею возможности, занялся как расширением ее, так и коренной ее реорганизацией. В первую очередь Полякову удалось, по упразднении Главного управления по делам печати, целиком получить всю библиотеку Драматической цензуры, что учетверило основной отдел — русских пьес. Путем покупок ряда частных собраний расширен был IV отдел — книг по театру и искусству; щедрый дар ныне покойного заслуженного артиста Н. Н. Ходотова, передавшего дирекции Ленинградских государственных академических театров всю свою личную библиотеку, позволил открыть несуществовавший до того общий отдел — классической литературы и современной беллетристики.

В таком обновленном виде, получив наименование Центральной библиотеки русской драмы, это замечательное

БИБЛИОТЕКА 63899
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
УЧЕБНО-НАУЧНЫХ РАБОТНИКОВ



Гонзаго. Эскиз декорации
(Из собрания Ленинградской театральной библиотеки)

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

книгохранилище сняло, наконец, запоры со своих дверей и распахнуло их перед широкими массами театральных работников и вообще всеми лицами, интересующимися театром. Собранные здесь сокровища отечественной и иностранной драматургии, разного рода книги и пособия по искусству вообще и по театру в частности, собрания классиков, современная беллетристика, мемуарная, историческая и политическая литература, ценнейшие собрания Художественно-постановочного отдела по истории архитектуры, одежды, мебели, утвари и т. д. отныне стали доступны для всех заинтересованных. Театральные работники, посещаемость которых стала из года в год повышаться, нашли в ней все то, что потребно им в целях самообразования, равно как и для повышения их профессиональной квалификации.

1 марта 1931 г. библиотека из ведения Дирекции театров перешла в непосредственное ведение Государственного академического театра драмы. В настоящее время Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского входит в состав научно-культурных учреждений образованной в 1933 г. при Государственном академическом театре драмы Репертуарно-методологической части.

За 1933 г., при общей посещаемости 17 473, из них Художественно-постановочного отдела — 379, общее число выданных книг было 33 720. Из них по пяти отделам выдано было на дом 28 371, для чтения в библиотеке — 3 072, по Художественно-постановочному отделу — 2 277. Общее число зарегистрированных постоянных посетителей — 210 — распределялось по категориям следующим образом: 1) артисты и театральные работники — 469, 2) рабочие и служащие — 396, 3) учащиеся — 345.

Книжные фонды Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, насчитывающие на 1 января 1934 г. 140 348 инвентарных номеров, распределены по следующим шести отделам: I — пьесы на русском и

украинском языке; II — пьесы на французском языке; III — пьесы на прочих иностранных языках и языках народов СССР; IV — книги по театру; V — отдел имени Н. Н. Ходотова, — классическая литература, современная беллетристика, политическая, мемуарная и историческая литература; VI — Художественно-постановочный отдел, — специальный подбор всякого рода книг и пособий, преимущественно иллюстрационного характера, потребных художникам-декораторам и режиссерам для их работы по внешнему оформлению спектакля.

І О Т Д Е Л . П Ь Е С Ы Н А Р У С С К О М И У К Р А И Н С К О М Я З Ы К А Х . Этот старейший и основной отдел библиотеки, из которого она впоследствии развилась, является не только самым крупным фондом всего книгохранилища (на 1 января 1934 г. — 80 000 инвентарных номеров), но и самым ценным по своему качественному составу и научному значению. В основу его лег «репертуарный» фонд русской драматической труппы (к 1918 г. — 16 541 инвентарных номеров), в 1918 г. в него поступил «цензурный фонд» из Драматической цензуры (42 659 инвентарных номеров); из дальнейших поступлений необходимо особо отметить последовавшую, при ликвидации в 1926 г. в Детском Селе дворца Палей, передачу свыше 3 500 томов из театрального отдела библиотеки б. вел. кн. Павла Александровича.

Основной «репертуарный» фонд этого отдела составил из экземпляров тех пьес, которые шли с середины XVIII ст., времени возникновения русского драматического театра, на сценах сначала чисто-придворного, а с середины восьмидесятых годов XVIII ст. на сценах публичных столичных казенных театров. Архивы хранят следы и некоторых покупок книг и пьес на стороне, — так, например, в 1789 г. куплены были за 15 рублей в аукционном зале театральные книги и ноты, оставшиеся после смерти тайного

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

советника Василия Ильича Бибикова. Но подобные покупки носили случайный характер и на общем составе этого фонда почти совсем не отразились. Ценность этого фонда — не только в исчерпывающей полноте охвата им всего репертуара бывших императорских театров, но и в том, что репертуар этот представлен рабочими, «ходовыми» театральными режиссерскими и суфлерскими экземплярами (в большей своей части являющимися также и «цензурными»). Эти «ходовые» экземпляры — почти исключительно рукописи; они испещрены всякого рода ремарками постановочного характера, разными купюрами (зачастую совершенно не совпадающими при различных возобновлениях одной и той же пьесы), вставными номерами и тому подобным столь ценным с театроведческой точки зрения материалом, на основе которого может вестись научная работа по «восстановлению спектакля», по сценической истории пьес и вообще по характеру русского репертуара, по истории авторских замыслов и роли театра в работе драматурга. Большая часть репертуара XVIII ст. и пьес последовавшей за ним эпохи романтизма, равно как царствовавших в середине XIX ст. водевилей, никогда не была воспроизведена в печати, и таким образом рукописи «репертуарного фонда» Центральной библиотеки русской драмы являются единственными дошедшими до нас памятниками их подчас эфемерной сценической жизни.

Фонд драматической цензуры является единственным по своей исчерпывающей полноте собранием русской драматургии предреволюционной эпохи, начиная с 1865 г. Чтобы в полной мере оценить все научное значение этого собрания, необходимо вкратце ознакомиться с историей драматической цензуры и правилами ее внутреннего распорядка.

В XVIII ст. в составе Дирекции театров имелся свой собственный цензор, который должен был следить за «благопристойностью» пьес, предлагавшихся к постановке.

С учреждением в 1802 г. министерств цензура драматических произведений, предназначавшихся к постановке на столичных сценах, вверена была образованным при министерстве внутренних дел цензурным комитетам. В тех провинциальных местностях, где комитетов не было, этим ведали местные губернаторы. В 1826 г., при образовании III отделения собственной его величества канцелярии, цензура всех вообще драматических произведений, предполагавшихся к постановке в пределах империи, вверена была особому драматическому цензору, непосредственно подчиненному главному начальнику III отделения — этому «бдительному оку» царя. О каждой поступающей на его рассмотрение пьесе цензор представлял особый рапорт, в котором он кратко излагал содержание пьесы и высказывал свои соображения о дальнейшей участи ее: права разрешать или запрещать постановку пьесы ему предоставлено не было, — это право дано было только главному начальнику III отделения, который мог, под своей личной ответственностью, передоверить это право одному из высших чинов учреждения. В течение долгого времени рапорты драматических цензоров поступали на заключение управляющего III отделением генерала Л. В. Дубельта. Разрешение на представление той или иной пьесы давалось только тому театру, который представил экземпляр данной пьесы в цензуру, и не относилось вообще к пьесе, что и отмечалось в рапорте, так что если другой театр хотел ставить эту же самую пьесу, то он должен был самостоятельно об этом хлопотать и представить в цензуру свой экземпляр ее на новый просмотр. Разрешение, данное одному театру, отнюдь не гарантировало подобного же разрешения другому. Первым драматическим цензором III отделения был известный Е. И. Ольдекоп (с 1826 по 1840 г.), щеголявший своим знанием языков и писавший свои рапорты, даже о русских пьесах, попеременно то по-русски, то по-французски или по-немецки. Все рапорты

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

драматических цензоров III отделения (с 1826 по 1865 г.), переплетенные погодно в толстые фолианты, при ликвидации в 1918 г. Главного управления по делам печати, куда драматическая цензура перешла в 1865 г., были переданы в находившийся в то время в ведении Центральной библиотеки русской драмы, образованный А. С. Поляковым, Архив дирекции ленинградских госакадемических театров, откуда в 1926 г. они поступили в Ленинградское отделение Центрального исторического архива, где и находятся в настоящее время. Они представляют до сих пор мало известный и очень мало использованный материал совершенно исключительной ценности по истории русской драматургии середины XIX ст., так как дают возможность не только проследить все цензурные перипетии каждой пьесы, но и являются подчас единственным материалом, по которому можно восстановить репертуарную историю ряда провинциальных театров того времени, о которых нет никаких иных данных. Обычно экземпляры неразрешенных пьес возвращались с запретительной надписью приславшему их театру, но в некоторых случаях они задерживались в III отделении. Некоторые из таких экземпляров поступили в 1918 г. в Центральную библиотеку русской драмы.

В 1865 г., с учреждением при министерстве внутренних дел Главного управления по делам печати, вся цензура драматических произведений была передана ему и возложена на специальных драматических цензоров, также непосредственно подчиненных начальнику этого учреждения. В противоположность драматическим цензорам III отделения, драматические цензора Главного управления по делам печати имели право, в случаях, не возбуждавших с их стороны сомнений, собственной властью разрешать пьесы к постановке, о чем и делали соответствующую надпись на пьесе. При возникновении у цензора каких-либо сомнений он представлял пьесу со своим рапортом на заключение начальника Главного управления

по делам печати, единственного лица, которому предоставлено было право запрещать постановку пьесы. Таким образом благополучное прохождение пьесы через драматическую цензуру не оставляло следов в делах ее; сохранились лишь рапорты на пьесы к постановке запрещенные.

С 1865 г. разрешение на постановку пьесы не ограничивалось, как было до того, тем или иным театром, а давалось вообще на публичное представление, даваемое в любом театре, за исключением «народных», для репертуара которых требовалась дополнительная сугубо строгая цензура и особое специальное разрешение. Списки разрешенных к постановке пьес периодически опубликовывались в «Правительственном вестнике», а затем издавались Главным управлением по делам печати. В этих списках точно указывалось, по какому именно печатному тексту разрешалось играть.

Рукописные экземпляры пьес должны были быть снабжены соответствующей разрешительной пометой драматической цензуры, без которой местные полицейские власти не имели права разрешать постановку, хотя эта пьеса и могла быть опубликована в списках «Правительственного вестника». В «Правительственном вестнике» оглашались также и списки пьес к постановке запрещенных; эти списки также издавались в дальнейшем Главным управлением по делам печати.

Запретительные рапорты цензоров Главного управления за период с 1865 г. по 1881 г. рассеяны по делам драматической цензуры (преимущественно в делах озаглавленных: «пьесы, поступившие на рассмотрение за такой-то год»; рапорты с 1881 по 1916 г. объединены в отдельные тома, которые также (как и вообще все дела драматической цензуры) после кратковременного пребывания в Архиве дирекции ленинградских государственных театров сосредоточены теперь в Ленинградском отделении Центрального исторического архива.

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

С 1865 г. в Главном управлении по делам печати введен был следующий порядок: всякая пьеса, предполагавшаяся к постановке, совершенно независимо от того, была ли она напечатана или нет (разрешение на напечатание было в ведении общей цензуры), должна была быть представлена в драматическую цензуру обязательно в двух безусловно тождественных экземплярах. Если по недосмотру присылался только один экземпляр, то приславшее его лицо извещалось, что до присылки второго экземпляра пьеса не поступит на рассмотрение. Один из этих экземпляров возвращался с разрешительной или запретительной резолюцией лицу, представившему пьесу, другой же, с соответствующей пометой, передавался в библиотеку драматической цензуры, где таким образом сосредоточились все без исключения драматические произведения, а также либретто опер и оперетт, вообще предполагавшихся к постановке когда-либо, где-либо и на каком бы то ни было языке в пределах бывшей империи за время с 1865 по 1917 г.

Эта совершенно исключительная по своей научной ценности библиотека и была передана, стараниями А. С. Полякова, в 1918 г. в Центральную библиотеку русской драмы, где таким образом сосредоточились с исчерпывающей полнотой все произведения русской драматургии предреволюционного периода. Эти цензурные экземпляры особенно ценны потому, что они позволяют своим общим количеством восстановить подлинную картину драматической продукции в разные эпохи; среди них много авторских писательских текстов; они зачастую представляют единственную возможность точно датировать пьесу; они устанавливают в большинстве случаев первоначальные редакции пьес, до внесения в них дальнейших цензурных изменений, или ряд последовательных обработок пьес, каждая из которых представлялась в цензуру; по ним можно судить о характере и пределах цензурного вмешательства в творчество драматурга; они позволяют

определить общую политику правительства в рамках цензурно-запретительной и цензурно-исправительной работы.

Некоторый пробел, ощущавшийся в пьесах XVIII ст. и первой половины XIX ст., по той или иной причине не ставившихся на сценах столичных казенных театров, был заполнен в 1926 г. поступлением театрального отдела библиотеки дворца Палей. В этом собрании превосходно представлена была вся более ранняя русская драматургия. Проверка по библиографическому опыту Сопикова и Смирдинской росписи 1828 г. обнаружила совершенно незначительную недостачу. Особенная ценность этого собрания именно для библиотеки заключается еще и в том, что в нем имеются печатные, в большинстве случаев более поздние, редакции многих пьес, имевшихся в репертуарном фонде только в рукописях. В собрании этом оказались такие библиографические редкости, как известное до того всего в 3-х экземплярах 1-е издание трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский», все издание которой было по указу Сената сожжено рукою палача в 1793 г., и объединенные общей обложкой с надписью: «Труды Василия Левшина и Ивана Фр. Керделя на 1793 год», сброшюрованные вместе, но отдельно изданные, четыре оперы их и один пролог первого. В этот сборник вошли такие редкости, как: 1) «Король на охоте», Калуга 1793 г.; 2) «Свадьба г. Волдырева», Калуга 1793 г.; 3) «Своя ноша тянет», Калуга 1794 г.; 4) «Мнимые вдовцы», Калуга 1794 г.; и 5) «Обрадованные Калуга и Тула», пролог на случай прибытия... Евгения Петровича Кашкина (нового генерал-губернатора), Калуга 1794 г. Помимо этого, имеется ряд редких провинциальных изданий XVIII и начала XIX ст., являющихся ценным источником при изучении репертуара крепостного театра.

Эти богатейшие фонды I отдела Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского позволяют ставить для научной разработки ряд проблем, как то: 1) репертуарный профиль любого года; 2) господство-

LA COMEDIE
DES SVPOSEZ DE M.
LOVYS ARIOSTE, EN ITA-
lien & François.



Aucc priuilege du Roy.

A' P A R I S.

Par Estienne Groulleau, libraire demourant en
la rue Neuue nostre Dame à l'enseigne
Saint Ian Baptiste.

1552.

Титульный лист французского издания комедии АРИОСТО
«I suppositi» (1552)

вавшие в нашей драматургии в данную эпоху (в годичном, пятилетнем или любом другом отрезке времени) темы, сюжеты, стили, жанры и т. д.; 3) изучение того или иного драматического жанра на всем его историческом пути и во всем его композиционном разнообразии (история водевиля, мелодрамы, исторической хроники, бытовой комедии и т. д.); 4) полный репертуар данного писателя, его сценическую судьбу, историю создания им своих произведений; 5) изучение сценических переделок прозаического произведения писателя как показателя исключительной популярности писателя или как метода выявления драматических данных, заложенных в том или ином произведении (инсценировки из произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Горького и др.); 6) роль театра (режиссерская работа по сценическому приспособлению текста пьесы) в деле формирования драматического произведения; 7) репертуар (тематика, сюжет и жанр) важнейших театров; 8) проблемы художественного влияния и заимствования на материале драматической продукции данной эпохи и т. д. Вообще лишь на основе обширных собраний Библиотеки возможно разрешать вопросы по изучению русского драматического культурного наследия во всем объеме истории русской драматургии и репертуара ведущих театров царской России.

Не получая пока обязательного экземпляра текущих изданий, Библиотека, к сожалению, не может представить в I отделе советскую драматургию с той исчерпывающей полнотой, с какой она должна быть представлена в крупнейшей театральной библиотеке Союза. Персоналом Библиотеки все время принимались всяческие меры к получению современных пьес, и благодаря этим стараниям пробелы не особенно велики. В настоящее время, при наличии соответствующих ассигнований, они быстро заполняются.

В нынешнем году Библиотека получила наконец ассигнования на специальные работы по научному описанию

своих рукописных фондов. В плане этих работ предусмотрено в первую очередь произвести подробное исследование отдельных наиболее выдающихся собраний произведений наших первенствующих драматургов и писателей. В настоящем сборнике помещена первая из этих плановых работ, именно: «А. Н. Островский в собраниях Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского», выполненная Н. А. Пыпиным. Первоочередные работы должны будут охватить собой сценические экземпляры как самих произведений, так и разных инсценировок: Пушкина, Грибоедова, Шаховского, Гоголя, Некрасова, Л. Толстого и Чехова.

В библиотеке нет автографов Пушкина, и «ходовые» экземпляры тех его произведений, которые ставились на сценах казенных театров, представляют интерес лишь с чисто театральной точки зрения в связи с различными режиссерскими ремарками, набросками мизансцен и т. п. Нельзя, однако, не отметить «ходовой» экземпляр «Моцарта и Сальери». «Моцарт и Сальери» является единственным произведением Пушкина, поставленным на сцене еще при жизни автора, а именно в бенефис Я. Г. Брянского, в Большом театре 27 января 1832 года. На современном этой первой постановке «ходовом» экземпляре этих сцен стоит цензорская пометка: «Разрешено к представлению. Санктпетербург 18 января 1832 г. Цензор Евстафий Ольдекоп»; эта дата предшествует дате разрешения к напечатанию «Моцарта и Сальери» в «Северных цветах», где это произведение впервые появилось, следовательно она свидетельствует, что мы имеем более ранний текст этих сцен. В этом «ходовом» экземпляре обращает на себя внимание следующее отступление от общепринятого текста; в 1-й сцене, где Моцарт играет на клавесине, в печатном тексте стоит:

Ну слушай же.

(Играет)

Сальери.

Ты с этим шел ко мне...

Такое деление стиха ремаркой «Играет» в чтении, конечно, не представляло каких-либо неудобств, но на сцене, где Моцарт действительно играет некоторое время на клавишине, такой длинный разрыв между первой и второй частью стиха представлял большое неудобство. Во избежание этого в реплике Сальери восстановили полный стих, вставив три слова. Стих этот читается:

Ах, Моцарт, ты, ты с этим шел ко мне...

Эта позднейшая вставка вписана другим почерком, чем написана сама рукопись. Такое изменение в тексте, вполне оправдываемое условиями сценического воспроизведения, не могло, однако, быть сделано при жизни поэта, так ревниво оберегавшего свои произведения от посторонних посягательств, без его ведома и согласия.

Либретто оперы Даргомыжского «Торжество Вакха», запрещенной в первой редакции цензурой, — композитор необычайно удачно воспроизвел в этой опере полностью весь текст поэмы Пушкина, не вставив ни одного слова от себя, — целиком написано рукою Даргомыжского.

Главный интерес пушкинского собрания связан, однако, не непосредственно с драматическим творчеством самого поэта, а с инсценировками его произведений. Таких инсценировок около восьмидесяти. Некоторые из них, как, например, инсценировки А. А. Шаховского: «Пиковой дамы» — «Хризомания», «Руслана и Людмилы» — «Фин», «Бахчисарайского фонтана» — «Керим Гирей, крымский хан», — сделаны были еще при жизни Пушкина, другие — более поздней эпохи. Огромное большинство их не было поставлено на сцене и даже никогда не появлялось в печати. Они тем не менее заслуживают пристального изучения пушкинистами, так как являются чувствительными показателями доминирующих настроений в эпоху их создания, а также и высоко вздымающихся, а затем спадающих

воли общественного внимания в творчестве нашего гениального поэта. В связи с этим в равной степени представляют большой интерес и многочисленные пьесы из жизни Пушкина, в которых сам поэт является главным действующим лицом.

Ценность списков произведений Грибоедова состоит не столько в «ходовых» экземплярах «Горе от ума», представляющих интерес с точки зрения истории постановки этой комедии на сцене Александринского театра, сколько в рукописях его более ранних мелких комедий и водевилей. По одной из рукописей Библиотеки: «Кто брат, кто сестра или Обман за обман» — комедия эта была напечатана в академическом издании Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова, под редакцией проф. Н. К. Пиксанова.

Многогранное влияние, оказанное на судьбы русского театра кн. А. А. Шаховским и в качестве оригинального драматурга, и переводчика, и педагога, и руководящего театрального деятеля, — до сих пор еще не подвергалось детальному исследованию со стороны наших историков театра. Имеющиеся о нем краткие и крайне несовершенные биографии не дают даже полного перечня его произведений; в некоторых из них просто указано: «написал несколько десятков драм, комедий и водевилей», в «Хронике» Вольфа приведено всего 52 названия его пьес, а между тем в Библиотеке имеется свыше ста рукописей его восьмидесяти двух драматических произведений, и не исключена возможность нахождения в дальнейшем и других его пьес среди рукописей, числящихся пока анонимными. Большинство пьес кн. А. А. Шаховского не было никогда напечатано, так что экземпляры их, находящиеся в I отделе, являются единственными сохранившимися памятниками творчества этого далеко не заурядного плодовитого писателя. О двух его переработках пьес Шекспира подробно говорит А. С. Булгаков в печатаемой ниже статье «Раннее знакомство с Шекспиром в России».

Драматические произведения Гоголя представлены в I отделе театральными списками, не имеющими значения в текстологическом отношении. На «ходовых» экземплярах много режиссерских ремарок. Весь интерес этого собрания сосредоточен на огромном числе инсценировок как на русском, так и на украинском языках. При жизни Гоголя на сцене Александринского театра шли только два приспособленные для сцены произведения его, а именно: «Мертвые души» Н. И. Куликова (9 сентября 1842 г.) и «Сорочинская ярмарка», водевиль-интермедия в 1 д. Г. Б. (23 ноября 1848 г.). К первой из этих инсценировок Гоголь отнесся очень отрицательно и, узнав о ней, немедленно же написал П. А. Плетневу: «До меня дошли слухи, что из «Мертвых душ» таскают целые страницы на театр. Я едва мог верить. Ни в одном просвещенном государстве не водится, что бы кто осмелился, не испрася позволения у автора перетаскивать его сочинения на сцену (а я тысячи имею, как нарочно, причин не желать, чтобы из «Мертвых душ», что либо было переведено на сцену), сделайте милость постарайтесь какнибудь увидеться с Гедеоновым и объяснить ему, что я не давал никакого позволения этому корсару, которого даже не знаю по имени...» (Письма Гоголя, т. II, стр. 236). В виду такого отношения Гоголя к инсценировкам его произведений особое значение приобретает следующая пометка на экземпляре «Сорочинской ярмарки»: «Г. Гоголь дал позволение взять из его сочинения сюжет и выставить свое имя на афише» (подпись не разборчива). Некоторая часть этих инсценировок мало кому известна, так как они не ставились на сцене и не были напечатаны. Наибольшему числу сценических приспособлений подвергнуты были именно «Мертвые души», пять из них шли на сцене Александринского театра: 1) Н. И. Куликова; 2) П. И. Григорьева; 3) П. А. Каратыгина; 4) А. А. Потехина; 5) А. А. Потехина и В. А. Крылова. Из других произведений его особой популярностью среди инсценировщиков пользовались «Тарас

Бульба», «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством». Но попытки в этом направлении шли значительно далее, и, казалось бы, такие мало отвечающие условиям сцены произведения, как «Портрет» и «Вий», всех же нашли себе сценических интерпретаторов.

Совершенно исключительно по своей ценности собрание хранящихся в русском отделе пьес Н. А. Некрасова, написавшего под псевдонимом Н. А. Перепельского девять водевилей (из них два в сотрудничестве с другими лицами), одну мелодраму и инсценировавшего написанный им совместно с А. Я. Панаевой роман. Все эти водевили и мелодрама, являющиеся в основном переводами и переделками в французского, шли в 40-х годах на сцене Александринского театра и каким-либо особо выдающимся успехом не пользовались; инсценировка «Осенняя скука» поставлена была в начале пятидесятых годов. Некоторые из этих пьес представлены автографами, но большинство их — писарские копии, хранящие, однако, многочисленные следы авторских собственноручных исправлений; так как все эти экземпляры «ходовые» и вместе с тем цензурованные, то, кроме авторских исправлений, на них имеются цензорские пометки и ремарки режиссеров. Только два из водевилей: «Шила в мешке не утаишь» и «Вот что значит влюбиться в актрису» были в свое время напечатаны в издававшемся Песочким «Репертуаре русского театра» (1841 г., т. I, кн. 4 и т. II, кн. 12). Помимо этих двух водевилей, по рукописям Ленинградской театральной библиотеки перепечатаны были в Собрании сочинений Н. А. Некрасова, изд. ГИЗом в 1930 г. под редакцией В. Е. Евгеньева-Максимова и К. Чуковского, еще три пьесы — водевили «Актер» и «Петербургский ростовщик» и мелодрама «Материнское благословение». Пять остальных водевилей: «Феоклист Онуфриевич Боб», «Дедушкины поцугаи», «Похождения Петра Степановича Столбикова» (в сотрудничестве с П. И. Григорьевым 1 и П. С. Федоровым), «Кольцо маркизы» и «Волшебное кокорико или

Бабушкина курочка» (в сотрудничестве с И. Ш.) никогда полностью в печати не воспроизводились. Таким образом Библиотека является собственницей единственного и самого крупного театрального фонда драматического наследия Некрасова.

В тургеневском собрании выделяется по значению рукопись «Вечера в Сорренто» (I, XIX, 9, 16, № 6147). Рукопись эта является наиболее авторизованным текстом сцены, местонахождение автографа которой неизвестно. Хотя «Вечер в Сорренто» был написан в 1852 г., однако при жизни Тургенева он не был напечатан. Наша рукопись была заказана автором специально для М. Г. Савиной, которая поставила сцену в свой бенефис 18 января 1885 г. По этой рукописи «Вечер в Сорренто» перепечатан был в Сочинениях И. С. Тургенева, изд. ГИЗом в 1919 г. Все остальные экземпляры пьес Тургенева являются цензурованными «ходовыми»; они хранят многочисленные следы цензорских красных чернил и режиссерских ремарок. В собрании этом имеется также много инсценировок прочих произведений писателя; большинство этих сценических приспособлений относится к двум последним десятилетиям XIX ст.

Фонды Достоевского и Л. Толстого блещут большим количеством самых разнообразных инсценировок. Большая часть их нигде не была напечатана и не ставилась на сцене. Интерес их, как и вообще всех инсценировок, лишь в том, что они являются показателями популярности самого писателя или того или иного его произведения в частности. Общее число инсценировок произведений Достоевского — без малого восемьдесят. Наибольшее число их относится к «Дядюшкину сну» (17), «Братьям Карамазовым» (14), «Униженным и оскорбленным» (11) и «Преступлению и наказанию» (10).

Из произведений Л. Толстого наибольшее число сценических приспособлений падает на «Анну Каренину» (10), «Войну и мир» (9) и «Воскресенье» (9).

Чеховское собрание Центральной библиотеки русской драмы является во всех отношениях исключительным по своему интересу и историко-литературному значению. Без обращения к этому фонду совершенно невозможно какое-либо серьезное изучение драматургии Чехова, — драматургии, вообще бедной сохранившимися автографами.

В отделе имеется рукопись первой написанной Антоном Павловичем пьесы: «На большой дороге», в свое время запрещенной цензурой. Так как автографа этого произведения нет, то этот рукописный экземпляр является единственным сохранившимся текстом его, по которому «На большой дороге» и было впервые опубликовано сестрой покойного писателя.

Вторая пьеса Чехова — «Иванов» — представлена цензурными рукописями, равно как и «ходовыми» экземплярами первой постановки (31 января 1889 г.) на сцене Александринского театра. В этих рукописях большое число автографных чеховских вставок и новый, по сравнению с редакцией 1888 г., автографный конец. На основе этих рукописей восстанавливается сложная история многократных переделок этой пьесы, вскрытая С. Д. Балухатым в его статье: «К истории текста и композиции драматических произведений Чехова, «Иванов» (1887—1889—1903 гг.)» (Известия II отд. Академии наук, т. XXXII).

Экземпляр рукописи (писарская копия) пьесы «Леший» представляет совершенно исключительную ценность, так как в ней под тщательно заклеенными листами находится полная запись последнего акта в его первоначальном виде. Исключительное значение этой первой редакции «Лешего» состоит в том, что по ней устанавливаются истоки «лирической» драмы Чехова — жанра последующих сценических произведений писателя. Текст этой рукописи воспроизведен впервые в Полном собрании сочинений А. П. Чехова, ГИЗ, 1932 г.

На экземпляре рукописи «Чайки», современной первой постановке этой пьесы на сцене Александринского театра



*Рисунок костюма к французским балетам XVII века
(Из собрания Ленинградской театральной библиотеки)*

(17 октября 1896 г.), много авторских исправлений, внесенных по требованию цензуры. Остальные пьесы Чехова шли по печатным текстам и представляют интерес лишь с точки зрения режиссерских ремарок. Помимо этого, в I отделе имеются многочисленные инсценировки ряда беллетристических произведений Чехова.

Основной карточный каталог I отдела составлен по названиям, но на ряду с ним имеется и авторский.

Помимо этого, к столетнему юбилею Государственного академического театра драмы (1932 г.) составлен был на основании архивных данных подневный репертуарный календарь за все сто лет существования театра; к этому календарю имеются два указателя: 1) по названиям пьес и 2) авторский. На основании всего этого материала можно установить: 1) какие пьесы шли в любой день этих ста лет, 2) в какие именно дни данная пьеса шла, а следовательно, и число выдержанных ею представлений. В тех случаях, когда пьеса не оригинальна, на карточке указываются название и автор иностранного подлинника, положенного в основу ее. Степень зависимости устанавливается путем непосредственного сличения с подлинником, причем определения этой зависимости (перевод, переделка, заимствование) во многих случаях расходятся с указаниями самих авторов, любивших скрывать свои зачастую грубейшие переделки под весьма расплывчатым термином «сюжет заимствован», 3) какие пьесы данного автора поставлены были на сцене этого театра; относительно иностранных авторов указывается, в каких именно переводах они шли. Эту работу Репертуарно-методологическая часть Государственного академического театра драмы намечает издать в ближайшем будущем. Подобное исследование репертуара предположено в дальнейшем распространить на все казенные театры — сначала бывшей столицы, начиная с момента публичных спектаклей в них, т. е. с середины восьмидесятых годов XVIII ст., а затем и Москвы с открытия их в начале XIX ст.

В плане научной работы I отдела стоит точное определение степени оригинальности того или иного произведения русской драматургии и установление иностранного оригинала в отношении переводов, переделок, подражаний, заимствований и т. п. Эта работа, начатая лет восемь тому назад и являющаяся, строго говоря, одной из перманентных задач Библиотеки, в главнейших своих частях близится к концу.

При I отделе имеется довольно обширная коллекция автографов, среди которых встречаются автографы Островского, Л. Н. Толстого, Тургенева и целого ряда драматургов, актеров и театральных деятелей. Эта коллекция весьма облегчает работу над рукописями в отношении определения принадлежности той или иной вставки или ремарки.

Помимо русских пьес, в I отделе числится также около трех тысяч драматических произведений на украинском языке. Весь этот фонд поступил в Библиотеку из хранилищ драматической цензуры. В подавляющем числе эти рукописи никогда в печати не появлялись; около трети этих пьес было в свое время запрещено к постановке царской цензурой.

Представляя в настоящее время по своей тематике исключительно историко-литературный интерес для исследователей украинского театра, пьесы эти, по отзывам компетентных украинских театроведов, обследовавших этот фонд, в большинстве своем не блещут особыми литературными или сценическими достоинствами, за исключением, само собою разумеется, произведений таких классиков украинской сцены, как Кропивницкий, Садовский, Тобилевич и некоторые другие. Многие произведения этих драматургов представлены в целом ряде последовательных редакций, которые, несмотря на все вносимые по требованию цензуры изменения, все же зачастую так и не получали разрешения к постановке. Издаваемое в настоящее время на Украине Полное со-

брание сочинений Кропивницкого печатается с постоянными ссылками на рукописи I отдела Библиотеки, с которыми они сверяются.

Совершенно исключительный интерес этого фонда лежит, однако, в совершенно другой, несколько чуждой театру области. Украинский язык подвергался со времени возникновения в конце сороковых годов XIX ст. известного дела о Кирилло-Мефодиевском братстве, так тяжело отразившемся на судьбе Тараса Шевченки, Костомарова и др., особо строгому преследованию царского правительства. Бывали периоды (после знаменитого Валуевского циркуляра 1865 г.), когда вообще воспрещалось что-либо печатать на украинском языке. Безусловность этого запрещения доходила до таких пределов, что запрещено было издание на этом языке такой книги, как Евангелие, на переводы и издание которого на всех прочих языках и наречиях многочисленных народностей, населявших бывшую империю, вплоть до якутской, самим Синодом затрачивались огромные средства. Поэтому в области истории отношения царского правительства к украинскому вопросу на языковой почве этот фонд во всей своей совокупности, равно как и цензорские рапорты и секретные циркуляры Главного управления по делам печати, хранящиеся в ЛОЦИА, представляют совершенно исключительную ценность как яркий показатель того, к каким ухищрениям прибегало подчас царское правительство в преследовании ненавистного ему языка, в котором, как оно считало, крылся корень всего украинского вопроса.

В I отделе числится также небольшое число (32) пьес на белорусском языке.

II ОТДЕЛ. ПЬЕСЫ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ. Отдел французских пьес по ценности своей не многим уступает предшествующему; он и по размерам своим стоит на втором месте, занимая полтора вторых яруса двух

наибольших зал Библиотеки. Общее число инвентарных номеров — около тридцати тысяч, но, принимая во внимание большое количество сборников, число отдельных пьес — без малого сорок тысяч. Вряд ли во многих крупных французских библиотеках их отечественная драматургия представлена с такой полнотой.

Отдел этот по многим причинам представляет большую ценность для историков русского театра. До Островского, в течение целого века, русская драматургия черпала свое вдохновение в подавляющем количестве из иностранных источников, среди которых французская драматургия занимала, несомненно, доминирующее положение. Воздействие это не ограничивалось только простыми переводами, переделками и приспособлениями той или иной пьесы к русским нравам, а шло неизмеримо дальше, охватывая собой тематику, стиль и жанр. Сначала наши драматурги подражали французской псевдоклассике, затем стали брать в образец мелодрамы Пиксерекура, Дюканжа и других представителей французского романтизма. В течение нескольких десятилетий, начиная со второй четверти XIX ст., царствует французский водевиль, затем оперетта и фарс. Эти интереснейшие страницы из истории русского театра в отношении воздействия на него как французской драматургии в целом, так и, в частности, некоторых отдельных авторов (в первую голову Скриба) ждут своего исследователя.¹ Для подобного труда фонды нашей Библиотеки представляют совершенно исключительную ценность, так как на ряду со всякого рода переводами, переделками и т. п. на русском языке, с исчерпывающей полнотой представленными в I отделе, во II отделе находятся положенные в основу их оригиналы. В связи с производящейся

¹ На сцене одного только Александринского театра за 30-е, 40-е и 50-е годы XIX ст. шло 88 пьес Скриба, многие в двух и трех различных переделках и переводах, выдержавших общим счетом 591 представление.

по I отделу плановой работой, о которой указано выше, по II отделу составляется специальный каталог французских (в него входят также и другие иностранные произведения) пьес, получивших то или иное отображение в русской драматургии.

Наиболее ценным фондом II отдела является собрание старинной французской драматургии из библиотеки кн. Александра Яковлевича Лобанова-Ростовского (1788—1866), известного собирателя-коллекционера середины XIX ст. Страсть кн. Лобанова к коллекционированию отнюдь не носила характера праздного дилетантизма, а, наоборот, имела всегда отношение к какому-нибудь интересовавшему его историческому событию, которое он всесторонне изучал, входя во все мельчайшие подробности. Сначала его внимание привлечено было Анной Ярославной, дочерью Ярослава Мудрого, вышедшей за французского короля Генриха I, и он издал целый сборник относящихся до нее документов. В дальнейшем он увлекается судьбою Марии Стюарт и издает целых три сборника (один в 7 томах) разных писем и касающихся ее мемуаров и документов. Свои ценные собрания кн. Лобанов завещал разным учреждениям: отдел его библиотеки, посвященный Марии Стюарт, он пожертвовал Государственному Эрмитажу, вместе с наиболее достоверным портретом ее — работы, как предполагают, одного из лучших учеников Jehan Clouet младшего; свое исключительное по ценности собрание книг по военному искусству и топографических карт он передал Главному штабу; собрание портретов Петра Великого — Государственной публичной библиотеке; драматический же отдел его библиотеки поступил в Дирекцию б. императорских театров.

Три с лишним тысячи томов этого собрания, в котором имеется более пяти тысяч отдельных пьес, охватывают собой французскую драматургию XVI, XVII и XVIII столетий. В нем около 60 пьес — XVI ст., свыше 1000 — XVII ст. и более 4000 — XVIII ст., среди них очень

полно выявлена драматургия эпохи Революции 1789—1799 гг. Таким образом в этом собрании превосходно представлены драматургия эпохи французского Ренессанса до Корнеля и полный репертуар знаменитого Théâtre de l'Hotel de Bourgogne. Корнель, Расин и Мольер имеются в первых изданиях.

Многие пьесы XVIII ст. сопровождаются рядом относящихся до них брошюр и памфлетов критического и политического характера. По роскоши своего переплета из цельного сафьяна выделяется рукопись пьесы Ле-Блана, поднесенная автором Марии-Антуанетте. В один из томов собрания сочинений Дюси, по переделкам которого в течение долгого времени наши предки знакомились с Шекспиром, вплетено (воспроизводимое ниже) собственноручное письмо самого Дюси к Бернарден де Сен-Пьеру.

Французская драматургия XIX ст. с совершенно исключительной полнотой представлена в репертуарном собрании бывшей петербургской казенной французской труппы. Столичный французский театр, для которого в 1834 г. выстроено было специальное здание — Михайловский театр, так охотно посещавшийся двором, дипломатическим корпусом и русской знатью, был любимым детищем Дирекции 6. императорских театров, не жалевшей на него, временами даже в ущерб русскому драматическому театру, никаких средств. Персонал французской труппы набирался из числа наилучших актеров парижских театров; многие из них заканчивали свою артистическую карьеру в качестве *sociétaires de la Comédie Française*. Чтобы не отставать в репертуарном отношении, парижским агентам Дирекции вменено было в обязанность незамедлительно присылать экземпляры всех решительно новинок, шедших на сценах столицы Франции. Таким путем составилось исключительное по своей полноте собрание французских пьес XIX ст. Весь репертуар Михайловского театра представлен цензурными «ходовыми» экземпля-

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

рами, содержащими много режиссерских пометок, планов оформления и т. п.

III ОТДЕЛ. ПЬЕСЫ НА ПРОЧИХ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ И ЯЗЫКАХ НАРОДОВ СССР. В основу этого отдела легла репертуарная библиотека (5795 ед.) бывшей немецкой столичной труппы, упраздненной только в 1890 году. Хотя этот фонд ни в какой мере не охватывает всю немецкую драматургию, он, однако, очень ценен тем, что в нем имеется в оригиналах большинство пьес, давших в свое время нашим драматургам материал для разного рода переводов, переделок и т. п. Надо иметь в виду, что наши переводчики всегда предпочитали «перелицовывать» те иностранные пьесы, которые им удалось видеть на сцене и в чисто-сценических достоинствах которых они могли таким образом убедиться. Одним из наиболее простых способов обнаружения иностранного оригинала является просмотр репертуара французского или немецкого столичных театров за один или два сезона, предшествующих постановке данной пьесы на русской сцене.

В 1918 г. в этот отдел поступили все пьесы на иностранных языках (за исключением французских, отошедших во II отдел) библиотеки бывшей драматической цензуры. В III отделе имеются пьесы на языках: английском, армянском, болгарском, грузинском, еврейском (древнем и разговорном, около 5 000), итальянском, латышском (1 506), литовском, новогреческом, польском и разных наречиях его, татарском, тюркском, финском, чешском, шведском и эстонском (1 256).

Часть этого фонда представляет репертуар гастролировавших в России иностранных знаменитостей. В другой части этого фонда, охватывающей драматургию народов бывшей империи, встречается довольно много переводов произведений русских авторов. В большинстве эти

переводы не были никогда напечатаны и потому мало кому известны.

Главный интерес этого фонда, однако, в том, что он во всей своей совокупности, вместе с пьесами на украинском и белорусском языках, выявляет отношение цензуры царского правительства к той или иной народности, входившей в состав бывшей империи. Цензурные строгости и послабления (например, до 1905 г. безусловно запрещены были какие-либо переводы русских пьес на украинский язык, переводы же на другие языки, наоборот, поощрялись) в свою очередь, как в зеркале, отображают всю циничную тактику царского правительства в сложном для него национальном вопросе.

IV ОТДЕЛ. КНИГИ ПО ТЕАТРУ, ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВУ. Этот отдел начал формироваться за время революции: до этого времени он представлен был набором книг довольно случайного характера, едва достигавшим 400 томов, причем большая часть их была на иностранных языках. В настоящее время в нем имеется 3 466 инвентарных номеров. Здесь собраны разного рода пособия по истории и теории театра (русского и иностранного), литературы, искусства, музыки, живописи, скульптуры, хореографии, кино и т. п.; разного рода монографии, критические статьи и работы, пособия по теории драматургии, теории сцены и техники ее, современная литература по вопросам театра, театроведения и искусствоведения и т. п.

Для пополнения этого отдела в свое время приобретена была большая часть библиотеки известного коллекционера И. Ф. Мануйлова. Ценным вкладом явились книги по театру, подаренные вдовой Е. Беспятова, и часть театральной библиотеки критика С. Бертенсона, пожертвованная его матерью.

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Не претендуя на исчерпывающую полноту в области театроведения, отдел этот в настоящем своем составе все же обслуживает многочисленных театральных работников необходимыми им пособиями при работе над пьесой и ролями, а учащуюся молодежь театральных техникумов — книгами учебного характера.

Количество иностранных книг по западноевропейскому театру в IV отделе не очень велико, но зато в качественном отношении они представляют некоторый интерес. Среди них имеются такие библиографические редкости, как: «Recueil des principaux titres concernant l'acquisition de la propriété des mesure et place où a été bâtie la Maison (appelée vulgairement l'Hôtel de Bourgogne)...» 1632 г., несколько изданий писем Новерра о балете и ряд разных парижских театральных альманахов второй половины XVIII ст., среди которых выделяется полный комплект (все 44 года) известного в свое время *Almanach Duchesne*. Судя по библиографическим справочникам, такие полные комплекты встречаются очень редко и между прочим не имеются в Парижской *Bibliothèque Nationale*.

Ощущающийся пробел в иностранной литературе восполняется в настоящее время превосходным подбором книг по западноевропейскому театру бывшей библиотеки В. В. Протопопова, переданной ЛТБ и хранившейся до сих пор в Ленинградском театральном музее.

V ОТДЕЛ — ИМЕНИ Н. Н. ХОДОТОВА. Этот отдел образовался, как указано было выше, из частной библиотеки ныне покойного заслуженного артиста Н. Н. Ходотова, подаренной им в 1921 г. За истекшие 13 лет он увеличился приблизительно в два раза (в 1921 г. — 4 799 ед., на 1 января 1934 г. — 9 166 ед.). В нем сосредоточена классическая литература и современная беллетристика, основная современная политическая литература, общеисторическая и мемуарная литература.

Из наиболее крупных единовременных поступлений необходимо отметить поступление библиотеки из «Дома Савиной», переданной в 1926 г. при ликвидации этого дома-музея. В части библиотеки покойного мужа артистки А. Е. Молчанова имеется очень хороший подбор исторических, литературных и основных русских мемуарных произведений. Шкап с личными книгами М. Г. Савиной сохраняется в полной неприкосновенности. Среди этих книг очень много подносных экземпляров в роскошных переплетах с многочисленными автографами. Очень хороший подбор иностранной переводной литературы был подарен известным доктором-окулистом В. С. Сергиевым.

VI ОТДЕЛ. — ХУДОЖЕСТВЕННО - ПОСТАНОВОЧНЫЙ.
Отдел этот специально предназначен для обслуживания художников-декораторов и режиссеров в их работе по оформлению спектакля. В исполнение этого специального задания в нем подобран целый ряд самых разнообразных и подчас исключительно ценных пособий и материалов, по преимуществу иллюстрационного характера, по истории архитектуры, внутреннего убранства и быта, одежды, мебели, утвари, оружия, тканей, ковров, кружев и вышивок, головных уборов, обуви и вообще всего, что ярко отражает характерные особенности историко-бытовой картины жизни различных народностей и классов в разные эпохи.

В отделе этом также собраны эскизы костюмов и декораций постановок казенной столичной сцены предреволюционной эпохи.

Среди собрания оригинальных рисунков по своей художественной ценности выделяются четыре альбома. Первый из них — альбом театральных эскизов знаменитого архитектора-декоратора Пьетро-Гаэтано Гонзаго (ум. в 1831 г.), прибывшего в Петербург в 1792 г. и в течение

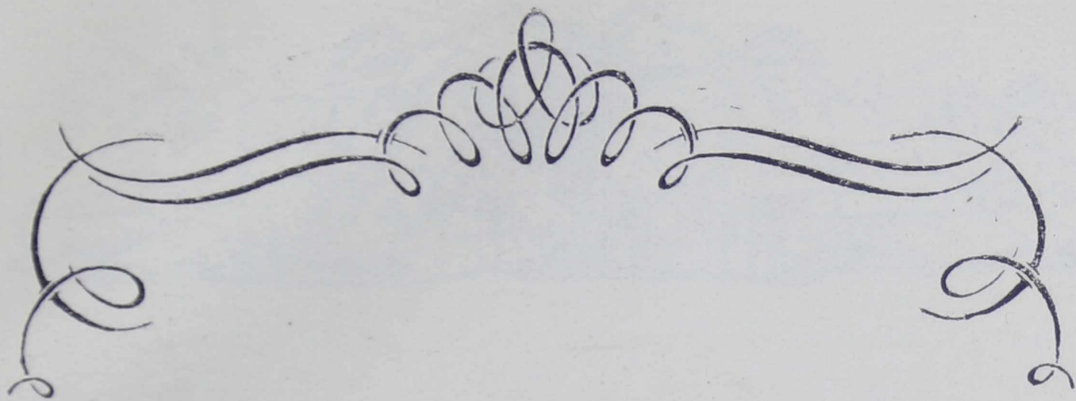
многих лет заведывавшего живописно-декоративными мастерскими казенных театров. Гонзаго принимал также участие в планировке Павловского парка и внутренней росписи Павловского дворца. Второй альбом акварельных рисунков относится к середине XVII ст.; он озаглавлен: «Dessins de plusieurs Ballets dansées par le Roy». Альбом этот, по определению проф. В. К. Лукомского, подвергнутого экспертизе его роскошный супер-эскибрис, происходит из библиотеки известного собирателя и библиофила Louis Hesselin (ум. в 1662 г.), занимавшего высокий пост при дворе Людовика XIV. Третий альбом касается знаменитого французского балетмейстера Новерра (1727 — 1810). Он озаглавлен: «Habits et costumes pour l'exécution des Ballets de M-r Noverre, dessinées par M-r Voquet, dessinateur du Roy». Четвертый альбом, озаглавленный: «Choix d'anciens costumes russes d'après les monuments les plus authentiques», представляет собой собрание «исторических» костюмов, сделанное по поручению Екатерины II для ее исторической хроники «Начальное управление Олега».

Конечно, в краткой статье нечего и думать дать хотя бы более или менее подробное описание тех богатств, которые хранятся в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского. Нашей целью было дать лишь своего рода пространное оглавление ее недр, — тех недр, которые тщательно собирались в течение ста пятидесяти лет самыми разнообразными учреждениями и лицами и теперь слиты вместе и с правом носят свое обязывающее имя.

Действительно, библиотека эта, первая во всем Союзе как по количеству, так и по качеству книг в области театра, является поистине ведущей научной библиотекой по театроведению и театральной истории. Много театроведов черпает в ней материалы для своих научных

исследований, производственная работа ряда ленинградских театров — не только драматических, но и оперных, балетных, самодеятельных и др. — так или иначе связана с библиотекой.

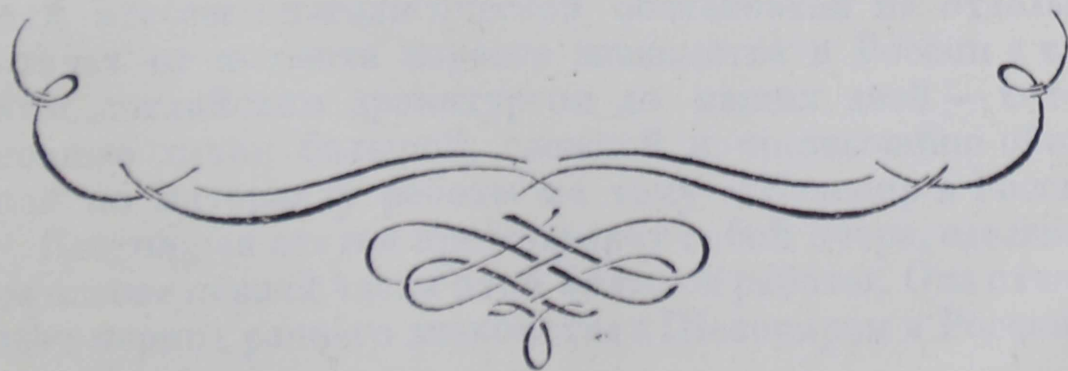
Библиотека является надежным помощником театрального актива и театральной молодежи — учащихся разнообразных техникумов, прибегающих к ней за пьесой или книгой по теории или истории театра или искусства. Таким образом Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского находится в непосредственной связи с производством, нужды которого она призвана обслуживать.



А. С. БУЛГАКОВ

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО

С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ





В РЯДЕ проблем, стоящих перед советским театром, проблема освоения культурного наследия прошлого занимает одно из первых мест. Едва ли не в центре этой проблемы стоит вопрос об использовании нашим театром богатой драматургической сокровищницы Шекспира; наиболее полное и правильное истолкование его произведений на основе марксистско-ленинской методологии является ближайшей задачей театра социалистической эпохи.

Эти задачи тесно связаны с правильным раскрытием тех подходов к Шекспиру, которые выявились, начиная с того момента, когда Шекспир как драматург так или иначе входит уже в репертуар русского театра. Интерпретация русским театром шекспировых произведений в исторической последовательности, выявление характерных стилевых черт и постановочных методов при их сценическом истолковании, обусловленность всего этого данной классово-идеологической обстановкой на отдельных этапах от момента первого знакомства в России с великим английским драматургом до наших дней — вот основные линии большой, сложной и чрезвычайно обширной по материалу работы на тему «Шекспир в России».

Настоящая статья представляет собой очерк, сделанный на основе первой части этой большой работы. Она охватывает период раннего знакомства с Шекспиром в России, —

период, когда в репертуаре русского театра Шекспир фигурирует лишь в переделках и переработках. Этот период хронологически определяется серединой XVIII столетия (появление «Гамлета» в обработке Сумарокова) — и началом 30-х годов XIX в., когда на русской сцене впервые появляются уже переводы произведений Шекспира.

Такой общий очерк составляет первую часть этой статьи; вторая ее часть посвящается конкретному анализу хранящихся в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского редчайших (в большинстве случаев рукописных) экземпляров русских обработок произведений Шекспира, бытовавших в репертуаре русского театра в рассматриваемый здесь период. Исключительная ценность этого материала, имеющего многосторонний и разнообразный интерес, делает его существеннейшей основой в работе над темой «Шекспир в России».¹

I. ОТ СУМАРОКОВА ДО 30-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

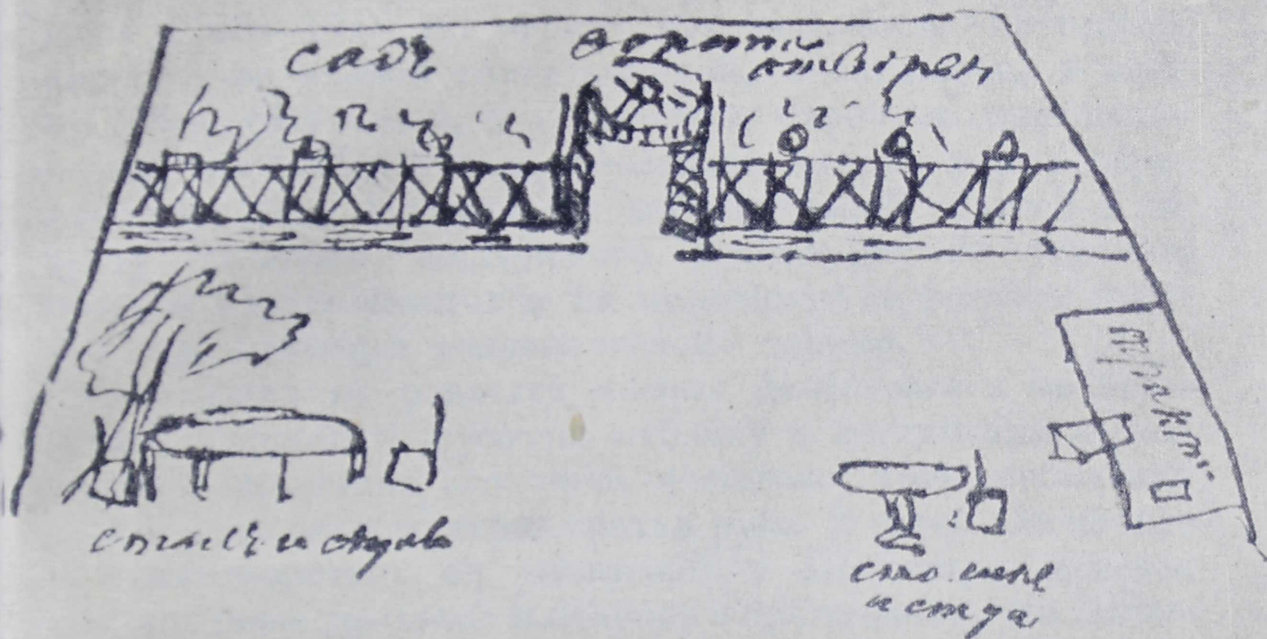
1

Впервые имя Шекспира становится знакомым русскому обществу с появлением «Гамлета» Сумарокова — второй по счету его трагедии.² «Гамлет» был напечатан в типографии Академии наук в 1748 г., а в 1750 г. он исполнен при дворе кадетами Шляхетного корпуса.

Свою трагедию Сумароков, не знавший английского языка, заимствовал из французского перевода (а частично

¹ Работа на тему «Шекспир в России» ведется автором этой статьи в порядке выполнения производственного плана Института театроведения Государственной академии искусствознания на 1934 г. Настоящая статья написана на основании первой части этой работы.

² Первая — «Хорев» — появилась в 1747 г.



План убранства сцены на рукописном экземпляре комедии
Шаховского «Фальстаф»

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

пересказа) Де-Лапласа, выпустившего во Франции в период 1745—1748 гг. серию под названием «Le théâtre anglais», во второй книге которой, появившейся в свет в 1746 г., был помещен и «Гамлет». Стремясь ознакомить французов с Шекспиром, Де-Лаплас выбрал форму перевода-пересказа, снабдив его вступительной статьей в защиту великого английского драматурга от упреков, обычно обрушивавшихся на последнего со стороны строгих приверженцев «классической» теории.

Сумароков не разделял мнения Де-Лапласа и не стремился ознакомить русскую публику с английским драматургом; он ставил его очень невысоко, хотя несомненно был с ним знаком через третьи руки. В своей «Епистоле о стихотворстве» он упоминает о Шекспире, называя его «непросвещенным» и поясняя в примечании, что Шекспир был «английский трагик и комик в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много».¹ Здесь Сумароков лишь повторял хорошо известный отзыв Вольтера о Шекспире, высказанный им в предисловии к его трагедии «Семирамида» (1746 г.).

Сумароков, как известно, был виднейшим представителем русского дворянского классицизма в драматургии. Взяв основой для своего «Гамлета» перевод-пересказ Де-Лапласа, Сумароков целиком строго подчинил его всем требованиям кодекса классической поэтики. Широкое, многообразное, живое и пестрое полотно шекспировского «Гамлета» было втиснуто в прокрустово ложе строгой классической трагедии, трактующей о борьбе разума и чувства, изображающей конфликт любви и долга. Отбросив всю философскую сторону трагедии Шекспира и переработав ее сюжет, Сумароков по существу дал совершенно новую пьесу на тему борьбы за престол, в центре которой оказалась взаимная любовь Офелии и Гамлета.

¹ Сумароков, Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе, ч. I, М. 1787, стр. 358-359.

А. С. БУЛГАКОВ

В результате такого превращения в «Гамлете» Сумарокова от шекспировской трагедии осталось очень немного. Начать с того, что из числа действующих лиц английской пьесы Сумароков сохранил лишь главных: самого Гамлета, Офелию, Клавдия, Полония и Гертруду; зато ввел новых, неизменных персонажей классической трагедии — наперсников: Арманса при Гамлете, Флемину при Офелии и Ратуду при Гертруде, обязанности же наперсника при Клавдии возложил на Полония.

Трагедия Сумарокова начинается обычным для классических трагедий «рассказом» Гамлета о виденном им во сне отце, который призывал его отомстить за свою смерть, о чем, впрочем, Гамлет уже знал через своего наперсника Арманса. Стремясь исполнить долг мести, Гамлет сталкивается со своим чувством к дочери Полония; он является жертвой этого конфликта, страдающим лицом, назначением которого является вызывать в зрителях чувство сожаления и сострадания. Свою мать он щадит в виду ее раскаяния в соучастии в преступлении и так как она прежде всего — его мать. Другим страдающим лицом трагедии является ее героиня — Офелия, которая — подобно Гамлету — также переживает борьбу между чувством любви к Гамлету и долгом дочери по отношению к Полонию.

Если Гамлет и Офелия представляют собой добродетельных героев трагедии, то Клавдий и Полоний — согласно кодексу классической трагедии — даны в плане традиционных «злодеев». Клавдий, например, откровенно характеризует себя так:

Когда природа в свет меня производила,
Она свирепства все мне в сердце положила.
Во мне искоренить природное мне зло
О, воспитание! и ты не возмогло.¹

¹ Акт I, явл. 1.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

Полоний, наперсник и злой гений Клавдия, фактический убийца отца Гамлета, ради своих личных корыстных целей уговаривает последнего жениться на своей дочери, для чего убеждает его убить Гертруду; встретив решительный протест Офелии против плана ее замужества, он отдает ее под стражу за сопротивление королевской воле.

Развиваясь по линии конфликта любви и долга и столкновения порока и добродетели, трагедия приводится к благополучному концу: любовь торжествует, но и долг оказывается выполненным, так как Гамлет убивает Клавдия, Полоний же — как повествует являющийся в последнем явлении трагедии воин-вестник — будучи схвачен и заключен под стражу, кончает с собою, избавляя таким образом Гамлета от необходимости стать убийцей отца своей возлюбленной.

Таково вкратце содержание «Гамлета» Сумарокова. Само собой разумеется, что с внешней, формальной стороны эта трагедия Сумарокова целиком отвечает теории классической трагедии: в ней соблюдены знаменитые три единства, отведено большое место повествованиям о событиях взамен показа их, проведено строгое деление персонажей на добродетельных и злодеев и т. п. Эта строгая выдержанность трагедии заслужила одобрение Тредьяковского в его отзыве о ней, представленном им в Академию наук.

Строго связанный условностями кодекса классической трагедии, Сумароков, конечно, неминуемо должен был отбросить ряд сцен шекспировской пьесы. Но, несмотря на это, кое-какие отголоски английской трагедии в ней все же звучат, что признавал и сам Сумароков. Возражая Тредьяковскому, заявлявшему, что «Гамлет» переложен им стихами с французского прозаического перевода, Сумароков писал, что его «Гамлет», «кроме монолога в окончании 3 действия и Клавдиева на колени падения, на шекспирову трагедию едва, едва походит». ¹ Здесь сам

¹ Сумароков, «Ответ критику», Соч., изд. 1787, М., стр. 103.

Сумароков указывает на два места в своей трагедии, действительно являющиеся отголосками трагедии Шекспира. Одно из них — молитва короля в 1 явл. II акта, где Клавдий, «пад на колени», произносит монолог, имеющий сходство с соответственным монологом у Шекспира (акт III, сц. 3); другим местом является монолог Гамлета в 7 явл. III акта, напоминающий монолог «Быть или не быть».

Итак, конечно, «Гамлет» Сумарокова не может рассматриваться как попытка ознакомить русское общество с произведением великого английского драматурга; и, конечно, сам Сумароков, открещиваясь в приведенном выше возражении Тредьяковскому даже от подражания Шекспиру в своей трагедии, был совершенно искренен. Он действительно заимствовал для нее сюжет шекспировой трагедии, — и то не непосредственно, а через перевод-пересказ Де-Лапласа, — но, заключив его в строгие рамки условностей классической теории, он дал в результате совсем новую пьесу. Идя слепо по стопам Вольтера, он не мог сделать ничего иного; он являлся проводником идей господствующего класса в России своего времени — дворянства и строго держался в рамках стиля этого класса, т. е. классицизма. В деле пропаганды Шекспира в России роль Сумарокова свелась к тому, что он, невольно для себя, все же способствовал знакомству хотя бы с именем великого английского драматурга. Более серьезная пропаганда Шекспира в России могла начаться лишь тогда, когда внутри того класса, который являлся господствующим в сфере художественной, как и в других областях общественной жизни, начали намечаться некоторые сдвиги.

Второй значительный момент в истории проникновения Шекспира в Россию относится уже к 80-м годам XVIII в. Таким моментом является обращение к Шекспиру пред-

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

ставителей придворно-дворянских кругов во главе с самой императрицей Екатериной, в 70-х—80-х годах впервые выступившей в качестве драматурга. Общеизвестен взгляд Екатерины на роль театра в общественной жизни: «театр — школа народная», говорила она, и в этой школе «старшим учителем» является она сама. Театр рассматривался ею и окружающими ее кругами феодального дворянства как проводник идей правящей власти, как орудие для «исправления нравов» в интересах господствующего класса. Отсюда идет сатирическое направление русской комедии эпохи классицизма, в частности — критика отдельных недостатков быта и нравов всего же класса в целях дальнейшего его укрепления. Вышучиванию и высмеиванию подвергаются мелкие внешние недостатки преимущественно средне- и мелкопоместных кругов дворянства. Такая однобокая «школа», конечно, мало способствовала тому подъему русского общества на ступени «нравственного усовершенствования», о котором, казалось бы, шла речь в громогласных заявлениях Екатерины о роли и значении театра. Тем не менее несомненно, что театр рассматривался ею как мощное агитационное орудие, направленное к пропаганде определенных идей и служащее проводником идеологии господствующего класса.

В целом вся драматургия Екатерины служит именно этим целям. Этим целям она подчиняет и Шекспира, у которого черпает материал для некоторых своих драматических произведений. Не будучи в состоянии — да и не стремясь — понять и осознать творения Шекспира в их сущности, она берет от него лишь внешность, продолжая идти по тому пути, по которому шла вся «классическая» драматургия в целом.

Екатерина познакомилась с Шекспиром в немецком переводе Эшенбурга; ¹ в результате этого знакомства мы

¹ См. письмо Екатерины к Гримму от 24 сентября 1786 г. (Сборн. Русск. историч. общества, т. XXIII, стр. 383.

имеем три ее драматических произведения, связанных с Шекспиром: пятиактную комедию «Вот каково иметь корзину и белье» — «вольное и слабое [т. е. свободное] переложение из Шекспира» и два «исторических представления»: «Из жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега» — оба названные «подражаниями Шекспиру, без сохранения театральныи обыкновенных правил». Все три произведения относятся в 1786 г.

Связь с Шекспиром двух «исторических представлений» заключается лишь в том, что оба они по своей структуре отчасти напоминают шекспировы хроники. Чисто внешние отступления от кодекса классической трагедии, навеянные свободным характером творчества Шекспира и выразившиеся в нарушении правил единства времени и места (в «Рюрике», например, оно меняется до семи раз), в введении большого числа действующих лиц второстепенного значения, в наличии массовых сцен, во введении интермедий (в финале «Начального управления Олега» — в виде игр, борьбы и представления отрывка из «Алкесты» Еврипида), могли навести на мысль назвать эти «исторические представления» «подражаниями» Шекспиру. Но этим лишь и ограничиваются все точки соприкосновения между русским и английским драматургом. С интересующей нас точки зрения эти две пьесы Екатерины значения не имеют.

Значительно более любопытна комедия Екатерины «Вот каково иметь корзину и белье», названная автором «переложением из Шекспира». Эта комедия представляет собой переделку на русские нравы «Виндзорских проказниц» Шекспира и является своеобразным образчиком «освоения культурного наследия» феодально-дворянским классом в России в момент его мощи и расцвета. Связь с Шекспиром здесь вполне несомненна. Внешне она проявляется, например, в том, что действующие лица комедии Екатерины в большинстве соответствуют персонажам комедии Шекспира, имена которых даются в руссифициро-

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

ванном виде. Так, шекспировские Форды у Екатерины обратились в Фордовых, Фентон — в Финтова, Шалло — в Шалова, д-р Кайюс — в Кажу; чета Пэджей и их дочь Анна получили фамилию Папиных (причем жена Папина — в целях, очевидно, большой руссификации — носит звучное имя Акулины Терентьевны), сохранились даже собутыльники Фольстафа — Бердольф, Ним и Пистоль, обратившиеся в русской комедии в Бардолина, Нимова и Пикова; м-сс Квикли в русской переделке стала французской торговкой Къела. Лишь главный персонаж шекспировской трагедии — сам Фольстаф — в комедии Екатерины носит имя Якова Васильевича Полкадова; правда, это действующее лицо как раз меньше всех других имеет общего с шекспировской комедией, о чем скажем ниже. Целый ряд других внешних моментов свидетельствует, что Екатерина довольно близко держалась английского прототипа своей комедии.¹

Основной сюжет скопирован у Шекспира. Интрига строится на основе похождения Полкадова-Фольстафа, на событиях, развертывающихся в семье Папиных вокруг сватовства их дочери Анны. Сохранены внешние комические моменты «Виндзорских проказниц»: эпизод с упрятыванием Полкадова в корзину с грязным бельем, уход его переодетым в костюм повивальной бабки, терзания его лешими и ведьмами в последнем акте комедии (сцена в Виндзорском парке в последнем же акте шекспировой пьесы).

Все это свидетельствует о более или менее точном внешнем подражании комедии Шекспира. Что касается более существенной внутренней стороны, то тут мы встречаемся уже с весьма заметными отклонениями и даже

¹ Об этом свидетельствует в своих «Записках» секретарь Екатерины Храповицкий, отмечающий, что Екатерина дала ему свою комедию для сверки с пьесой Шекспира («Русский вестник», 1878, март, стр. 5—6).

совершенными отступлениями. Больше всего это касается трактовки образа главного героя комедии — Полкадова-Фольстафа. В русской комедии он дан в виде современного петербургского фата, имеющего весьма мало сходства с жирным, развратным героем «Виндзорских проказниц». От него в Полкадове сохранились две основные характерные черты: сластолюбие и корыстолюбие, но зато добавлены две новые черты — французомания и фатовство (в этом отношении Полкадов Екатерины перекликается с Иванушкой «Бригадира» Фонвизина), которые сугубо подчеркиваются на протяжении всей комедии и служат для автора главным объектом осмеяния. Помимо Полкадова в комедии Екатерины имеется другой персонаж, в которого также летят сатирические стрелы автора: это племянник судьи Шалова — Лялюкин, соответствующий Слендеру у Шекспира, но на него также мало похожий. Лялюкин обрисован чертами законченного недоросля¹ и имеет много общего с Митрофанушкой фонвизинского «Недоросля».

На осмеянии и вышучивании этих двух типов — фата и недоросля — Екатерина строит мораль всей пьесы. Именно Полкадов и Лялюкин являются главными орудиями, при помощи коих автор осуществляет цель своей комедии — осмеяние недостатков представителей средне- и мелкопоместного дворянства, с одной стороны — их некультурности и косности, с другой — их слепого подражания всему французскому. В этой сатирической устремленности, направленной в определенную сторону в интересах правящего класса, заключается самое резкое и самое существенное расхождение с Шекспиром.

Резюмируя все сказанное о драматических произведениях Екатерины, имеющих связь с Шекспиром, мы должны признать, что они не шли дальше внешнего под-

¹ Он даже сам говорит о себе: «Я недоросль и в службе не бывал» (акт III, явл. 10).



Бокэ. Рисунок костюма к балетам Новерра
(Из собрания Ленинградской театральной библиотеки)

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

ражания. В целом в них отразилось мировоззрение русского феодально-дворянского класса, столкнувшегося в недавнем прошлом с революционной волной внутри своей страны и прислушивавшегося к первым раскатам нарождающейся революционной грозы за рубежом.

Но, как бы то ни было, в деле пропаганды Шекспира в России «подражания» Екатерины все же сыграли известную роль: они способствовали дальнейшему, хотя бы только поверхностному, внешнему и отдаленному, знакомству русского зрителя и читателя с английским драматургом.

3

Стремление к более близкому и более глубокому знакомству с творчеством Шекспира начинает замечаться, однако, около того же времени, т. е. в 80-х годах XVIII в.; это стремление зарождается уже в несколько иных социальных слоях русского общества, хотя и принадлежащих к дворянскому классу. Горячими пропагандистами Шекспира на русской почве явились в это время идеологи среднего прогрессивного дворянства и отчасти нарождающейся буржуазии.

Здесь в качестве ревностного пропагандиста Шекспира в России встает фигура виднейшего представителя русского сентиментализма — Карамзина. Обращение его к Шекспиру относится к последнему двадцатилетию XVIII в. Это двадцатилетие в России отмечено поворотом политики правительства в сторону реакции под влиянием только что пережитой волны крестьянского движения середины 70-х годов (пугачевщина) и под угрозой растущего революционного движения во Франции. Быстро слетает тот мнимый налет «либерализма», которым отмечена была первая половина царствования Екатерины. Одновременно с этим в рядах дворянского класса начинает намечаться и новая группировка классовых сил.

На сцену постепенно выступает средне- и мелкопоместное дворянство с критикой крупной феодальной знати.

Такая несколько иная расстановка классовых сил создает и некоторые, правда, еще весьма незначительные, сдвиги в сфере идеологической практики. Это выражается, между прочим, в зарождении нового литературного и художественного направления, известного под именем «сентиментализма», представители коего выступают с критикой старого направления, выражающего настроения и вкусы крупнофеодального дворянства, — классицизма. С конца 80-х годов XVIII в. начинается борьба этих двух направлений, перебрасывающаяся в XIX в. и постепенно подготовляющая почву для окончательной гибели классицизма как определенного художественного стиля. В своей борьбе с классицизмом представители сентиментального направления обращаются между прочим и к Шекспиру, противопоставляя его «естественность», его близость к природе, его изображение «живых страстей» и человека с его глубокими душевными переживаниями — всей напыщенности, холодной надуманности, рационалистичности и условности классицизма. Только с момента перенесения с Запада на русскую почву идей сентиментализма мы можем говорить о какой-то уже более планомерной и более вдумчивой пропаганде Шекспира в России и более глубоком проникновении в характер его творчества.

Виднейшим представителем сентиментализма в России был Н. М. Карамзин, которому принадлежит и крупная роль в пропаганде Шекспира в России. Являясь идеологом среднепоместного дворянства и представителем направления русского сентиментализма, — правда, реакционного, — Карамзин все же испытал на себе веяния новых буржуазно-капиталистических воззрений Запада и явился носителем новых идей, противных классицизму. Он решительно порывает со старой «классической» литературой, что является основной тенденцией его литературной дея-

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

тельности первых лет, когда он находился под сильным влиянием сентиментальных немецких и английских писателей, откуда шло на него и влияние Шекспира.

Увлечение Карамзина Шекспиром отразилось в целом ряде его произведений, начиная с восторженных строк, посвященных английскому драматургу в стихотворении «Поэзия» (1787 г.).¹ Но наиболее яркое отражение оно получило в его предисловии к переводу «Юлия Цезаря» Шекспира. Перевод этот появился в 1787 г. (предисловие к нему датировано 15-м октября 1786 г.) без указания автора; он сделан с французского перевода этой трагедии Латурнера и достаточно близок к подлиннику. Предисловие полно восторженных отзывов о Шекспире, но главным образом восхваляется его «пылкое воображение», его обращение к «натуре», широкий и свободный размах его творчества, его многообразия и «многообразие», — т. е. все то, что являлось прямой противоположностью взглядам классиков. Любопытно отметить, что здесь той же «пылкостью воображения» Шекспира оправдывается нарушение им «театральных правил», обвинение в чем сквозит в большинстве даже благосклонных к Шекспиру высказываний в XVIII в. Все это вместе взятое свидетельствует уже о новом, более серьезном и глубоком подходе к творчеству английского драматурга.

Интересно остановиться на самом факте выбора Карамзиным для перевода из всего наследия Шекспира именно «Юлия Цезаря». Основанием для этого, вероятно, послужил «республиканский» сюжет трагедии. Многие русские либеральствующие дворяне в период, предшество-

¹ Стихотворение это не попало ни в одно из изданий соч. Карамзина, выпущенных Смирдиным; написанное в 1787 г., оно впервые было опубликовано в «Моск. журн.» за 1792 г. (ч. VII, кн. 3, сентябрь, стр. 260—275), без указания автора. Оно вошло в перечень произведений Карамзина в «Материалах для библиографии литературы о Карамзине» С. Пономарева (Сборн. отд. русс. яз. и словесн. Акад. наук, т. XXXII, № 8, стр. 7).

вавший Французской революции, любили хвастаться тем, что у них «душа республиканцев»; обладателем такой же «души» считал себя и Карамзин, во всяком случае до того, как ему пришлось столкнуться ближе с «ужасами» революции во время его путешествия по Франции.

Значение Карамзина в деле пропаганды Шекспира в России чрезвычайно велико; его главная заслуга заключается в том, что он первый резко отделил драму Шекспира от драмы классической, первый высказался за новое, более правильное понимание его, первый выразил какую-то более или менее связную систему взглядов на Шекспира и на характер его творчества; от Карамзина в сознание русской критики проникает значение Шекспира. В этом заключается его неотъемлемая заслуга.¹

Итак, роль Сумарокова в деле продвижения Шекспира в России ограничилась (и то помимо воли автора) лишь ознакомлением русского общества с именем великого английского драматурга, обращение же к нему Екатерины выразилось лишь в заимствовании сюжета одной из его комедий и чисто внешних ему подражаниях. В обоих этих случаях использование богатого шекспировского наследия ограничивалось лишь более или менее крупными чисто внешними заимствованиями. Творчество Сумарокова ярко выражает идеологию русского феодального дворянства поры его расцвета. Его обращение к Шекспиру, которого он настолько перерабатывает, что его обработка теряет почти всякое сходство с оригиналом

¹ Как ничтожно было влияние Шекспира до Карамзина, показывают данные «Драматического словаря» 1787 г., из которых видно, что к этому году на пять пьес, заимствованных с английского, — не считая «Гамлета» Сумарокова и пьес Екатерины, — приходится 134 пьесы, переведенные с французского, всего 30 пьес с немецкого и 148 пьес русских, в большинстве заимствованных с французского.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

и носит на себе все признаки «высокого» классического стиля в его ортодоксальной форме, — является фактом почти случайным и не имеющим почти никакого положительного значения. Что касается Екатерины, то как вся ее драматургия в целом, так и ее «подражания» Шекспиру в конечном итоге служат определенной цели укрепления пошатнувшихся позиций феодального дворянства под угрозой растущего революционного движения на Западе и недавно пережитой вспышки его на русской почве. Поэтому ее обращение к Шекспиру ни в коем случае не может быть рассматриваемо как явление прогрессивного порядка. Совсем иное мы имеем в обращении к Шекспиру видного представителя русского сентиментализма — Карамзина. Оно совпадает с началом кризиса феодально-крепостнической системы в последней четверти XVIII в. и начинающимся разложением дворянства, с зарождением сентиментализма как стиля определенных слоев этого класса (средне- и мелкопоместного дворянства), вступающего в борьбу с феодально-дворянским стилем — классицизмом, когда представители сентиментального направления в своих поисках новых западных образцов обращаются между прочим и к Шекспиру. В связи с этим факт обращения к нему Карамзина, испытавшего на себе влияние западноевропейских буржуазных писателей и западноевропейской культуры в целом, был явлением несомненно положительным и имел прогрессивное значение, несмотря на субъективную реакционность мировоззрения самого Карамзина.

4

Большую роль в деле пропаганды Шекспира в России сыграла русская журналистика. Именно журналы оказались тем руслом, по которому Шекспир наиболее успешно проникал в сознание русского общества на протяжении большей части рассматриваемого нами периода.

Зарождение русской журналистики относится примерно к последней трети XVIII в., и уже в конце 60-х — начале 70-х годов на страницах первых русских журналов встречаются упоминания имени Шекспира, а порой помещаются и фрагменты его произведений в русских переводах, сделанных почти исключительно с французского.

Мы не станем цитировать здесь журнальные высказывания о творчестве английского драматурга. Скажем лишь, что в большинстве таких высказываний XVIII в. воздается должное таланту великого драматурга, но в то же время подчеркивается отсутствие в нем «хорошего вкуса», незнание им «театральных правил» и т. п., т. е. по существу оценка его творчества дается с позиций классицизма. Тем не менее уже в XVIII в. попадаются и явно хвалебные о нем отзывы, вроде, например, встречающегося в помещенном в «Опыте трудов Вольного российского собрания при имп. Московском университете» 1775 г. «Письме англomана», где, кстати сказать, на ряду с восхвалениями Шекспира бросаются упреки Вольтеру в непонимании и недооценке творчества английского драматурга. На ряду с такими высказываниями на страницах журналов нередко помещаются и переводы фрагментов из произведений Шекспира. Около того же времени начинают выходить и первые переводы цельных его произведений, вроде, например, появившегося в Нижнем-Новгороде в 1783 г. и напечатанного затем в Петербурге в 1787 г. анонимного перевода «Ричарда III»;¹ в том же году появляется и упомянутый выше перевод «Юлия Цезаря» Карамзина. Все это способствует тому, что имя Шекспира постепенно становится все более и более известным русскому читателю.

В итоге можно констатировать, что к началу нового столетия в России утверждаются три мнения о творче-

¹ Перевод сделан с франц. перевода этой трагедии Летузнера.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

стве английского драматурга: одно — крайне реакционное, исходящее из лагеря ортодоксальных «классиков», — порицает его «варварство», грубость, отсутствие вкуса и незнание «правил»; другое — мнение крайних «либералов» остающихся в меньшинстве — считает его «зеркалом правды»; третье — наиболее распространенное мнение — представляет середину между первыми двумя; оно считает Шекспира моралистом и сентименталистом. Последнее мнение получает широкое распространение в начале нового столетия.

В течение первых двадцати лет XIX в. главным проводником Шекспира продолжают оставаться журналы. Несмотря на намечающуюся уже в начале века некоторую дифференциацию журналов, следует отметить, что Шекспир привлекает к себе внимание журналов разных направлений. Давая в общем доброжелательную оценку его творчества, одни журналы — более правого направления, стоящие еще на позициях классицизма, — продолжают отмечать имеющиеся с их точки зрения недостатки; в других — более передовых, преимущественно держащихся западной ориентации — журналах встречаются порой преувеличенно восторженные отзывы о произведениях Шекспира и характере его творчества в целом.

По мере приближения к 20-м годам XIX в. старая дворянская журналистика начинает частично умирать; к половине же 20-х годов дворянские журналы типа существовавших еще в начале XIX в. уже совершенно исчезают, и весь характер русской журналистики совершенно меняется. В связи с ростом промышленного капитализма зарождается ряд новых журналов, в которых находят отражение буржуазные просветительные идеи. Такими являются журналы, вскормленные теориями новонарождающегося романтизма, из которых надлежит выделить два, сыгравших наиболее крупную роль в деле пропаганды Шекспира в России: «Московский телеграф» (1825—1834), издававшийся купеческим сыном Н. Полевым, горячим

сторонником романтизма, и «Московский вестник» (1827—1830), издателем которого был тогда еще передовой журналист и историк М. Погодин. Эти два основных журнала романтического направления отразили две линии русского романтизма: погодинский журнал тяготел к немецкой школе романтиков, журнал Полевого держался французской ориентации; но оба (особенно «Московский телеграф») горячо пропагандировали Шекспира.

Можно констатировать, что в 20-х годах Шекспир уже прочно входит в сознание русского общества, особенно передовых его представителей. На ряду с увлечением Байроном, огромное влияние которого на русскую литературу и русскую общественную мысль достаточно хорошо известно, растет интерес и к другим английским авторам, в частности и к Шекспиру; вместе с тем проявляется желание ознакомиться с ним в английском оригинале, в связи с чем Пушкин, например, учится английскому языку. Знакомство с Шекспиром вызывает попытки подражать ему или творить в его стиле. Кюхельбекер в 1825 г. пишет двухактный «драматический фарс» — «Духи Шекспира». Жуковский — представитель мистической линии русского сентиментализма — увлекается элементами «чудесного и таинственного» у Шекспира; он восторгается Макбетом. Грибоедов, восхищавшийся Шекспиром и ставивший его выше Гете, подражает сцене ведьм из «Макбета» во второй сцене своего отрывка «Грузинская ночь».

Знакомству с Шекспиром с начала 20-х годов немало способствует также и появившийся во Франции перевод его произведений, сделанный Гизо (по существу пересмотренный и исправленный перевод Латурнера 1776 г.) который пользуется большим спросом в России.

Таким образом, в 20-х годах XIX в., с началом роста промышленного капитализма, при дальнейшем разложении дворянства и с выступлением буржуазии, с зарождением романтизма как стиля обуржуазивающегося дворянства

et la santé déplorable l'ont réduite. Et moi, Citoyen
Président, je me flatte qu'ayant eu l'honneur de vous
avoir pour confrère à l'Académie française, et sachant
d'ailleurs que vous avez parlé de moi avec quelque
intérêt à mon frère, qui se glorifie de siéger dans un
tribunal suprême dont vous êtes le digne chef à tant
de titres, je me flatte, dis-je, que vous voudrez bien
accorder à Madame de la Rive la grâce que je
solicite pour elle, et que je regarderai avec bien de la
reconnaissance comme faite à moi-même.

Agreés, je vous prie, Citoyen Président,
l'assurance de l'ancien respect que je vous ai
voué depuis si long temps, et qui vous est dû partout
et sous tous les régimes.

Signé: — Ducis —
De l'Institut national.

à Versailles, le 4 Thermidor, an 8 de la République,
Rue Satory, n° 25.

Vous voyez, mon cher ami, que cette lettre
arrivera à temps pour que la cause de Madame
de la Rive soit distribuée et envoyée, comme elle
le souhaite, à la première, ou à la troisième
section du Tribunal d'appel.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

и нарождающейся буржуазии, Шекспир начинает играть чрезвычайно важную роль. В руках романтиков он обращается в главное орудие, с помощью которого разрушается твердыня доживающего свои дни классицизма. Обращение русских романтиков к Шекспиру имеет более прогрессивное значение, чем то было у подготовлявших почву для романтизма представителей сентиментального направления.

Но если начиная с конца XVIII в. и до конца 20-х годов XIX в. пропаганда Шекспира широко и неуклонно развивается в области литературы, то в театральной практике на протяжении того же периода это отражается весьма слабо. В репертуаре русского театра за это время Шекспир представлен всего лишь пятью-шестью пьесами и притом исключительно в переделках. Немногочисленные переводы его пьес с французского, появившиеся еще в XVIII в. (упомянутые выше «Ричард» III, «Юлий Цезарь» Карамзина) никогда не увидели сцены. До конца первого десятилетия XIX в., если не считать «Гамлета» Сумарокова, сошедшего со сцены задолго до конца XVIII в., Шекспир ни в каком виде не фигурировал на русской сцене. Лишь в период 1806—1810 гг. в репертуар русского театра входят «Отелло», «Король Лир» и «Гамлет» в переделках и переработках, имеющих весьма мало сходства с английским оригиналом этих трагедий. Эти переделки выдержаны в классическом стиле, хотя и носят на себе более или менее явные признаки начавшегося уже разложения этого стиля под влиянием сентиментализма. Наконец, в 20-х годах на русской сцене появляются еще две пьесы-переделки, сделанные на материале Шекспира — «Буря» и «Фальстаф», на первой из которых сказалось уже влияние романтических идей. Ниже мы скажем подробнее, что представляли собой эти пять переделок. Сейчас же еще раз надлежит подчеркнуть, что на протяжении всего рассматриваемого здесь периода русская сцена не знала ни одной пьесы Шекспира в

неискаженном виде. Такое положение продолжает оставаться до 1833 г., когда впервые в русском репертуаре появляется уже *перевод* шекспировской пьесы — именно «Ричард III» актера Александринского театра Брянского, положивший конец всяким их «переработкам» и искажениям.

Попробуем теперь охарактеризовать, что представляли собой перечисленные пять переделок шекспировских пьес, бытовавших в репертуаре русского театра в течение первого тридцатилетия прошлого века.

5

В бенефис знаменитого актера-трагика Яковлева в петербургском Большом театре 3 ноября 1806 г. впервые на русской сцене был поставлен «Отелло»¹ в прозаическом переводе Вельяминова, сделанном с французской переделки Дюси, появившейся во Франции еще в 1792 г. В своем переводе-переделке Вельяминов в целом следовал переделке Дюси, в общем имеющей сходство с трагедией Шекспира, пожалуй, большее, чем другие обработки. Для сравнения приведем вкратце сюжет вельяминовской трагедии. Эдельмона (шекспирово Дездемона) бросает отца Брабанцио ради Отелло, за которого *собирается выйти замуж*. Брабанцио ищет поддержки сената, но, не получив ее, проклинает дочь, которая все время живет под страхом этого проклятия. Чтобы вырвать Эдельмону из рук Отелло, Брабанцио задумывает выдать ее замуж за влюбленного в нее племянника дожа — Кассио и вырывает у нее письменное обязательство (которое она подписывает не читая) подчиниться воле отца при выборе мужа. Между тем Пезарро (Яго Шекспира)

¹ «Отелло или Венецианский Мавр» впервые напечатан в 1808 г., СПб, без указания автора перевода.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

разжигает пламя ревности в Отелло, который — после тщетных просьб Эдельмоны отложить их брак, в надежде, что за это время ей удастся уговорить отца на согласие — закалывает свою невесту. Трагедия кончается самоубийством Отелло, после того как он узнает о невинности Эдельмоны и о предательстве Пезарро.

Как видим, общая сюжетная линия шекспировской трагедии в значительной мере сохраняется у Вельяминова, как и у Дюси, которому он следует. Внешними отступлениями являются переименование некоторых действующих лиц и сокращение общего их числа, а также значительное сжатие всей трагедии путем исключения многих сцен, не имеющих прямого отношения к основной интриге. В первом случае, однако, Вельяминов отступил и от Дюси, совершив обратный ход: некоторым персонажам он вернул их имена, которые они имели у Шекспира. Если Дездемона и Яго, как мы видели, переименованы у него, как и у Дюси, в Эдельмону и Пезарро, то Овальбер французской переделки снова обратился в Брандио, Лоредан опять получил имя Кассио, а Эрманса — Эмилии, которая — кстати сказать — у обоих переделывателей обращена в пожилую женщину, воспитательницу Эдельмоны, играющую роль ее наперсницы.

Вопреки Дюси, Вельяминов вводит сцену (акт I, явл. 8), разъясняющую отношения Отелло и Пезарро. Последний подается в плане стопроцентного злодея, мстящего Отелло за то, что он, «пришлец из варварских стран», сумел вырвать у него пост начальника над венецианскими войсками. Во II акте (явл. 3) Вельяминов восстановил выброшенное у Дюси общеизвестное место из «Отелло» Шекспира, где Яго предостерегает Отелло от опасности поддаться чувству ревности. «О, Отелло, страшись ревности; страшись сего чудовища с ядовитым взором!» — восклицает Пезарро. В некоторых местах Вельяминов удлиняет реплики и монологи самого Отелло, пользуясь материалом английской трагедии (например, в явл. 6

акта IV), вводит отдельные выражения, выпущенные Дюси — например, знаменитое: «О, крови, крови, крови жажду я!» (у Шекспира акт III, сд. 3, где Отелло восклицает: «кровь, кровь, кровь!») или: «Вздымайся грудь моя, испускай змеиные жала, коими ты наполнена» и др. Значительно развит у Вельяминова заключительный покаянный монолог Отелло, у Дюси сведенный к пяти стихотворным строкам.

В целом ряде мест трагедии Вельяминова можно отметить прямое сходство с английским оригиналом. Так, заключая свой рассказ в Сенате о любви к нему Эдельмоны, Отелло говорит: «одно сострадание к моим бедствиям произвело в ней ко мне любовь; один только вид сего сострадания тронул мое сердце» (акт I, явл. 4; «она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним» — у Шекспира акт I, сд. 3); или: «Женщина, столь любезная, обманув отца, может так же обмануть и супруга», говорит Брабанцио (акт I, явл. 5 — у Шекспира акт I, сд. 3). Сцена Отелло и Пезарро (акт II, явл. 3), когда последний впервые зажигает искру сомнения в Отелло, в целом напоминает соответствующую сцену у Шекспира (акт III, сд. 3) и т. п.

Что касается обрисовки характеров героев трагедии, то здесь и Дюси и идущий по его стопам Вельяминов существенно отступают от английской трагедии. Сам Отелло является каким-то страдающим героем, благородной жертвой, нежно любящим женихом. Вместе с тем по сравнению с героями старой классической трагедии образ Отелло представляется значительно сниженным. Образ Эдельмоны, сохранивший черты «классической» героини, борющейся между чувством долга дочери и чувством любви к жениху, получил несколько новую окраску, благодаря подчеркиванию в ней черты «чувствительности», что явилось данью новым веяниям со стороны автора переделки. Пезарро выдержан до конца в тонах трагедийного «злодея». Остальные персонажи интереса почти не представляют.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

Надо признать, что переделка Вельяминова, при наличии указанных внешних моментов, сходных с «Отелло» Шекспира, в целом остается в рамках классической трагедии; но здесь же надлежит отметить и невыдержанность ее в этом отношении благодаря введению в нее новых черт, несвойственных ортодоксальной классической трагедии. Оставляя в стороне мелкие внешние факты вроде нарушения единства места, что имеется и у Дюси (I акт — в Сенате, II, III и IV акты — в доме Отелло, V акт — «внутренняя комната Эдельмоны в доме Отеллы», как гласит ремарка), надо указать на основное: это имеющийся в ней сильный налет сентиментальности, сказывающейся в ряде моментов на протяжении всей пьесы, который служит целям «растрогать» зрителя, заставить его «проливать слезы» над судьбой двух главных героев ее — Эдельмоны и Отелло. Можно привести ряд примеров, подтверждающих наличие той же черты в обрисовке самого Отелло и других персонажей. «Увы, небо сделало меня слишком к любви чувствительным!» — восклицает Отелло в ответ на упреки Брабанцио в неблагодарности, выразившейся в уводе его дочери из его дома (акт I, явл. 4). Обращаясь к дождю, Отелло именуется «чувствительнейшим дождем» (акт I, явл. 6). Дождь Монсениго говорит о любви в таких выражениях: «Любовь, приятнейшая склонность человеческого сердца, часто презирала почестями и породой. Гордясь, как и вольность, своими правами, она уравнивает состояния и возвращает людей к природе» (акт I, явл. 6). Реплики Отелло зачастую приобретают оттенок патетических восклицаний; его речи на каждом слове сопровождаются восклицаниями: «Ах!», «Ох!» и т. п., невольно приводящими на мысль воздыхания Карамзина в его «Бедной Лизе».

Все эти разговоры о «чувствительных сердцах», «проливаемых слезах», о нежном чувстве дружбы и т. п. явились в результате несомненного влияния сентиментального направления, благодаря чему вся трагедия

оказалась сниженной с высоких ходуль классической трагедии сумароковской школы.

И именно в этом отношении переделка «Отелло» Вельяминова для своего времени (как и «Гамлет» Сумарокова для своей эпохи) была трагедией глубоко современной. В ней отразились целиком настроения, взгляды и вкусы тех слоев русского «просвещенного» дворянства, которые являлись руководящими в первые годы царствования Александра I. Оставаясь трагедией «классической», «Отелло» Вельяминова является одним из образцов трагедии периода начинающегося уже разложения классицизма. На ней сказалось уже влияние и текущего репертуара живого театра, в значительной мере питавшегося в это время сентиментальной заморской «коцебятиной» и разными доморощенными «Лизами». ¹ Та смесь сохранившейся еще у Вельяминова выпрерней речи и некоторой приподнятости классической трагедии, с одной стороны, а с другой — утрированной чувствительности и «слезоточивости» сентиментальной драмы, которая достаточно сильно пронизывала репертуар русской сцены первых двух десятилетий XIX в., не миновала и первых произведений Шекспира на русском театре, которые преподносились русской публике своеобразно преломленными в свете этих двух скрещивающихся основных тонов.

Второй пьесой Шекспира, представшей взорам русского театрального посетителя начала XIX в., был «Король Лир», переделанный Н. Гнедичем в «Леара», трагедию в 5 д., «взятую из творений Шекспира». ² Он был поставлен в Большом театре в Петербурге 28 ноября 1807 г.

В основу своей переделки Гнедич положил опять-таки французскую обработку этой трагедии Дюси 1783 г., но,

¹ Имеются в виду: «Лиза, или следствие гордости и обольщения» В. Федорова, переделка «Бедной Лизы» Карамзина, и «Лиза, или торжество благодарности» Н. Ильина (поставлены на сцене в 1803 г.).

² Первое изд. 1808 г., СПб.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

не удовлетворяясь этой обработкой, он в свою очередь переработал пьесу Дюси. В предисловии к изданию своего «Леара» 1808 г. Гнедич высказывает те соображения, которые руководили им при создании этой трагедии. «Кто только знает название шекспировых трагедий, тому известно, что «Король Леар» почитается англичанами лучшею из оных. Но Шекспир, дабы возбудить сострадание зрителей своих, представил Леара совершенно сумасшедшим. Французский драматический писатель Дюсис, переделав сию трагедию, в том ему последовал и изобразил Леара легкомысленным, возмутительным, властолюбивым... Рассудя, что человек, в сумасшествии дающий и отнимающий царство, благословляющий и проклинающий детей своих, не может возбудить сострадания в зрителях, я осмелился не подражать в этом ни Шекспиру, ни Дюсису; а оставил Леару здравый рассудок, чтобы не в мечтах беспрерывного иступления, но истинно ощутя всю горесть отца, гонимого неблагоприятными детьми, и восторг радости при нечаянном возвращении нежной и добродетельной дочери, возмог он сообщить их сердцам зрителей. В третьем только действии, когда все чувства Леара возмущены горестью и изнурены свирепствующею бурей, почел я возможным представить его в кратковременном иступлении». Здесь же он говорит о том, что, переделав развязку трагедии, он «не почел нужным увенчать любовную страсть Эдгарда к Корделии, которою Дюсис... унижил благородные чувства и великодушный подвиг сего рыцаря — защитника своего государя и несчастной царевны».¹

Таким образом основным побуждением Гнедича, как видим, было «возбудить сострадание» в зрителях к героям трагедии, а также показать великое значение «благородных чувств» и «великодушный подвиг» одного из героев.

¹ «Леар», предисл., изд. 1808 г., стр. I—II.

Если оригинальная английская трагедия не привлекала Гнедича, то и французская переделка ее в классическом духе не удовлетворяла его. В этом сказывается некоторая двойственность, проявившаяся в творчестве Гнедича. С одной стороны, он стоял еще на позициях классицизма; с другой — мечтал написать трагическую трилогию в 15 актов вроде шиллеровского «Валленштейна» или «Генриха» Шекспира; в 1802 г. он переводит «Абюфара» Дюси, а в 1804 г. сочиняет песнь, воспевающую Оссиана и изображающую его «красоты». Также и в его трагедии «Леаре», сохраняющей в себе стиль классической трагедии, видно уже некоторое нарушение «классических» традиций. В ней отсутствует одно из главных условий классической трагедии — борьба чувств долга и любви; в ней нет прямой и ясной обрисовки характеров, хотя внешнее деление персонажей на добродетельных и злодеев проводится строго. Целый ряд внешних признаков также дает трагедии Гнедича некоторое отличие от классической трагедии: она написана не обычным александрийским стихом, а прозой (как и «Отелло» Вельяминова), в ней нарушено единство времени и места (I и II акты происходят в укрепленном замке герцога Корнуэлийского, остальные три — в «глубине мрачного леса»), формально отсутствуют наперсники, хотя, правда, некоторые персонажи отчасти играют их роль.

Если мы попытаемся сравнить «Леара» с «Королем Лиром», то увидим, что у Гнедича — как и у Вельяминова в «Отелло» — в отдельных внешних моментах можно заметить большую близость с трагедией Шекспира, чем у Дюси. Не говоря о том, что он вновь переименовал свою героиню из Эльмонды (у Дюси) в Корделию и т. п. мелкие факты, некоторые реплики и монологи трагедии напоминают английский оригинал.

Но в целом все же «Леар» Гнедича, конечно, далек от шекспирового «Лира»; он даже дальше от него, чем «Отелло» Вельяминова от своего английского оригинала.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

Гнедичем совершенно искажены шекспировские образы; характерные черты одного персонажа перенесены к другому, не говоря уже об искажении имен некоторых действующих лиц и об исключении ряда важных персонажей Шекспира (например, Гонерилья превращена в Вольнериллу, причем на сцене она не появляется; о ней лишь говорят). Целый ряд сцен шекспировой трагедии выброшен; так, устранена вся сцена дележа Лиром своего царства, и трагедия начинается только рассказом об этом; с самого начала трагедии Леар уже не царствует, но сокрушается о своем отказе от царства. В основе же пьесы лежит таинственная судьба Корделии, проклятой отцом и исчезнувшей из пределов Англии. Герцог Корнуэльский, муж Реганы, выступает в роли кровожадного «тирана», герцог Албанский, супруг Вольнериллы, выставлен благородным героем; Леар и Корделия — страдающие жертвы. Особенно резкие изменения претерпели в русской трагедии сыновья Кента — Эдгард и Ленокс (у Шекспира — Эдмунд), вместе с отцом являющиеся сторонниками и защитниками Леара от злодейских козней двух старших дочерей Леара и герцога Корнуэльского, стремящихся всячески помешать Леару обратно завладеть царством. Эдгард и Ленокс — благородные герои трагедии, сторонники «законного» короля, борцы за попранные права Леара. Их борьба с «тираном» герцогом Корнуэльским за эту «законность» и составляет сущность трагедии Гнедича. В уста этих героев вложены реплики, отражающие идеологию «верного престолу» дворянства, вроде, например: «умереть за своего соотечественника похвально, но за доброго государя — ах, надобно иметь другую жизнь, чтобы почувствовать сладость такой смерти» — говорит Ленокс (акт III, явл. I). О счастье «умереть за своего государя» говорит и их отец — Кент.

В целом «Леар» Гнедича, в обстановке тех событий, которые переживала Россия в момент появления этой трагедии, целиком отражал настроения умов дворянства

и имел несомненное агитационное значение в интересах этого класса. В момент своего появления трагедия Гнедича была весьма созвучна современности. Трагедия престарелого отца, гонимого неблагодарными дочерьми, в итоге сведенная Гнедичем к борьбе за престол, за «законные» права «законного» государя, в момент постановки «Леара» должна была напоминать зрителям о другом «незаконном» захвате престола (правда, без добровольного от него отказа), имевшего место в живой действительности; не олицетворялся ли в представлении зрителей герцог Корнвалийский с живым «узурпатором», потрясшим основы мирного благосостояния Европы и вовлекшим в общеевропейский хаос и Россию, — с Наполеоном Бонапартом, неблагодарные дочери Леара — с республиканской Францией, свергнувшей своего короля, а сам Леар — с «законным» главой французского престола — будущим Людовиком XVIII? А ведь этот живой узурпатор — Наполеон Бонапарт был страшен русскому дворянству еще и в другом отношении; как бы то ни было, он являлся носителем какого-то буржуазного начала, пророчившего гибель феодальному дворянству Европы; борьба с ним становилась вопросом жизни и смерти для русского дворянства как класса и для всей феодально-крепостнической системы в целом. Назначением «Леара» было поднять патриотическое чувство русских граждан, необходимое для борьбы с этой страшной угрозой за восстановление законности и порядка в Европе и — в конечном итоге — за сохранение всей феодально-крепостнической системы в России. «Леар» Гнедича, который писался им, конечно, значительно раньше его постановки на сцене, — вероятно, в момент победоносного шествия Наполеона от завоеванной Пруссии в Польшу и по направлению в Россию, в момент, когда последняя боролась с ним, защищая «законность» правителей немецких государств, — не мог не отразить патриотических настроений автора, выражавшего и разделявшего взгляды русского дворянства.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

На фоне всего этого приведенные выше реплики верных царских слуг Эдгарда и Ленокса должны были звучать определенным призывом к патриотическому чувству зрителей, организуя их сознание в определенном направлении.

Так трагедия Шекспира обращалась в средство агитационного воздействия в интересах господствующего класса.

Третьей трагедией Шекспира, появившейся около того же времени на русской сцене, был «Гамлет» — «подражание Шекспиру» С. Висковатова,¹ поставленный 28 ноября 1810 г. в Большом театре в бенефис актера Яковлева. Трагедия Висковатова представляет собой перевод переделки «Гамлета», сделанной тем же Дюси в 1769 г. Сравнивая «Гамлета» Висковатова с одноименной переделкой Сумарокова, «Вестник Европы»² отдавал предпочтение последней как по крайней мере более «правильной» с точки зрения теории классической трагедии. Позднее Полевой в «Московском телеграфе»³ писал в связи с появлением 2-го издания трагедии Висковатова, что она не похожа не только на шекспировский оригинал, но и на переделку Дюси.

И действительно, трагедия Висковатова имеет еще менее сходства с шекспировой трагедией, чем даже «Гамлет» Сумарокова. Самый сюжет, хотя и заимствованный у Шекспира, в корне оказывается переделанным. Начать с того, что у Висковатова (как и у Дюси) Гамлет с самого начала выставлен уже царствующим королем; Клавдий — «ближайшим сродником королевскому дому», Офелия — дочерью Клавдия. Вдовствующая королева Гертруда не является женой Клавдия; она лишь из увлечения им явилась его сообщницей в убийстве своего мужа, отца Гамлета, в чем она кается на протяжении всей трагедии.

¹ Первое изд. 1811 г., СПб.

² 1811 г., декабрь, стр. 324-325.

³ 1828 г., апрель, стр. 499-502.

Горадио английской трагедии обращен в Гаральда, вельможу Дании, друга и сторонника Гамлета, роль Полония — другого такого же вельможи — сведена до второстепенной роли сторонника, единомышленника и наперсника Клавдия, лишь помогающего последнему в осуществлении его плана убийства Гамлета с целью овладения престолом Дании. Если к этим персонажам прибавить наперсницу Гертруды, Эльфриду, то круг действующих лиц трагедии Висковатова будет исчерпан. Трагедия сведена к борьбе за обладание престолом между Гамлетом и Клавдием, куда вплетен мотив мести Гамлета за убийство его отца, о чем, как оказывается из его рассказа, он узнает от явившегося к нему призрака.

Как видим, даже внешняя сюжетная линия трагедии Шекспира является искаженной. Слабое отражение английской пьесы можно видеть лишь в стремлениях Гамлета выполнить свой долг мести; его нерешительность и колебания проявляются в его мысли о самоубийстве. Отдаленное сходство с монологом «Быть или не быть» имеется в монологе Гамлета, рассуждающего о смерти в таких выражениях:

Смерть прекращает все желанья и стремленья.
Но если смерть есть сон? И грозны привиденья
Предстанут возмущать почиющих покой? ¹

Тема взаимной любви Гамлета и Офелии, занимавшая центральное место у Сумарокова, у Висковатова оказывается несколько сдвинутой и не играет первой роли. Это зависит от того, что у Висковатова вся роль Офелии сведена лишь к восклицаниям о ее любви к Гамлету и к уговорам последнего отказаться от мысли о мщении ее отцу, т. е. Клавдию. После убийства Клавдием Гертруды в тот момент, когда она пытается убедить его в необходимости покаяться в грехе убийства, трагедия за-

¹ Акт IV, явл. 1.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

канчивается торжеством Гамлета, убивающего Клавдия. Если мы прибавим, что трагедия Висковатова целиком сохранила такие внешние условия классической трагедии, как знаменитые единства (действие происходит в один день «в городе Эльзингере, в тронном чертоге королей Дании», как гласит ремарка), то должны прийти к заключению, что из трех разобранных пьес — «Отелло», «Леар» и «Гамлет» — последняя в целом оказывается более близкой к старой классической трагедии, чем две первые. Несмотря на это, однако, и на «Гамлете» Висковатова можно заметить влияние сентиментального направления, выразившееся в ряде восклицаний некоторых персонажей трагедии о «чувствительности», «слезах» и т. п.

«Гамлет» Висковатова не отличается никакими литературными и художественными достоинствами и ничем особенно не выделялся на общем фоне репертуара русского театра своего времени; он несомненно ниже двух других переделок шекспировских пьес — своих современниц — «Отелло» и «Леара». Между тем переделка Висковатова имела успех не меньший, чем они. Причина этого успеха в значительной мере объясняется теми ассоциациями, которые эта трагедия могла вызывать в зрителе определенных кругов русского общества в конкретной исторической обстановке России начала второго десятилетия XIX в. Трагедия Висковатова насквозь проникнута патриотическим духом. Призыв к защите престола и отечества звучит со сцены в целом ряде пьес эпохи наполеоновских войн; не свободен от этого и «Гамлет» Висковатова. Не приводя ряда примеров из текста трагедии, укажем лишь на такую реплику Гамлета, заключающую трагедию и служившую блестящей ее концовкой: «Отечество! Тебе пожертвую собой!» В ряде мест подчеркивается это «служение» царя отечеству и народу.¹

¹ Например, реплики Гамлета: «Благу Дании я жертвовал собой», «Не преставал я благо чтить народа» (акт V, явл. 4) и др.

Все такие места вполне могли напоминать театральному посетителю аналогичные заявления русского царя, готовившегося к столкновению с Наполеоном. Патриотический пафос поддерживается также рядом реплик, говорящих о долге граждан защищать престол и отечество.

Все такие места в некоторой мере «осовременивали» далекую для русского зрителя трагедию датского принца. В момент намечавшихся как раз около этого времени (1810 г.) разногласий между Россией и Францией и назревавшего их столкновения пьеса Висковатова в известной мере должна была способствовать подготовке общественного мнения в определенном направлении. Ее основным назначением было служить целям сплочения русского общества вокруг престола и царя для борьбы с надвигающимися наполеоновскими полчищами. С этой точки зрения патриотические призывы висковатовской трагедии были вполне современны и своевременны; позднее, в 1812 г., тот же Висковатов повторил их более громогласно в своей уже целиком «ура»-патриотической пьесе — «Всеобщее ополчение».

Следующей по времени появления на русской сцене пьесой Шекспира была «Буря» в переработке кн. Шаховского. В первый раз она была поставлена в петербургском Большом театре 28 сентября 1821 г. в бенефис актрисы Ежовой.

Эта постановка, осуществленная в пору первых увлечений новонарождающимися романтическими теориями, носила на себе в целом известную романтическую окраску. Этому способствовала и сама пьеса благодаря большой доле заключающейся в ней фантастики и романтики.

Следует напомнить, что к этому времени русская сцена знала уже ряд пьес, снабженных пока еще крайне расплывчатым и неопределенным эпитетом «романтические». К числу таковых относятся хотя бы пьесы-переделки того же Шаховского с сюжетами, заимствованными из Вальтера Скотта «Иваной или Возвращение Ричарда Льви-

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

ное Сердце» (1821 г.), «Таинственный Карло или Долина Черного Камня» (1822 г.), «Финн» — с сюжетом из «Руслана и Людмилы» Пушкина (1824 г.), «Фингал и Розенкрана», заимствованная из песен Оссиана (1824 г.) и др. Все такие пьесы при постановке сопровождались — как тогда называлось — «большим спектаклем», т. е. всякого рода зрелищными украшениями и разнообразными сценическими эффектами полуфеерического порядка. Шаховской, чутко прислушивавшийся и присматривавшийся к настроениям и вкусам театрального зрителя и учитывавший господствующие литературные течения и направления, легко менял характер своего творчества в зависимости от всех этих условий. Самый факт обращения этого некогда ревностного сторонника классицизма к Вальтеру Скотту, Оссиану и Шекспиру показывает, что к началу 20-х годов классицизм начинал уже изживать себя не только в области литературы, но и в сфере чисто-театральной.

Переделанная Шаховским «Буря» была одним из звеньев в цепи таких «романтических представлений».

Ниже мы остановимся подробнее на содержании пьесы Шаховского. Сейчас же скажем только, что в целом эта переделка довольно близка к английскому оригиналу: основная сюжетная линия в ней сохранена, сохранен общий стиль пьесы — смесь реальности с фантастикой; отступления не идут далее сжатия всего текста и концентрирования его в меньшем числе актов (3 вместо 5) и сцен и исключения некоторых второстепенных персонажей. Достаточно цельно сохранены все комические моменты пьесы Шекспира, хотя число его комических персонажей и сокращено, речи и действия нескольких лиц переданы одному лицу и т. п.

В значительной мере сохранена вся фантастика «Бури». Правда, у Шаховского большинство таких сцен носит характер вставных, механически слитых с действием всей пьесы интермедий, упор в которых делается на

музыкальную сторону, так что порой такие музыкальные номера кажутся чем-то вроде арий комических опер или куплетов водевиля. Совершенно исключена сцена, где у Шекспира появляются Ириса, Церера и Юнона: чутье Шаховского верно подсказало ему ненужность этой сцены, у Шекспира являющейся вставной «маской», имевшей специфическое назначение в придворном спектакле Англии начала XVII в. Отступлением от Шекспира, не имеющим серьезного значения, является переименование некоторых персонажей, на чем — в виду совершенной незначительности этого — останавливаться не стоит.

«Буря» Шаховского, как выше было отмечено, прошла в бенефис Ежовой 28 сентября 1821 г. в Петербурге¹ и имела большой успех у публики благодаря прекрасному исполнению ролей Просперо — Брянским, Миранды — Дюровой, Калибана — выдвинутым Шаховским актером Щенниковым. Но наибольшая доля успеха должна быть отнесена на счет самой постановки, поразившей зрителя своей фееричностью и теми внешними сценическими эффектами, которыми она была уснащена. Самые ремарки текста пьесы показывают, что спектакль должен был изобиловать всякими неожиданным появлениями, внезапными переменами места действия и целым рядом всяких эффектов; все это имело большой музыкальный фон. Пьеса требовала сложного оформления (особенно пролог), и именно этот-то момент способствовал ее успеху. Ниже нам придется еще раз вернуться к этому.

Несмотря на уснащение «Бури» всякого рода внешними эффектами, надо признать, что эта пьеса Шаховского была первой из русских переделок Шекспира, наиболее близкой к своему английскому оригиналу. Сценическая ее трактовка в духе полуфеерии с большим упором на

¹ В Москве «Буря» была поставлена в 1-й раз в бенефис сирот актера Рыкалова в апреле 1827 г. (см. Аксаков, «Лит. и театр. воспоминания», Соч., т. IV, изд. 1886 г., СПб, прим. на стр. 73).

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

«таннственное» и «чудесное» вполне отвечала направлению, которое постепенно приобретал репертуар русского театра на заре зарождающегося романтизма.

Второй пьесой того же Шаховского, построенной на материале Шекспира, был «Фальстаф» — комедия в 1 действии, «извлеченная из двух частей Генриха IV, исторической хроники Шекспира». Действующими лицами комедии Шаховского являются: Генрих — граф Гарфордский, Фальстаф, его слуга Бардольф, паж Генриха Эдуард, трактирщица Тереза Киклей, вдова Доротея Тиршит, «мирный» судья с двумя служителями и фехтмейстер Пенс. Сюжет вкратце сводится к стремлениям Фальстафа заставить вдову Тиршит заплатить его долги.

Из основных черт, характеризующих этого шекспировского героя, Шаховским взяты его жадность, хвастовство и вранье, удачно иллюстрируемые в пьесе рядом комических сцен и положений. Свидетелем хвастовства и вранья Фальстафа случайно оказывается Генрих, сперва возмущающийся наглостью этого своего собутыльника, но в конце концов прощающий его в момент получения известий о смерти своего отца короля и об обращении его самого в графа Глостерского.

В своей пьесе Шаховскому удалось дать довольно близкий образ шекспировского Фальстафа и сохранить в нем некоторые характерные его черты.

«Фальстаф» был впервые поставлен на петербургской сцене 8 октября 1825 г.,¹ в бенефис актера Борецкого, с участием Брянского (Генрих), Сосницкого (Фальстаф), Ежовой (вдова Тиршит), Азаревичевой м. (Тереза Киклей) и др.; бенефициант исполнял роль судьи.

Эта комедия Шаховского, написанная, как вполне

¹ В 1827 г. «Фальстаф» был поставлен в Москве в бенефис Сабуровых (см. рассказ С. Аксакова в «Лит. и театр. воспом.»—Соч., указ. изд., т. IV, стр. 28 прим. на стр. 111—об исполнителях роли Фальстафа в Петербурге и Москве — Сосницком и Сабурове).

правильно отмечает Аксаков, «остроумно, живо и весело»,¹ имела успех главным образом благодаря актерскому исполнению и в значительной мере благодаря карикатурному копированию ее автора петербургским и московским исполнителями главной роли.

Никакими крупными достоинствами комедия Шаховского не обладает; но надо отметить, что и в ней — как и в «Буре» — автор русской переделки довольно близко держался английского оригинала.

Отдавая должное огромной роли Шаховского в деле продвижения Шекспира в репертуар русского театра и отмечая его заслугу в том, что, используя образцы драматургии Шекспира в качестве материала для своих переделок, он стремился по мере сил держаться ближе к английскому оригиналу, чем то делали его предшественники, мы должны в заключение остановиться на вопросе самого выбора им пьес из богатого шекспировского наследия.

Вполне естественно, что, будучи по преимуществу комедийным мастером, Шаховской остановил свое внимание на Фольстафе и связанных с ним сценах для своей пьесы «Фольстаф». В общей направленности драматургии Шаховского это было вполне естественно и закономерно.

Что касается «Бури», то выбор ее может быть, конечно, объяснен интересом к тем элементам фантастики и «романтичности», которые имеются в этой пьесе и которые, как указано выше, отвечали тому направлению, которое постепенно намечалось уже в репертуаре русского театра к началу 20-х годов в связи с нарождающимся романтизмом. Но думается, что в обоих случаях были и другие причины. Обе «шекспировские» пьесы Шаховского появляются в первой половине 20-х годов XIX в., в пору назревающих классовых противоречий в русском обществе. Театр в этот период особенно служит целям отвлечения умов от всякого рода «злонамеренных заблуж-

¹ Там же, стр. 111.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

дений». Шаховской, близко стоявший к театру¹ и по своим политическим убеждениям придерживавшийся консервативных взглядов, определенно служил своим пером «охранительной» политике правительства Александра I последних лет его царствования. Поэтому-то он и берет для своих пьес из богатой сокровищницы шекспировской драматургии либо забавные похождения Фольстафа, подавая их в виде вполне невинной и «не опасной» развлекательной комедии, подвергая в ней осмеянию лишь, так сказать, «общечеловеческие» пороки этого шекспировского персонажа и смазывая сущность этого образа — в известной мере — представителя разлагающегося феодального дворянства; либо «Бурю», дающую возможность развернуть пред зрителем пышную феерию и упором на чисто внешнюю зрелищную сторону спектакля увлечь внимание зрителя в сферу чистой фантастики. Особенно характерен в этом отношении выбор именно «Бури» — этой хотя и блестящей пьесы, но все же пьесы заката творчества Шекспира («Буря» относится к 1611 г.), в значительной мере лишенной — уже в силу самого своего сюжета — всяких «глубоких» вопросов. «Буря» Шекспира в большей мере, чем другие его пьесы, отразила идеологию придворно-дворянских кругов Англии в период нарастающих классовых противоречий. Нейтральное место действия ее («неведомый» остров), полусказочная атмосфера всей пьесы, благополучный примиряющий финал ее — характерные черты придворно-дворянской драматургии Англии предреволюционного периода и новонарождающегося жанра трагикомедии, культивировавшегося особенно Бомонтом и Флетчером, влияние которых отразилось на «Буре» Шекспира. Настроения тех же кругов

¹ Как раз с 1821 г., с назначением директором имп. театров Майкова, Шаховской — перед этим отошедший от непосредственной работы в театре из-за разногласий с предшественником Майкова кн. Тюфякиным — вновь принимает деятельное участие в театральных делах.

общества в России начала 20-х годов имеют с этим кс-что общее. В своей обработке «Бури» Шаховской отразил взгляды и настроения феодального дворянства России накануне декабрьского восстания.

Именно в этом может крыться, с одной стороны, причина самого выбора Шаховским именно «Бури», а с другой — та сравнительная близость к английскому оригиналу, которой отличается эта переделка Шаховского.

Итак, три переделки шекспировских произведений — «Отелло» Вельяминова, «Леар» Гнедича и «Гамлет» Висковатова — являются образцами трагедий классического стиля поры начинающегося его разложения. Эти три трагедии появляются — в обстановке разыгрывающихся событий общеевропейского масштаба (1806—1810 гг.) — на сцене русского «императорского» театра в период начинающегося разложения феодального дворянства. Они всецело служат классовым интересам и целям русского дворянства, призванного участвовать в разворачивающихся мировых событиях; их назначением в конечном итоге является укрепление позиций этого класса и выражающего его волю правительства. Выражая идеологию и отражая настроения русского феодального дворянства поры начинающегося его разложения, эти трагедии играют реакционную роль.

Что касается двух переделок Шаховского — «Бури» и «Фальстафа», то, — поскольку обращение Шаховского к Шекспиру имеет место на заре нарождающегося романтизма и поскольку в руках романтиков Шекспир на первых порах играет прогрессивную роль, — в творчестве самого Шаховского (переходящего в это время с позиций классицизма на позиции романтизма) они являются фактом положительным. Но в условиях театральной действительности своего времени, попадая на сцену императорского театра в момент обострения классовых проти-

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

воречий русского общества и нарастания революционной волны первой половины 20-х годов XIX в., шекспировские переделки Шаховского, как спектакль в целом, обращаются в такое же орудие в руках правящего класса, как и три первые постановки.

Таким образом надлежит признать, что если на протяжении рассматриваемого периода, начиная с Карамзина, Шекспир в области литературы в значительной мере играет несомненно прогрессивную роль, способствуя в конечном итоге приобщению России к буржуазной культуре Запада, то в то же время на русской сцене он служит реакционным целям.

II. МАТЕРИАЛЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К ПЕРВЫМ ПОСТАНОВКАМ ШЕКСПИРА НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

1

Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского обладает рядом ценных, в большинстве рукописных, экземпляров шекспировских пьес, шедших на русской сцене. Многие из этих экземпляров представляют особый интерес тем, что, являясь экземплярами режиссерскими, они дают возможность судить о постановках Шекспира на сцене; помимо этого многие из них оказываются экземплярами, прошедшими через драматическую цензуру, что порой позволяет делать выводы об отношении русской цензуры к произведениям Шекспира.

Из большого количества таких экземпляров мы сосредоточим здесь свое внимание на пяти пьесах, относящихся к рассмотренному нами периоду раннего знакомства с Шекспиром, а именно: «Отелло» Вельяминова, «Леар» Гнедича и «Гамлет» Висковатова и двух переделках

ки. Шаховского — «Буря» и «Фальстаф». Две последние особенно интересны потому, что обе эти переделки — хотя и известные в специальной театроведческой литературе — никогда в печати не появлялись. Помимо этих пяти пьес мы остановимся еще на двух трагедиях Шекспира — «Жизнь и смерть Ричарда III» и «Король Лир», рукописные экземпляры переводов которых также хранятся в нашей библиотеке. Хотя обе эти трагедии появились на русской сцене уже позднее того периода, о котором шла речь в настоящей статье, мы включаем их в круг нашего внимания, во-первых, потому, что это одни из первых более или менее полных переводов, а не переделки шекспировских пьес, вошедших в репертуар русского театра, а во-вторых, потому, что ни один из этих переводов никогда не был опубликован в печати.

Наибольший интерес из всех перечисленных семи пьес представляют, конечно, не появившиеся в печати и сохранившиеся лишь в рукописи «Буря», «Фальстаф», «Ричард III» и «Король Лир». Их ценность усугубляется тем, что все они являются цензурными экземплярами, с одной стороны, и режиссерскими — с другой. Первые же три трагедии — «Отелло», «Леар» и «Гамлет» — имеют значительно меньший интерес, так как они почти одновременно с их постановкой были уже напечатаны; они привлекают к себе внимание лишь благодаря имеющимся в них режиссерским ремаркам, дающим возможность судить о постановке этих первых в репертуаре русского театра шекспировских пьес. Здесь же надлежит указать, что режиссерскими экземплярами «Отелло» Вельяминова и «Леара» Гнедича служат *печатные* экземпляры этих пьес, на которые и нанесены режиссерские ремарки. После этих предварительных замечаний перейдем к самому обзору в хронологической последовательности появления этих пьес на русской сцене.

Хранящиеся в библиотеке два печатных экземпляра «Отелло» Вельяминова¹ ничего выдающегося собой не представляют. Имеющиеся в них режиссерские пометки крайне скудны и случайны. В обоих экземплярах они сводятся к нескольким указаниям на выход и уход статистов и к частичным купюрам в тексте, сделанным в целях сокращения длинных монологов и диалогов. Любопытно лишь указание на исполнителей отдельных ролей, сделанное карандашом — очевидно, рукой режиссера — при возобновлении этой трагедии с Брянским в роли Отелло. Последнее дает основания предполагать, что все имеющиеся в этих экземплярах скудные режиссерские пометки относятся именно к моменту возобновления этой трагедии. Материала для суждения о первой постановке «Отелло» Вельяминова в 1806 г. ни один из этих экземпляров не дает.

Что касается рукописи «Леара» Гнедича, то она ничем не отличается от первого печатного издания этой трагедии 1808 г. за исключением того, что в ней отсутствует предисловие автора, сопровождающее печатный экземпляр. Печатный же экземпляр² имеет на себе ряд режиссерских пометок чернилами на полях, в огромном большинстве сводящихся опять-таки к указаниям выходов статистов с точным перечислением числа персонажей и обозначением места выходов (например, «12 че[ловек], 2 офицера сле[ва]» — стр. 34; «12 че[ловек] с тесаками, 6 офице[ров] стоят на сцене» — стр. 46 и т. п.³). При этом порою даются конкретные указания действий этих персонажей (ремарка: «все обнажают мечи и преклоняют

¹ №№ XX—1—37 и XX—1—44.

² № XIX—2—64.

³ Части слов, заключенные в прямые скобки, в ремарках недописаны; здесь они всюду восстанавливаются.

колено пред Корделиею» — стр. 51; «2 офид[ера] приближаются немного» и ниже: «2 офицера еще немного приближа[ются] — стр. 77 и 78 и т. п.). Большое число ремарок относится к разного рода сценическим эффектам в отдельные моменты действия трагедии: гром, молния, свист ветра и т. п., встречающиеся главным образом на протяжении последних актов, т. е. в экстерьерных, «лесных» сценах.

Из режиссерских ремарок мы узнаем, что между двумя первыми актами, шедшими в одной декорации и являвшимися интерьерными сценами, занавес не давался; на это указывает режиссерская ремарка в конце I акта: «слонки (т. е. занавеса) нет» (стр. 24).

Режиссерские ремарки к «Леару» дают довольно точные указания на убранство сценической площадки. Так, ремарка в начале I акта, местом действия которого является зал во дворце герцога Корнвалийского, гласит: «Готиче[ское] зало на 5 и 7 ме[стах?]; мебель готиче[ская]; 1 стол покры[тый] барха[том] на п[равой] с[тороне], 2 крес[ла], 6 стуль[ев]» (стр. 1). То же сохраняется и для II акта, местом действия которого является тот же зал. Три последних акта, происходящие в лесу, идут в одной декорации, которая в ремарке описывается подробно в таких выражениях: «Деко[рация] темный лес; назади партикабли [sic!] с двумя сходами; на правой с[тороне] пещера на 2 месте; на обеих сто[ронах] камни» (стр. 46). Эта декорация сохраняется и для IV и V актов, на что указывает режиссерская пометка «деко[рация] та же» (стр. 65 и 81).

В трех последних актах трагедии имеется несколько ремарок, относящихся к освещению сцены. Так, в начале III акта помечено: «Ночь по кули[сам]» (стр. 46), а наступающий к концу этого акта рассвет обозначается двумя ремарками, показывающими постепенность освещения сценической площадки: «напереди в полсвета» (стр. 59) и ниже: «напереди рассвет, а по кулисам ночь» (стр. 63).

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

Акт IV, по времени являющийся непосредственным продолжением предшествующего акта, в начале имеет ремарку, повторяющую предыдущую: «по кулисам ночь, наперед свет; день, в начале акта понемногу» (стр. 65).

Как видим, на основании режиссерских ремарок к «Леару» можно в значительной мере ясно представить себе сценическое оформление этого спектакля. В целом постановочная сторона его была значительно более осложнена, чем то обычно бывало при постановках классических трагедий ортодоксального типа. Это служит одним из доказательств, что «Леар» как спектакль в целом должен считаться спектаклем позднего классицизма — вернее, классицизма поры начинающегося уже его разложения как стиля.

Один из двух рукописных экземпляров «Гамлета» Висковатова имеет на титульном листе пометку: «закулисная» и является режиссерским экземпляром этой пьесы. Другой представляет собою копию первого, не имеющую никаких пометок и потому интереса не представляющую.

Встречающиеся в тексте первого экземпляра¹ весьма немногочисленные режиссерские ремарки дают прежде всего общие сведения о сценическом убранстве. Так, ремарка в начале I акта говорит только: «трон с занавеск[ой], тронное кресло на площадке; на ле[вой] ст[ороне] кресло готическое» (л. 3). Все сведения об убранстве сцены этим ограничиваются. Так как в «Гамлете» Висковатова строго соблюдено единство места, то вполне понятно, что никаких новых указаний на перемену декорации не встречается; не имеется и никаких дополнительных указаний на убранство сцены. В V акте есть две ремарки режиссера, относящиеся к занавеске, скрывающей трон: в момент убийства Гертруды Клавдием (явл. 2) — «занавеску закрыть» (л. 37) и ниже, — когда Клавдий, пытаясь обвинить Гамлета в убийстве матери, отдергивает эту

¹ № XXI—3—22

занавесь (явл. 4), — ремарка: «занавесь открыть» (л. 40).

Несколько ремарок режиссера специально относится к статистам, изображающим воинов — сообщников Клавдия. Так, при текстовой ремарке: «Полоний и сообщники Клавдия показываются» имеется пометка, определяющая число этих статистов («сообщники — 8 офицеров, 16 статистов» — л. 31 об.) и указывающая на их действия, например, в момент покушения Клавдия на жизнь Гамлета — ремарка: «приступают» (л. 40) и ниже, при призыве их Гамлетом к повиновению, — «сообщники на колени. Стат[исты] прекло[няют] оружие» (л. 41 об.).

В начале V акта имеется только одна ремарка, относящаяся к освещению сцены: «ночь по кулисам» (л. 35); единственное указание на бутафорию встречаем в ремарке начала IV акта: «урна с черным флером» (л. 26 об.), т. е. урна с прахом отца Гамлета, с которой последний появляется в момент произнесения монолога, соответствующего монологу «Быть или не быть».

В заключение надо отметить еще одну пометку режиссера, повторяющуюся в конце каждого из первых четырех актов трагедии: «слонки нет» и ремарку в конце трагедии — «слонка». На основании этих ремарок мы можем заключить, что «Гамлет» Висковатова шел все время при поднятом занавесе.

Мы использовали здесь все имеющиеся в «Гамлете» Висковатова ремарки режиссера. Их малочисленность и лаконичность доказывают, что постановка этой трагедии стояла еще на уровне постановок старых классических трагедий. При сопоставлении режиссерских ремарок к «Гамлету» с приведенными выше ремарками к «Леару» создается ясное представление о несомненном различии в характере постановок этих двух трагедий, осуществленных хронологически в близкий одна от другой срок.

Значительно больший интерес представляют рукописи двух переделок Шаховского — «Буря» и «Фальстаф». Из этих двух пьес «Буря» привлекает к себе особое внимание. Так как она никогда не появлялась в печати, мы позволим себе вкратце рассказать ее содержание, сопоставляя эту переделку Шаховского с одноименной пьесой Шекспира.

«Буря» Шаховского состоит из пролога и самой пьесы в 3 актах. В прологе показан корабль, на котором разыгрывается сцена утопающих — короля Леонского Алонзо, его сына Фердинанда, Рамира — герцога Астурийского, старого трубадура Гонзалва и приближенных короля, а также боцмана и матросов. Пролог заканчивается погружением в воду корабля со всеми находящимися на нем.

Затем начинается самая пьеса. Акт I представляет «приятный морской берег». В первой сцене появляются Просперо и Миранда, в диалоге которых разъясняются события прежней жизни Просперо и обстоятельства, при которых он попал на неведомый остров. Вся эта сцена в целом очень близка аналогичной сцене у Шекспира. Затем следует стихотворная сцена Просперо с Ариелем, сцена с Калибаном, появление Фердинанда, привлеченного по приказу Просперо Ариелем, и встреча его с Просперо и Мирандой. Этим заканчивается I акт, в общем вполне схожий с соответственными сценами «Бури» Шекспира.

В четырех явлениях II акта, в той же последовательности, как и у Шекспира, развертываются сцены Алонзо, Гонзалва и Рамира, появления Ариеля, усыпляющего первых двух, покушения Рамира на жизнь короля; сюда же влита и сц. 3 акта III у Шекспира, где перед королем и Рамиром появляется в видении Просперо, где духи приносят им угощение и т. п. В явл. 5 того же II акта происходит встреча Калибана с полушьяным

боцманом, что соответствует сц. 2 акта II и сц. 2 акта III у Шекспира, где действует тот же Калибан, шут Трикуло и пьяный ключник Стефано; функции последнего у Шаховского выполняет боцман, шут же совершенно выброшен. В явл. 6 акта II происходит встреча Рамира с Калибаном и пьяным боцманом, объявляющим себя властителем острова; он всячески унижает Рамира и заставляет его подчиниться себе; в их разговор вмешивается невидимый им Ариель, своими репликами путающий их беседу. Это явление имеет сходство с той же сц. 2 акта II у Шекспира.

Затем следует сцена Фердинанда и Миранды (явл. 7), соответствующая сц. 1 акта III у Шекспира, где действуют те же лица и где дается разрешение линии интриги этих персонажей.

Акт III открывается сценой Просперо с Ариелем и духами, отдаленно напоминающей «маску» IV акта у Шекспира; у Шаховского сцена эта ограничивается длинным стихотворным монологом Просперо и хором духов. В следующем (2-м) явлении происходит сватовство Фердинанда и Миранды; явл. 3 соответствует заключительной сцене IV акта у Шекспира: здесь Калибан и боцман в сопровождении Рамира появляются с намерением убить Просперо; приходят король Алонзо и Гонзалв, происходит объяснение с ними Просперо, в заключение показывающего им в гроте Фердинанда и Миранду, и пьеса заканчивается общим примирением. Все это соответствует аналогичным моментам «Бури» Шекспира.

Как видим, Шаховской в своей переделке достаточно близко держался английского оригинала.

Перейдем теперь к более конкретному обзору двух рукописных экземпляров этой пьесы.

Один из них представляет собой тетрадь в переплете in 4° на 48 листах.¹ На титульном листе ее стоит:

¹ № XXI—2—62.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

«Буря» — волшебнo-романтическое зрелище в трех действиях, в стихах и прозе; с хорами, пением, машинами, полетами и великолепным спектаклем, взятое из творений Шекспира кн. А. А. Шаховским. Кораблекрушение — музыкальный пролог; действие оногo происходит на корабле, погибающем во время бури». Вверху титульного листа помечено: «Представлено в первый раз в Санкт-Петербурге на Большом театре сентября 28 дня 1821 года, в пользу актрисы г. Ежовой». Внизу того же листа пометка цензуры: «Позволяется, № 89. 23 Сентября 1821». Подпись цензора отсутствует, но по листам этого экземпляра идет повторяющаяся скрепа: «секретарь Василий С...¹ читал». Таким образом этот экземпляр является цензурным. Имеющиеся же в нем пометки, относящиеся к постановке, показывают, что этот же экземпляр служил и в качестве экземпляра режиссерского.

Режиссерские ремарки этого экземпляра имеют прежде всего чисто служебное значение: в них заключаются указания на подачу занавеса («слонка»), смену картин («перемена»), на музыкальное сопровождение отдельных моментов спектакля («музыка за кулисами», «пение»), указания на разного рода сценические эффекты (дождь, гром, неожиданные провалы и появления из люка, полеты и т. п.). В целом ряде мест имеются сделанные карандашом рукою режиссера кушоры, целью которых несомненно являлось облегчение текста. Чисто служебное назначение этих ремарок вполне очевидно.

Другой рукописный экземпляр той же пьесы,² по внешнему виду такой же, как и первый, на 84 листах, представляет собою копию первого (что обозначено и на титульном его листе), вплоть до имеющихся в нем кушор. Существеннейшим отличием этой копии является значительно большее число режиссерских ремарок,

¹ Фамилия неразборчива.

² № 1—2—8.

дающих возможность с достаточной ясностью представить себе постановку «Бури». Сделанные чернилами на полях рукописи ремарки эти сопровождают почти все текстовые ремарки пьесы, детализируя их и конкретно раскрывая технику постановки.

Прежде чем перейти к более детальному обзору режиссерских ремарок второго экземпляра, надлежит отметить невозможность точно определить, к какому спектаклю «Бури» и к какому времени относятся режиссерские пометки обоих рукописных экземпляров. Дело в том, что помимо спектакля 1821 г. «Буря» Шаховского была возобновлена на сцене Александринского театра 12 сентября 1858 г. в пользу актера Воронова. В списке действующих лиц первого, цензурного экземпляра дано чернилами распределение по ролям всех исполнителей при постановке 1821 г., а также — очевидно, позднейшие — карандашные пометки исполнителей при возобновлении «Бури» в 1858 г. Последнее обстоятельство дает нам право высказать предположение, что имеющиеся в тексте самой пьесы, а также и внутри режиссерских ремарок к ней, карандашные поправки и купюры относятся также к возобновлению этой пьесы в 1858 г. Это соображение мы должны иметь в виду, переходя к обзору режиссерских ремарок второго экземпляра, количество которых здесь, как было указано выше, значительно превышает число их в первом, цензурном экземпляре.

Первая ремарка текста, открывающая пролог, гласит: «театр представляет корабль в море; небо покрыто черными облаками; гром гремит, молния сверкает, волны бьют корабль, стоящий на якоре. Симфония, изображающая бурю, продолжается во все время действия пролога и утихает понемногу после перемены декораций». При этом имеется такая режиссерская пометка: «Ночь глухая, гром, дождь; треск, свист. Морской крик на кора[бле]. Все оное во время овертюры» (л. 4) и несколько ниже там же: «Гром, дождик, молния». Текстовая ремарка:

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

«удар грома, молния разбивает мачту» сопровождается режиссерской пометкой: «ракета, удар грома, мачта ломается» (л. 5).

Дальнейшие режиссерские ремарки пролога: «пламя из корабля», «корабль опускается» рисуют картину постепенной гибели корабля. Наконец, при последней ремарке текста: «корабль, извергая пламя, погружается в волны» имеется такая пометка режиссера: «1. С в и с т. — По оному опускается впереди облачная занавесь, закрывая сцену. 2. С в и с т — не прежде как все уберут и приготовятся к перемене. День. Два камня впереди в чисту[ю]» (л. 6). Последнее указание означает непосредственный переход к I акту пьесы, в начале которого оно вкратце повторено с добавкой: «музыка в орк[естре] 8 т[актов]» (л. 6 об.). Все эти ремарки вполне ясно рисуют, как технически осуществлялся переход от пролога к I акту; ремарки ясны сами по себе и толкований не требуют.

Надлежит отметить, что приведенные выше режиссерские ремарки в конце пролога перечеркнуты карандашом и здесь же карандашом приписано: «слонка», т. е. занавес. Такая поправка относится, как мы полагаем, к позднейшей постановке пьесы, когда — очевидно, между прологом и I актом — попросту давался занавес, разрывавший пролог и I акт на две самостоятельные картины, чего не было при постановке 1821 г., когда при помощи облачного занавеса пролог как бы сливался с I актом.

В том же I акте, когда, согласно ремарке текста, Просперо «ударяет волшебной палочкой землю, розовый боскет выходит из под земли и скрывает спящую Миранду», режиссерская ремарка кратко говорит: «на левой стороне куст из под полу» (л. 14). Ниже, при исчезновении «боскета» по удару жезла Просперо ремарка гласит: «куст проваливается на ле[вой] стороне» (л. 23 об.). В конце I акта, в момент, когда Ариель «проваливается сквозь землю», стоит режиссерская ремарка: «люк с Арпеллем опускается на пра[вой] стороне» (л. 31), чему

несколько выше предшествует предварительная пометка: «люк приготовить для Ариелля» (л. 30 об.).

Акт II открывается обширной текстовой ремаркой, описывающей убранство сценической площадки и сопровождающие действие сценические эффекты, вроде блуждающих огней, звуков эхо и т. д.; при этом имеются соответственные ремарки режиссера: «во время антракта эхо: здесь, здесь! Ночь глухая. Зажженные огни на проволоке летят с пра[вой] стороны» (л. 31 об.).

1, 2 и 3 явл. II акта сопровождаются рядом сценических эффектов. Таково, например, в явл. 1 внезапное появление в пещере перед Рамиром брата его Просперо и быстрое исчезновение последнего, в режиссерских ремарках обозначенное так: «открывается пещера на правой стороне, гром ручной, тихо» и затем «гром, сильный удар, пещера закрывается» (л. 40 об.). Появление в видении пред королем Алонзо и его приближенными Фердинанда и Миранды и венчающего их Просперо имеет пометку режиссера: «музыка за кулисами, 12 тактов вычитать; потом на середине театра раскрывается лес, за флером Миранда, Просперо; над ними полет Ариелля¹ с розовым венком» (л. 41 об.) и ниже: «лес закрывается» (л. 42). В явл. 2 того же акта, при появлении перед голодными, блуждающими по лесу, королем Алонзо и его приближенными стола с яствами, режиссером помечено: «стол из под пола на пра[вой] стороне с кушаньем; хор девиц и танцующие» (л. 43). Когда несколько позже (явл. 3) перед пирующими появляется Просперо, вскоре же исчезающий, ремарка режиссера разъясняет, что это появление производилось при помощи люка; здесь же имеется такое указание: «Алонзо и Гонзалв. Стол на машине, которая увлекает их на правую сторону» (л. 45 об.).

Явл. 7 акта II — сцена появления Фердинанда с дровами — имеет ремарку режиссера, говорящую о перемене

¹ В рукописи «Шелея».



Рисунок костюма к французским балетам XVII века
(Из собрания Ленинградской театральной библиотеки)

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

места действия на картину 1 того же акта. В тексте такого указания не имеется, действие происходит как будто там же, где и предыдущее явление. Реплика же режиссера ясно показывает, что в живом спектакле место действия менялось. Перемена вызывалась, очевидно, необходимостью дать контраст между чисто комической сценой боцмана и Рамира с Калибаном (явл. 6) и следующей за ней лирической сценой Фердинанда и Миранды. Явл. 8 акта II заканчивается сценой между Просперо и появляющимся по его вызову Ариелем; режиссерская реплика: «пень проваливается на пр[авой] сторо[не], является Ариель» (л. 65) показывает, как это осуществлялось на сцене.

Имеющиеся в финале II акта монолог Ариеля по поводу предстоящего получения им свободы и его песнь перечеркнуты карандашом, и взамен этого имеется пометка: «слонка». По нашему предположению, эта купюра относится к позднему возобновлению «Бури», а не к первой ее постановке. Аналогичный случай имеем и в начале явл. 1 акта III, представляющего собой полуфериическое-полубалетное зрелище, которое дополняется монологом Просперо и хором; текст хора опять перечеркнут карандашом, и таким образом весь текстовый материал этой сцены сведен к монологу Просперо. При этой сцене имеются две режиссерские реплики: «Просперо и Ариель стоят на драконе; кругом хор девиц и певчих, танцующие. Для полетов амуры подцеплены на крючки и опущены на середину театра» (л. 67). В этой реплике карандашом зачеркнуто «на драконе» и поверх написано: «на возвышении»: последняя же фраза вычеркнута целиком, за исключением слова «амуры». Другая реплика в конце этой сцены: «по окончании хора все расходятся. Полеты поднимаются кверху и разлетаются в разные стороны. Певчие, уходя, утаскивают с собою дракона» (л. 68 об.). Почти вся реплика зачеркнута карандашом и принимает такой вид: «по окончании все расходятся».

Все сокращения, внесенные в эти две ремарки, мы опять-таки относим к спектаклю 1858 г. Примерно то же можно наблюдать и в дальнейших сценах. Так, в явл. 2 того же III акта, после объяснения Просперо с Фердинандом и соединения его с Мирандой, согласно текстовой ремарке следует «дивертиссемент» — балет с пением; режиссерская ремарка гласит: «входят с обеих сторон хор девиц и певчих, танцующие; кордебалет и солисты» и ниже: «по окончании танцев солнце закатывается. Облачная занавесь назади театра опускается и готовится за оным корабль» (л. 72 об.). Последняя ремарка зачеркнута карандашом. По мере приближения к концу этой сцены идут такие пометки режиссера: «облачная занавесь поднимается, показывается корабль, украшенный шкаликами, на нем матросы» (л. 82 об.) и ниже: «поднять полеты за кулисами и дать амурам факелы; певчим маленьким факелы и большим» (л. 83). Обе ремарки опять зачеркнуты карандашом. Затем по тексту следует большой «аполог», произносимый Просперо (лл. 83—83 об.) и заключительная песнь Ариеля с хором. При начале этой песни ремарка режиссера: «амуры вылетают на сцену; хор певчих и девиц выходят с обеих сторон. Все в движении. Маленькие певчие с факелами становятся в одну линию на высоту утеса — и занавесь опускается». При конце песни: «рассвет наперед, во время когда покажется хор с факелами» и в финале пьесы: «при конце хора занавесь опускается». Текст пьесы, начиная примерно с половины «аполога» Просперо и до конца, перечеркнут карандашом (лл. 83 об. — 84), а перед этой купюрой карандашом же помечено: «слонка».

Как видим, вымарке подверглись и здесь как раз те места в ремарках, которые говорят именно о наиболее пышном развитии зрелищной стороны спектакля. Всякая фееричность, «сказочность» и «романтичность» оказываются тщательно вымаранными; сохраняется лишь «оперно-балетный» фол. Если правильно наше предположение

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

о том, что все такого рода кушюры в режиссерских ре-марках относятся к спектаклю 1858 г., то мы несомненно имеем здесь дело с сознательной попыткой новой сценической трактовки «Бури» Шаховского. В этом стремлении облегчить спектакль от обильной насыщенности его фееричностью и зрелищем нельзя не видеть влияния нарождающегося на русской сцене нового сценического стиля — реализма. При возобновлении «Бури» в 1858 г., в период появления в репертуаре русского театра пьес Островского и Гоголя, трактовка «Бури» в плане широко развернутого романтико-феерического зрелища казалась уже невозможной. Вероятно, теми же причинами объясняется и тот факт, что в помещенном на первом листе рукописи режиссерском перечне потребных для пьесы статистов, певцов, танцоров и т. п. вспомогательных персонажей оказывается вычеркнутой карандашом «воспитанница для полету за Ариеля», а «воспитанники и воспитанницы», значащиеся как требующиеся «для полетов» амуров, обращены просто в «амуров» («для полетов» вычеркнуто карандашом).

В заключение позволим себе привести помещенный на первом листе разбираемого рукописного экземпляра режиссерский список необходимых для пьесы предметов бутафории, сценических эффектов, музыкальных инструментов и пр., с распределением их по актам: «За кулисы: Пролог. Гром, дождь, молния, ветер, ракеты, треск, свисток. Акт 1. П[равая] с[торона]; в пещере ведро; музыка, арфа; лира актрисе вместо Подобедовой. Акт 2. Гром, дождь, молния, тамтан, огни; венец в средней пещере. П[равая] с[торона]: музыка, плоды и вино, вязанка сучьев. Л[евая] с[торона]: боченок, ведро из 1-го акта; в люк дым; стол с кушаньем. Акт 3. П[равая] с[торона]: боченок, топор, огни на проволоке; гром, молния. Л[евая] с[торона]: тамтан». Этот перечень уже несомненно должен быть отнесен к постановке 1858 г.; это подтверждается тем, что среди исполнителей, поме-

ченных карандашом на списке действующих лиц первого рукописного экземпляра «Бури», встречается упоминаемая в только что приведенном перечне актриса Подобедова — исполнительница роли Ариеля.¹ Это обстоятельство подтверждает мысль, что все имеющиеся в режиссерских ремарках второго экземпляра карандашные вымарки относятся к возобновлению «Бури» в 1858 г.

Попытка проанализировать режиссерские ремарки к «Буре» подтверждает высказанное выше мнение, что пьеса эта при первой ее постановке в 1821 г. сценически трактовалась прежде всего как пышное зрелище, что упор в спектакле был сделан именно на внешнюю, зрелищную его сторону и что, вероятно, это обстоятельство и создало успех этой шекспировской пьесе Шаховского при первой ее постановке.

Другая переделка Шаховского, также сохранившаяся лишь в рукописи, — одноактная комедия «Фальстаф», «извлеченная», как обозначено на титульном листе рукописи, «из двух частей Генриха IV, исторической хроники Шекспира». Комедия эта, как указано выше, поставлена была впервые в 1825 г. с Сосницким в главной роли и затем возобновлена в 1861 г., когда прошла всего один раз в бенефис актера Леонидова.

Рукопись этой комедии сохранилась в двух экземплярах в библиотеке. Один из этих экземпляров,² имеющий вид тетради в переплете in 8° на 38 листах, является экземпляром цензурным и имеет на титульном листе пометку: «Представлять на театре позволяется. СПб. 24 сентября 1825 г. Секретарь В. Се.....»³

На этом же экземпляре есть небольшое количество режиссерских ремарок, а также отмеченных карандашом

¹ См. также афишу спектакля «Бури» 12 сентября 1858 г. в Александр. театре (комплект афиш бывш. имп. театров, хранится в Лен. отд. Центр. историч. архива).

² № XX — 2 — 3.

³ Фамилия неразборчива.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

купюр в разных местах текста, не имеющих существенного значения и видимо преследующих лишь цель сокращения длительности спектакля. Встречающиеся в тексте режиссерские пометки, сделанные красными чернилами, имеют чисто служебный характер; они либо определяют и готовят выходы актеров, либо заключают в себе указания на подготовку тех или иных предметов бутафории, нужных по ходу действия.

На первом месте этого рукописного экземпляра дана сводка режиссерских указаний такого содержания: «за кулисами приготовить, все с л[евой] стор[оны], 4 судей, 4 музыканта, 4 прислуги, копьё, шляпу, гитару, колпак, передник для переодевания за трактиром, вино на подносе и 3 бокал[а], 2 бутылки вина; ужин, ростбиф и куропатка и еще что-нибудь и все для ужина».

Ремарок с указанием на оформление сценической площадки, — которыми, как мы видели, в изобилии была снабжена «Буря», — здесь не имеется, что вполне понятно: «Фальстаф» — реальная пьеса, не требующая сложной постановки. Представление о сценическом оформлении можно, однако, составить на основании сделанной на оборотной стороне первой корки переплета зарисовки, в которой воспроизводится первая ремарка текста: «театр представляет сад, загороженный и с воротами посреди сцены; на правой стороне готической трактир; на сцене столы, стулья и скамейки для посетителей» (л. 2).

Как выше было указано, «Фальстаф» Шаховского был в первый раз поставлен в 1825 г.; 9 января 1861 г. он был возобновлен в бенефис актера Леонидова в Александринском театре с участием бенефицианта в роли Фальстафа, Нильского — Генрих, Линской — Доротея Тиршит, Прокофьевой — Тереза Киклей и др. К какой из двух постановок относятся имеющиеся в тексте режиссерские пометки, установить не представляется возможным.

Что касается второго рукописного экземпляра той же пьесы, то он является экземпляром суфлерским, о чем

свидетельствует карандашная пометка на титульном листе этого экземпляра: «суфлерская».¹ По внешнему виду это тетрадь в лист, в переплете, на 37 листах. Этот экземпляр является копией первого, почти в точности его воспроизводящей, с исключением всех мест, вычеркнутых в первом экземпляре и без всяких пометок. Экземпляр этот интереса не представляет.

4

Перейдем теперь к двум переводам трагедий: «Жизнь и смерть Ричарда III» и «Король Лир». В первой части настоящей статьи мы вовсе не касались этих трагедий, так как постановка их на русской сцене выходила за пределы того периода, которого мы касались; поэтому здесь нам надлежит сказать несколько слов о переводах этих пьес и их постановке на русской сцене.

Согласно установившемуся в литературе мнению первыми произведениями Шекспира, появившимися на русской сцене в переводах, а не переделках, были «Отелло» в переводе И. Панаева (1836 г.) и «Гамлет» в переводе Н. Полевого (1837 г.). Между тем мнение это в корне неправильно, так как еще в 1833 г. на русской сцене был поставлен «Ричард III» в переводе актера Я. Г. Брянского.

Брянский ранее В. Каратыгина и Мочалова был исполнителем героев в трагедиях Шекспира, шедших тогда еще в переделках; отзывы о его выступлении, например, в роли Отелло рисуют его как выдающегося исполнителя (с появлением В. Каратыгина Брянский уступил ему заглавную роль в этой трагедии, сам же перешел на роль Яго). Постоянный интерес Брянского к Шекспиру заставлял его неоднократно исполнять шекспировские роли и ставить его пьесы в свои бенефисы, несмотря

¹ М XI — 4 — 83.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

на более чем скромную популярность великого английского драматурга в широких кругах русской театральной публики 20-х—30-х гг. XIX века. Наконец, не довольствуясь выступлением в русских переделках Шекспира, Брянский в 1832/33 г. решил поставить «Ричарда III» впервые в *переводе*, что ему и удалось осуществить в свой бенефис 23 января 1833 г. в Большом театре в Петербурге. Таким образом именно от Брянского, а не от Полевого и Панаева, исходит первая попытка продвижения на русскую сцену более или менее «подлинного» Шекспира. Тот факт, что этот перевод не был опубликован в печати, несомненно явился главной причиной того, что эта попытка Брянского оказалась почти забытой, а роль его как пропагандиста Шекспира в русском театре — в должной мере недооцененной.

На титульном листе рукописи этого перевода он определяется как переложение в стихи, сделанное самим Брянским «с буквального перевода с английского». В биографическом очерке «Яков Григорьевич Брянский», помещенном в связи со смертью этого актера в журнале «Пантеон» 1853 г.,¹ отмечается, что самый факт появления этого перевода доказывает в Брянском «артиста образованного и начитанного», и говорится, что Брянский, не знавший никакого иностранного языка, «посредством прозаического подстрочного перевода «Ричарда III» перевел — вернее, переложил стихотворной речью — всю трагедию». В «Северной пчеле» вскоре после бенефиса Брянского была дана оценка этого перевода как «полного и верного», отлично передающего «великие идеи Шекспира», гений которого открыл в Брянском «дар поэзии».² Немного ранее в той же газете появление «Ричарда» на русской сцене, на фоне репертуара, заполненного «уродливыми драмами вроде Рославлев, Сальватор,

¹ «Пантеон» 1853, № 6, стр. 44—45.

² «Сев. пчела» 1833, № 35 от 15 февраля.

Дарлингтон» и т. п., рассматривается как отрадное явление. Отмечая попутно некоторые допущенные в переводе сокращения, недозволительные при обращении с произведением Шекспира, автор заканчивает свою рецензию восклицанием: «радуемся душевно явлению на нашей сцене шекспирова произведения в посильной полноте». ¹ Как видим, «Ричард III» в переводе Брянского был правильно воспринят современниками как первое явление на русской сцене более или менее подлинного Шекспира. Приведенное выше указание «Пантеона» на участие Брянского лишь в качестве «перелагателя» в стихотворную речь подстрочного перевода, сделанного для этой цели неизвестным лицом, ² ни в коей мере не умаляет заслуги Брянского, ибо несомненно перевод этот появился именно по его мысли. Конечно, при этом им руководило в значительной мере желание создать подходящую для себя новую роль, но, зная интерес Брянского к Шекспиру, надо признать, что здесь была и некоторая доля искреннего желания ввести Шекспира в репертуар русского театра. Если мы вспомним, что к 30-м годам Шекспир в литературе занял у нас уже прочное и видное место, то эта попытка Брянского приобретает особо важное значение. Брянский имел в виду именно интересы живого театра, Полевой же и Панаев прежде всего преследовали литературные цели. Этим стремлением дать живого «театрального» Шекспира должны быть объяснены и некоторые сокращения и изменения, имеющиеся в русском тексте «Ричарда III». Брянский пытался этим несколько «приспособить» эту трагедию для восприятия русского зрителя, в изобилии питавшегося в то время мелодрамами и водевилями и весьма мало подготовленного к большим трагедиям Шекспира.

¹ Там же, 1833, № 27 от 3 февраля.

² По мнению Панаева, перевод принадлежит Дидло; насколько это правильно — установить невозможно.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

Если сравнить текст русского перевода «Ричарда III» с английским оригиналом этой трагедии, то можно констатировать в целом достаточную их близость. Все имеющиеся в нем отступления сводятся к сокращениям и исключениям некоторых сцен, — в большинстве случаев паименее значительных, — к слитию двух сцен в одну, к небольшим купюрам внутри монологов и диалогов и к незначительной и малосущественной перемонтировке текста. Мы не станем подробно останавливаться здесь на всех таких изменениях и сокращениях текста; скажем лишь, что в большинстве случаев все они вызваны чисто сценическими соображениями и условиями театрально-технического порядка.

Единственный рукописный экземпляр трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III»¹ представляет собой тетрадь in 4° в переплете. На титульном листе, помимо заглавия пьесы, имеется пометка цензора: «одобряется к представлению. Санктпетербург. 9 декабря 1832 г. Цензор Евстафий Ольдекоп». Этот цензурный экземпляр трагедии имеет в тексте — правда, не очень обильные — режиссерские пометки, а следовательно, является в то же время и режиссерским ее экземпляром. Если совершенно бесспорно, что цензурное разрешение относится к первой постановке «Ричарда III» 1833 г., то относительно времени, к какому относятся режиссерские ремарки, такой ясности не имеется. Дело в том, что «Жизнь и смерть Ричарда III» в первой постановке прошла один раз в 1833 г. и два — в 1835 г., но затем была возобновлена в 1847 г., когда прошла всего два раза. К какой из этих двух постановок относятся встречающиеся в рукописи режиссерские пометки, точно установить нельзя; но имеющиеся на списке действующих лиц сделанные карандашом обозначения исполнителей каждой роли, соответствующие печатной афише

¹ № 23273.

первого спектакля 23 января 1833 г.,¹ позволяют отнести все режиссерские пометки именно к этому первому спектаклю.

Очевидно, рукою режиссера сделан и целый ряд купюр в тексте пьесы — отдельными кусками в монологах и диалогах, а иногда и целыми сценами в несколько страниц. В некоторых местах при таких купюрах стоит пометка: «чисто». В тех случаях, когда большая купюра, сделанная рукою режиссера, оказывается в конце акта и заключает в себе несколько страниц рукописи, перед этой купюрой имеется обычная пометка: «слонка» (занавес). Ремарок, специально относящихся к постановке, сценическому оформлению, и т. п. пометок служебного характера почти вовсе не имеется; исключения составляют две ремарки в V акте, касающиеся освещения. Обе они находятся в сцене появления пред спящим Ричардом теней убитых им жертв: одна в начале этой сцены — «ночь глухая» (л. 120), другая — в конце ее — «день» (л. 122 об.). Обе ремарки отчетливо показывают, что появление теней происходило при сильно затемненной сцене.

В тексте встречается большое число всяких исправлений как чисто стилистического характера, так и направленных к облегчению порой очень тяжелой стихотворной речи перевода. Весьма возможно, что эти поправки были сделаны самим Брянским в процессе постановки трагедии, а может быть, они принадлежат режиссеру: установить в точности это не представляется возможным.

Скудость режиссерских ремарок в «Ричарде III» не позволяет нам делать какие-либо обобщающие выводы относительно постановки этой трагедии.

Что касается цензурных исправлений текста, то они также немногочисленны. Наиболее любопытна в этом отношении сделанная цензором вымарка в речи Ричарда

¹ См. комплект афиш бывш. императ. театров, хранящийся в ЛОЦИА.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

(в явл. 13 акта I — сцена Ричарда и Елизаветы), где последний говорит:

... Так дурно свет идет,
Что подкрапивница туда летит кормиться,
Где прежде и орел не смел садиться.
*С тех пор как всякий здесь бездельник может
Дворянство получить, с тех самых пор
Дворяне мноше попали в негодяи (л. 24).*

Выделенные три строки вычеркнуты рукой цензора.¹ Вполне понятно, что николаевская цензура не могла пропустить этого места, унижающего «дворянское достоинство». Другие поправки цензора совсем уже несущественны; так, в реплике Анны в явл. 8 акта I: «не ты ли короля убил?» цензор заменяет слово «короля» — словом «Эдварда» (л. 13 об.). В словах Кларенса в явл. 17 того же акта: «я клятвам изменил для брата короля» цензор опять заменяет слово «короля» словом «моего» (л. 36 об.). Как видим, цензор исправляет все те места, где так или иначе идет речь о «цареубийстве», всячески сглаживая такие «скользкие» моменты.

Любопытно, что иногда цензор пытается вносить поправки в текст с целью его осмысления; так, в явл. 8 акта V в словах Букингама: «сам бог и ангелы сразят Ричмонда» он исправляет подчеркнутые слова на «сразятся за Ричмонда» (л. 122 об.), что, конечно, по смыслу вполне правильно. Остальные поправки касаются стилистической стороны и никакого интереса не представляют.

Надлежит остановиться на двух моментах, обращающих на себя внимание при ознакомлении с этим переводом «Ричарда III». Первый из них связан с вопросами

¹ Слошь зачеркнутые чернилами в рукописи, эти три строки легко восстанавливаются на основании имеющихся точных указаний на их исключение в «Протоколе русских и немецких драматических сочинений с 10 августа 1828 года по 3 июня 1836 года», т. I, стр. 259—260 (хранится в ЛОЦИА).

цензурного порядка и заключается в том, что Брянский в своем переводе частью исключил фигурирующих в трагедии Шекспира духовных лиц, частью обратил их в светских. Так, появляющийся в сц. 1 акта III у Шекспира архиепископ кентерберийский в русском переводе (акт II, явл. 5 и 6) исключен вовсе; епископ же Элийский, вступающий в сц. 4 того же III акта английской трагедии, обращен в *лорда Элли*, без всяких указаний на занимаемый им духовный пост. Появление Ричарда в сц. 7 акта III английской трагедии в сопровождении двух епископов в русском переводе сохранено, но епископы обращены в аббатов. Во всех этих изменениях сказалось влияние русской императорской цензуры, запрещавшей выводить на сцене духовных лиц, что и было учтено Брянским уже при самом переводе. Замена в последнем случае епископов аббатами, очевидно, была допустима только в виду отсутствия звания аббата в православной церкви.

Второй любопытный момент иного порядка можно наблюдать в сцене смерти Ричарда (явл. 14 и 15 — лл. 129—129 об.). В этой сцене в тексте русского перевода после небольшой реплики, следующей за хорошо известным восклицанием Ричарда: «коня, коня, все царство за коня!», имеется ремарка: «уходит», затем другая ремарка: «сражение»; в следующем (15-м) явл. появляется Ричмонд, которому лорд Стенли передает корону английских королей, снятую с убитого за сценой Ричарда. Надлежит указать, что в старых английских изданиях имеется ремарка: «Ричард убит» (Richard is slain), т. е. смерть Ричарда происходит во время его схватки с Ричмондом *на сцене*, в более же новых английских изданиях эта ремарка заменена другой: «появляются король Ричард и Ричмонд и уходят сражаясь» (enter king Richard and Richmond and exeunt fighting), и, следовательно, смерть Ричарда — как и в переводе Брянского — происходит *за сценой*. Это доказывает, что Брянский — или, вернее, то

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

лицо, которое готовило для него буквальный перевод — пользовался текстом какого-то позднейшего издания.

В заключение интересно остановиться еще на следующем. На первом листе разбираемого здесь рукописного экземпляра трагедии «Ричард III», предшествующем титульному листу, есть пометка, сделанная неизвестной рукой карандашом: «запрещена 26 ноября 1851 г.» (тут же «запрещена 1851 г.» воспроизведено чернилами). Если мы обратимся к рапортам цензоров драматической цензуры,¹ то найдем в этом году под № 141 рапорт цензора А. Гедерштерна по поводу представленного на рассмотрение цензуры перевода трагедии «Жизнь и смерть короля Ричарда III», сделанного Данилевским. В своем рапорте цензор пишет, что эта трагедия, переложенная в стихи Брянским, была уже одобрена и представлена в 1832 г. Давая затем краткое изложение содержания трагедии, цензор заканчивает свой рапорт следующими словами: «историческая эта драма есть ничто иное как бойня, и нужно все уважение, которое всеяет гений Шекспира, чтоб не чувствовать отвращения к подобному сюжету». Вверху рапорта имеется пометка: «Запрещается. 26 ноября 1851 г. Г[ен.] - Л[ейт.] Дубельт». Этим объясняется приведенная выше пометка о запрещении трагедии на первом листе рукописи перевода; резолюция, вынесенная в отношении перевода Данилевского, была перенесена на перевод Брянского, т. е. мы имеем перед собой вообще факт запрещения этой трагедии к представлению на русской сцене. Любопытно сопоставить упомянутый рапорт Гедерштерна с рапортом цензора Ольдекопа по поводу перевода Брянского, разрешенного к представлению в 1832 г. В своем рапорте, после изложения исторических фактов, на которых построена трагедия «Ричард III», Ольдекоп между прочим писал: «драма сия имеет цель показать сколь гнусен самозванец на престоле и сколь уважаем

¹ ЛОЦИА, «Рапорты о пьесах, рассмотренных в 1851 году».

законный государь, любимый народом». ¹ Таким образом, двадцать лет назад цензор видел в этой трагедии не только «бойню», но считал, что она может даже иметь некоторое назидательное значение.

На запрещении «Ричарда III» в 1851 г. сказались те суровые меры, которые стала ревностно применять николаевская цензура к драматическим, в частности, и к классическим произведениям, когда напуганные революцией 1848 г. цензора категорически изгнали на некоторое время с русской сцены, например, Шиллера. Как видим, ретивый натиск цензуры не миновал и Шекспира, хотя, казалось бы, его «Ричард III» едва ли давал большие основания для применения к этой трагедии запретительных мер.

Второй трагедией Шекспира, не появившейся в печати и сохранившейся лишь в рукописном виде в Библиотеке, является «Король Лир» в переводе актера В. Каратыгина. Трагедия эта была поставлена в первый раз в Александринском театре в бенефис самого Каратыгина, исполнявшего главную роль, 26 января 1838 г., ² т. е. вскоре же после постановки «Отелло» в переводе Панаева (1836 г.) и «Гамлета» в переводе Полевого (1837 г.), в которых Каратыгин имел огромный успех. Вероятно, последнее обстоятельство и натолкнуло его на перевод «Короля Лира», так как эта роль давала ему возможность вплести новые лавры в венок своей славы, в чем он не ошибся: в роли Лира Каратыгин имел шумный успех, удержавшийся за ним до смерти.

В помещенной в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду» ³ рецензии о первом представлении этой трагедии высказывается предположение, что перевод ее

¹ ЛОЦИА, там же, рапорт № 343 1832 г.

² В Москве «Король Лир» в том же переводе был показан впервые 27 апреля того же года во время гастролей В. Каратыгина.

³ «Лит. приб. к Р. И.» 1838, № 8 от 19 марта.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

был сделан с французского, хотя некоторые места выправлены по английскому оригиналу; русский перевод признается очень хорошим, но высказываются сожаления о сделанных переводчиком исключениях некоторых сцен. Несколько времени спустя в том же журнале¹ отмечается отрядный факт появления русских переводов «Гамлета» Полевого и «Короля Лира» Каратыгина, причем переводчикам выражается благодарность «если не за отчетливое исполнение труда, то по крайней мере за доброе намерение передать на русскую сцену эти две трагедии». Годом позже этих благосклонных отзывов о труде Каратыгина в московском журнале «Галатее»² появилась рецензия на бенефис Мочалова, поставившего 4 января 1839 г. «Короля Лира» в каратыгинском переводе и не имевшего большого успеха в главной роли; причину неудачи рецензент в значительной мере относил за счет перевода, сделанного — по его мнению — «неискусной» рукой с французского и укороченного против оригинала. Рецензент находит, что язык перевода тяжел, что мысли Шекспира, особенно в роли шута, «переделаны на русский лад», что вообще роль последнего разукрашена «водевильными остротами» и что по этому переводу нельзя составить себе верного представления об этой трагедии.

Если откинуть некоторую долю «московского шовинизма» журнала «Галатее», вообще ставившего Мочалова выше Каратыгина и считавшего неудачным исполнение последним роли Лира, то можно видеть, что все приведенные высказывания сходятся на том, что каратыгинский перевод «Короля Лира» был в достаточной мере «свободным». Это был не столько перевод, сколько «приспособление» английской трагедии для русской сцены, сделанное актером, искавшим прежде всего выгодной для себя роли. Тем не менее все же надлежит признать

¹ Там же, № 28.

² «Галатее» 1839, ч. I, № 2, стр. 174—189.

заслугой Каратыгина самый факт продвижения в репертуар русского театра «Короля Лира» — все-таки в каком-то *переводе*, а не в том искаженном виде, в каком он был знаком русскому театральному зрителю через «Леара» Гнедича.

Если сравнить перевод Каратыгина с английским оригиналом «Короля Лира», то обнаружится не малое количество сделанных переводчиком купюр и некоторая перемонтировка текста. Не останавливаясь на исключенных в переводе целых сценах оригинальной трагедии и на более или менее значительных вбуорах внутри отдельных монологов и диалогов, можно констатировать, что такие сокращения коснулись преимущественно так называемых «проходных» сцен у Шекспира (например, сц. 3 акта III и др.), а также сцен самих по себе мало существенных и лишь дополняющих основную сюжетную линию трагедии (например, у Шекспира сц. 3 акта I, сц. 1 и 5 акта III, сц. 2, 3 и 4 акта IV и т. п.). Такие купюры, очевидно, были сделаны актером-переводчиком в интересах чисто сценических, в целях устранения длиннот шекспировского текста и ради известной концентрации действия трагедии. Этим же объясняется и допущенная им перемонтировка текста, слитие разных сцен в одну и т. п. (например, у Шекспира сц. 3 акта II — монолог Эдгара в стене — в переводе обратилась в явл. 1 акта III и предшествует сц. 2 того же акта у Шекспира и т. п.).

Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского обладает двумя рукописными экземплярами «Короля Лира» в переводе Каратыгина. Первый экземпляр,¹ представляющий собой тетрадь в лист в переплете на 59 листах, является суфлерским экземпляром (на его первом листе, предшествующем титульному, имеется карандашная пометка: «суфлерская»). Этот же экземпляр

¹ № XIX — 4 — 29.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

оказывается экземпляром цензурным: на титульном листе его — помимо наименования: «Король Лир», трагедия в 5 действиях соч. Вильяма Шекспира» — имеется пометка: «Одобряется к представлению. СПб. 19-го января 1838 года. Цензор Евст. Ольдекоп».

Среди рапортов цензоров драматической цензуры имеется такой лаконичный рапорт того же Ольдекона по поводу каратыгинского перевода «Короля Лира»: «эта пьеса уже давно одобрена к представлению». ¹ Здесь, очевидно, имеется в виду либо давно вошедший в репертуар русского театра «Леар» Гнедича, либо единственный существовавший ранее 1838 г. полный перевод «Лира» Якимова, относящийся к 1833 г. и не попавший на сцену. Как бы то ни было, рапорт Ольдекона свидетельствует (как и в вышеприведенном случае с «Ричардом III»), что цензором рассматривалась и одобрялась самая пьеса как таковая, вне зависимости от того, в чьем переводе она появлялась.

На некоторых листах (л. 16, 19 об. и др.) разбираемого нами рукописного экземпляра перевода «Короля Лира» имеются незначительные — а в одном месте (л. 39 об. — 41) почти сплошная — вымарки, сделанные чернилами так тщательно, что восстановить скрытый под ними текст почти не представляется возможным. Все эти вымарки принадлежат цензору, подтверждением чему служат уже упомянутые выше цензурные «протоколы». Мы позволим себе несколько остановиться на этих вымарках. В явл. 12 акта I (л. 16) — в сцене Лира с дураком — последний говорит: «... есть дворняжка, которая должна лежать в будке и ее выгоняют плетью, а лэди гончая может гадить на нас у камина»; подчеркнутые слова цензор вычеркивает, заменяя их словами «спокойно нежиться на мягких подушках». В явл. 14

¹ ЛОЦИА, «Рапорты о пьесах, рассмотренных на разн. языках в 1838 году», л. 22.

того же акта (л. 19 об.) цензор вычеркивает следующее обращение Лира к «божеству» по поводу своей дочери Гонериллы: «если ты назначило этой твари плодородие, — о! уничтожь свое предопределение. Пошли в ее чрево бесплодие, иссуши в ней органы зачатия» и несколько ниже его же слова: «если она должна зачать во чреве». В явл. 3 акта III в речах обезумевшего Лира вымарывается слово «кровосмеситель» (л. 33). Эти мелкие вымарки имеют своей целью смягчить резкие и «грубые» места текста, «неудобные» для произнесения со сцены «императорского» театра: «блюсти нравы» и наблюдать за «благопристойностью» на сцене составляло функцию цензора.

Гораздо более любопытна большая купюра, сделанная цензором в явл. 9 акта III — в замке Глостера. В этой сцене на глазах у зрителя происходит ослепление Глостера герцогом Корнуэлийским, вырывающим у него глаза. Вся эта сцена и заключающий ее небольшой диалог двух слуг герцога, сострадающих Глостеру, — т. е. весь финал III действия, — цензором целиком исключены. В связи с этим исключены и отдельные реплики Эдгара в явл. 1 акта IV и в явл. 8 акта V, имеющие прямое отношение к ослеплению Глостера. Цензором сделаны также небольшие вымарки в явл. 9 акта V, в сцене прихода рыцаря (у Шекспира «джентльмена») к герцогу Албанскому с известием о смерти Реганы и Гонериллы. Здесь в ремарке вычеркнуто указание на то, что рыцарь появляется с «окровавленным кинжалом», а в связи с этим исключено и несколько кратких реплик Эдгара, рыцаря и герцога Албанского, где идет речь об этом кинжале, который еще «кишится кровью». Все это сведено к краткой реплике рыцаря, сообщающего, что Регана «поразила себя кинжалом» (реплика вписана самим цензором).

Приведенные примеры показывают, что цензор старательно стремился исключить все так называемые «кровавые» сцены. Щадил ли он нервы зрителя, считал ли

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

недостойным для сцены «императорского» театра демонстрацию таких «раздирающих» картин или какие другие соображения руководили им при этом, решить, конечно, затруднительно. Но такие купюры во всяком случае должны считаться весьма существенными, так как они влекут за собой уже некоторое искажение шекспировских образов.

Чтобы закончить с вопросом об отношении цензуры к «Королю Лиру», приведем еще одну деталь, характеризующую личность самого цензора Ольдекопа. Имеющийся в списке действующих лиц рукописи титул «граф Глочестер» рукою цензора исправлен на «граф Глостер», причем внизу того же листа приписано: «Замечание. Глочестер не по английски, а следует непременно писать и выговаривать Глостер. Цензор Евстафий Ольдекоп». Это исправление тщательно проведено сквозь всю пьесу. Такая поправка характерна для Ольдекопа, который всегда очень гордился своим знанием иностранных языков и своим образованием и при всяком удобном случае любил это показать.

Режиссерские ремарки, имеющиеся в первом рукописном экземпляре «Короля Лира» лишь в небольшом количестве, сводятся почти исключительно к указаниям на смену картин, когда это требуется по ходу действия (пометки: «1-й звонок», «1-й колокольчик» — как предупреждение о предстоящей перемене и «2-й звонок» и т. п. — в момент самой перемены). В конце каждого акта стоит обычная ремарка: «слонка». Помимо лаконичных — узко-служебного характера — ремарок имеются также краткие ремарки, относящиеся к освещению сцены и к сценическим эффектам; к числу первых принадлежат встречающиеся всего по одному разу в сцене в степи: «ночь глухая» (явл. 1 акта III — л. 31 об.) и несколько ниже — «день» (явл. 8 того же акта — л. 38). На сценические эффекты указывают многократно встречающиеся в разных местах III акта пометки: «гром» и «дождь».

Этим по существу ограничиваются все сценические ремарки первого экземпляра трагедии; более ничего достойного внимания этот экземпляр не имеет. Можно лишь добавить, что в разных местах текста встречается ряд намеченных карандашом кушор, порою очень значительных.

Другой имеющийся в Библиотеке ¹ рукописный экземпляр перевода этой трагедии представляет собой тетрадь in 4° в переплете на 148 листах. Он является почти точной копией первого, что подтверждается между прочим отсутствием в нем тех мест, которые были вычеркнуты цензором в первом, цензурном экземпляре. Этот второй экземпляр — экземпляр режиссерский; интерес его заключается главным образом в режиссерских ремарках, которые здесь имеются в большом изобилии и которые могут быть разбиты на несколько групп.

Наибольшее количество составляют ремарки, относящиеся к выходам статистов, почти всегда с определением места выходов («с левой стороны», «с правой стороны» и т. п.). Некоторые ремарки относятся к звукомонтажу в отдельных моментах трагедии; таковы многократно встречающиеся пометки: «трубы» (л. 11 об., 25 об., 60 и др.), «музыка марш» (л. 131), «на сцене трубят три рога» (л. 138), «трубы, барабан дробь» (л. 140) и т. п.

Ремарки, рисующие убранство сценической площадки, очень малочисленны; в начале I акта трагедии стоит такое указание: «кресло на троне и одно кресло на левой стороне; остается без уборки до конца акта» (л. 2).

В связи с этим интересно отметить следующее. В начале явл. 6 того же акта I есть ремарка: «кресло с л[евой] с[тороны]» (л. 17 об.) и здесь же на полях с другой стороны помечено: «1-я перемена». Место действия меняется с тронного зала во дворце Лира на замо в замке Глостера; между тем кресло, упоминаемое в ремарке в начале I акта, остается на том же месте после пере-

¹ № III — 2 — 81.

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО С ШЕКСПИРОМ В РОССИИ

мены. Аналогичный случай имеем и в начале явл. 10 того же I акта, когда зал в замке Глостера снова меняется на тронный зал во дворце и где даны ремарки: «2-я перемена» и «кресло остается» (л. 25). Убранство сцены всех этих интерьерных сцен I акта почти не изменялось.

Несколько режиссерских ремарок, указывающих на освещение сцены, попадаетея главным образом в экстерьерных сценах III акта, вроде: «ночь глухая, на люстре ночь» (л. 80) и ниже, при перемене декорации — «день» (л. 95 об.). Впечатление ночи и темноты создавалось также вынесением на сцену факелов, на что имеются в некоторых местах такие указания, как, например: «слуга с факелом» (л. 89) и т. п.

Ремарки, относящиеся к сценическим эффектам, сводятся к указаниям на «гром», «молнию», «ветер»; все они встречаются преимущественно в сцене в степи (III акт).

Наконец в местах смены места действия дается обычная ремарка: «перемена», в конце же каждого акта — «слонка».

Остается добавить, что на трех последних страницах второго экземпляра дан подробный перечень по отдельным актам и сценам всех требующихся по ходу трагедии аксессуаров, а также разметка выходов и уходов статистов с точным обозначением места и т. п. Все это заканчивается указанием числа перемен в каждом акте и сведениями об освещении сцены. Этот перечень и эти разметки представляют собой сводку наиболее существенных для целей постановки режиссерских ремарок и имеют чисто-служебное назначение.

Итак, с 30-х годов прошлого века Шекспир окончательно утвердился на русской сцене. Прочно войдя в репертуар русских театров, трагедии Шекспира при сценической их интерпретации носят на себе отпечаток господствующего стиля той или иной эпохи.

Романтическая трактовка их в период 30-х—50-х годов сменяется трактовкой в духе буржуазного реализма с постепенным устремлением к концу века, под влиянием «мейнингенства», в сторону археологического историзма и натурализма. В империалистическую эпоху, при сохраняющейся на бывшей императорской сцене тенденции подачи шекспировских произведений в плане пышных монументальных спектаклей, Шекспир берется порой как материал, на котором могут быть осуществлены новые методы сценических композиций.

После революции интерес к Шекспиру возрастает. В первые годы после Октября мы имеем ряд постановок его произведений, многие из которых своими корнями уходят в предреволюционное прошлое, а иные являются попытками принципиально нового к нему подхода. Эти попытки — звенья той цепи, которая приводит в наши дни советский театр к наиболее полному и глубокому раскрытию шекспировской драматургии в свете социалистического реализма.



Н. А. ПЫШИН

**А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ
ЛЕНИНГРАДСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
БИБЛИОТЕКИ ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО**





ПРИ КРАЙНЕЙ недостаточности и даже бедности нашей литературы по вопросам истории театра, в частности по истории русской драмы, и вместе с тем при том бурно растущем общественном интересе к этой области, который наблюдается в наши дни, с особой настоятельностью встает перед нами требование всесторонней разработки историко-театрального литературного наследия минувшей эпохи. В этом направлении многое уже сделано. Не мало отдельных моментов, отдельных этапов на этом пути пройдено и разработано, но значительно большее предстоит пройти еще впереди. Одним из существеннейших пробелов в этом направлении остается изучение творческой и сценической истории пьес А. Н. Островского: несмотря на появление весьма ценных отдельных исследований, мы до сих пор еще не имеем капитального труда, посвященного Островскому как одному из виднейших драматургов русской сцены. История текстов Островского, являющаяся основным этапом в изучении творчества писателя, полностью не исследована, все существовавшие до недавнего времени собрания его сочинений, не исключая «критически проверенного» издания т-ва «Просвещение» под редакцией М. И. Писарева (1904 г.), не отвечали требованиям точности текста и в свое время обычно удовлетворялись воспроизведением

первопечатных или текстов предшествовавших изданий, нередко повторяя искажения последних. Лишь в последнем издании Гиза сочинения Островского явились результатом широко продуманного плана, и хотя при этом «в качестве основной избиралась последняя редакция произведения», однако, согласно разъяснению редакции издания,¹ применение этого принципа производилось не в форме простой перепечатки последнего хронологически текста, а путем сличения всех вышедших при жизни автора изданий и с выбором того, которое, по сравнению с предыдущим, представляло собою авторскую переработку,—так что автографы драматурга для указанного издания не привлекались. При таких условиях настойчивая работа над текстом Островского остается одной из первых задач специалистов исследователей.

Но по какой бы линии ни шла исследовательская работа по Островскому, будь то изучение текста, или история сценической постановки его пьес, или, наконец, особые вопросы, как, например, отношение к Островскому цензуры, — все это не может быть выполнено без пристального ознакомления с фондами Островского в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского. Эти фонды весьма обширны и представляют собой многообразный материал, являющийся, как мы увидим далее, живым свидетельством о всей работе замечательного драматурга. Отсутствие в Библиотеке авторских рукописей Островского несколько не умаляет значения собранных и не должно нас удивлять: из писем к Ф. А. Бурдину мы знаем, что Островский, создавая свои пьесы, писал их карандашом,² а так как для представления в цензуру и в театр требовалось по несколько экземпляров

¹ Сочинения А. Н. Островского, Госиздат, т. X, Л. 1924, стр. 602—603.

² А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, М. — П. 1923, стр. 129.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

пьесы, то переписка, на которую у самого автора не хватало времени, в первые годы его творчества производилась его друзьями Т. И. Филипповым и И. Ф. Горбуновым,¹ а впоследствии пьесы либо передавались для переписки писцам, либо последние приглашались к автору на дом, как было, например, в 1879 г. с «Дикаркой», когда, в виду спешности, Островский «забрал к себе на дом писцов и велел переписывать в три руки».²

Но интересующие нас рукописи несомненно авторизованы, и мы нередко встречаем в них пометки, сделанные рукой А. Н. Островского.

Окончание и переписка каждой отдельной пьесы не означали прекращения забот о ней Островского: перед ним возникала немалая задача провести ее через Театрально-литературный комитет и цепкие лапы цензуры, в счастливом случае одобрения — довести до театральной сцены, а при нередких резолюциях «запрещения» вновь вынашивать и перекраивать пьесу, а иной раз просто выжидать каких-нибудь случайно благоприятных обстоятельств; в этом отношении весьма любопытно письмо к нему И. Ф. Горбунова, от 23 июня 1857 г., с советом приехать в Петербург и лично провести комедию «Свои люди — сочтемся», пользуясь отсутствием из столицы начальника III отделения Тимашева.³ Наконец, пьеса в театре и готовится к постановке, — переписка с Бурдиным дает нам ряд примеров непосредственного влияния Островского на распределение ролей при постановке его пьес, и, действительно, во многих театральных экземплярах пьес, т. н. «режиссерских» и «суфлерских», мы видим, что помеченные в перечне действующих лиц

¹ См. «Памяти А. Н. Островского», сборник статей, П. 1923, стр. 136.

² А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, М.—П. 1923, стр. 286.

³ Островский. Новые материалы, письма, труды и дни, статьи, Госиздат, Л. 1924, стр. 328.

фамилии актеров — исполнителей произведений Островского на первых представлениях их в Александрийском театре обычно отвечают указаниям автора. Даже уже в процессе репетиций, незадолго до спектакля, советы и разъяснения Островского оказываются необходимыми для артистов: так, Читау через Бурдина спрашивает его, «как одеться — головной убор в платке или в чепчике?»¹ Даже Савина, у которой, по оценке Островского, «ума и таланта и того и другого довольно», просит разъяснить ей, «как произнести слово *красавец!* с гневом ли, с презрением ли или с любовью». ² А. П. А. Стрепетовой Островский пишет в 1884 г. большое письмо с указаниями по поводу исполнения ею роли Ксении в пьесе «Не от мира сего». ³ В этой непрерывной живой связи автора со своими произведениями и с театром непосредственным документом являются рукописные и другие текстуальные материалы, приобретающие тем самым большую ценность с исследовательской точки зрения. Поэтому выявление этого документа и текстуальных фондов, сосредоточенных в собраниях Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, путем описания всего наиболее ценного и подготовка деловой канвы для облегчения ориентировки в массе материалов и составили цель печатаемой нами работы.

Впервые описание принадлежащих Театральной библиотеке рукописей Островского было предпринято А. С. Поляковым в его статье «Материалы для изучения текста произведений А. Н. Островского», ⁴ но эта работа охватила всего лишь 14 рукописей, относящихся к 13 пьесам,

¹ В пьесе «Последняя жертва».

² В пьесе «Красавец-мужчина». См. письма Бурдина от 19 ноября 1877 г. и 23 дек. 1882 г.

³ Полн. собр. соч. А. Н. Островского, изд. т-ва «Просвещение», т. X, Пб. 1904, стр. 588—589.

⁴ Помещена в сборнике «Памяти А. Н. Островского», II, 1923 стр. 135—172.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

в остальном ограничившись глухим перечнем пьес. При этом своей специальной целью А. С. Поляков ставил «дать материал для истории текста» пьес Островского путем сличения рукописных текстов с первопечатными и, оставаясь в указанных рамках, при описании рукописей не вводил в таковое каких-либо иных данных и сведений.

Основным принципом настоящей работы принято, не отходя от вышеуказанной нами цели, дать по возможности полное описание всех имеющихся налицо в Библиотеке экземпляров пьес Островского, как рукописных, так и других (литографированных и печатных), по тем или иным признакам приобретающих значение документа в литературоведческом и театроведческом отношении.

Нашим обзором охвачена 51 пьеса Островского (из них 45 самостоятельных и 6 написанных в сотрудничестве с С. А. Геденовым,¹ П. М. Невежиным² и Н. Я. Соловьевым³), всего в количестве 150 отдельных экземпляров (рукописных, литографированных и печатных), причем за недостатком места мы должны были ограничиться лишь оригинальными пьесами Островского, не касаясь его переводных произведений. При описании отдельных экземпляров, помимо обычных признаков: размера, количества листов, сохранности и т. п., даны сведения о времени написания произведения, о времени и месте первого его напечатания, даты первых представлений в Александрийском театре и в Малом театре в Москве, указаны авторские пометки, наиболее характерные отметки режиссеров и суфлеров и др., и, наконец, особое внимание обращено на прохождение пьес через Театрально-литературный комитет и на действия цензуры. При описании заглавного

¹ «Василиса Мелентьева».

² «Блажь».

³ 1) «Женитьба Белугина», 2) «Дикарка», 3) «Счастливый день», 4) «Светит да не греет».

листа, обычно отражающего на себе следы просмотра пьесы в Комитете и в цензуре, нами указываются все канцелярские отметки и штампы этих учреждений, имеющие значение при определении последовательности и сроков прохождения пьесы, задержек в этом движении и т. п. Так, часто встречающаяся вверху заглавного листа отметка: «по реестру Н. Р. Ч...» (т. е. начальника репертуарной части) является исходным моментом официального просмотра пьесы, а следующий штамп с сокращенной датой показывает момент появления ее в самой цензуре. По установленному порядку каждая пьеса до цензуры поступала на рассмотрение состоявшего при Главном управлении по делам печати Театрально-литературного комитета. Этот довольно многочисленный по своему составу (10—12 человек) Комитет, к участию в котором привлекались представители литературы и театра (так, долголетним членом Комитета состоял Д. В. Григорович, участвовал в нем артист Ф. А. Бурдин, председателем многие годы оставался П. И. Юркевич — сам литератор и драматург), рассматривал поступавшие к нему пьесы с литературно-художественной стороны и выносил свои заключения в форме одобрения или неодобрения. Постановления Комитета, надо сказать, не всегда беспристрастные, не имели, однако, решающего значения и оставались официальной стадией, с которой драматическая цензура либо вовсе не считалась, либо всегда могла прибегнуть к известному нажиму. Но миновать Комитет было нельзя, и из цитированной выше переписки с Бурдиным мы видим, сколько хлопот причиняла Островскому эта формальность. Решающий момент, конечно, оставался за цензурой. Мы не будем останавливаться здесь на общей характеристике деятельности этого учреждения, — его многочисленные подвиги широко известны, — но в отдельных случаях, при проработке цензурных экземпляров, нами указываются некоторые эпизоды, иллюстрирующие эти «хождения по мукам» произведений Островского.

Заметим при этом, что требования общей и драматической цензуры до известной степени разнились между собой, и в печати иногда допускались вещи, которых не разрешалось произнести со сцены. Но так как в большинстве случаев Островский писал пьесы непосредственно для театра, уже впоследствии переделывая их для печати, то прежде всего их касалась драматическая цензура, и в дальнейшем, во избежание придирок других цензоров и излишней проволочки при печатании пьесы, А. Н. вводил в нее исправления драматической цензуры. Тем самым мы приходим к заключению, что основные рукописные экземпляры пьес Островского приобретают значение ключа к раскрытию первоначальных текстов.

Что касается детального сличения текстов, то это не являлось нашей прямой задачей как, несомненно, предмет самостоятельного исследования, не вмещающегося в рамках нашей работы и расширяющего их далеко за пределы намеченных планов. Однако в ходе работы мы не могли совершенно отрешиться и от этой задачи и по мере возможности в сжатой форме ввели в произведенный обзор также и сверку наших текстов с первопечатными.

Все проработанные экземпляры делятся нами на *цензурованные*, т. е. рассмотренные Театрально-литературным комитетом и цензурой или, в последующие годы, Главным управлением по делам печати (для представления на народных театрах), и *режиссерские* (а также *суфлерские* или *театральные*). Здесь следует указать, что по существовавшей в прошлые времена практике Библиотека выдавала в театральное обращение экземпляры пьес, не считаясь с их значением и, таким образом, нередко наиболее ценные рукописи, становясь «ходовыми закулисными», скоро изнашивались и, придя в негодность, заменялись другими и, уже не возвращаясь в Библиотеку, погибали навсегда, — так было, например, с рукописными

материалами «Леса» и пьесы «За чем пойдешь, то и найдешь. (Женитьба Бальзамина)», которые поэтому и не вошли в наше описание. Пьесы расположены нами в хронологическом порядке, по мере появления их на сцене Александринского театра; при этом сначала идут пьесы самостоятельные, а затем произведения совместного творчества.

Во избежание пестроты текста при ссылке на источники некоторых справочных данных, мы ограничиваемся здесь следующими общими указаниями: сведения о первоначальном появлении пьес в печати даются нами по сверке с теми журналами и другими изданиями, в которых они были напечатаны впервые; даты первых представлений в Ленинграде проверены по комплектам афиш, хранящимся в ЛОЦИА (эти данные приводятся лишь по отношению к Александринскому театру, с которым неразрывно связаны постановки пьес Островского, так что редкие случаи первых представлений его пьес в других театрах — Мариинском и Михайловском — в расчет не приняты); в отношении остальных справочных сведений нами отчасти использованы: 1) Полное собрание сочинений А. Н. Островского, изд. т-ва «Просвещение», под ред. М. И. Писарева, Пб., 1904; 2) Н. К. Пиксанов. «Островский. Литературно-театральный семинарий», изд. т-ва «Основа», Иваново-Вознесенск, 1923; 3) А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. Гиз. М.—П. 1923; 4) «Памяти А. Н. Островского». Сборник статей. Книгоизд. «Путь к знанию», П. 1923 и 5) Островский. Новые материалы, письма, труды и дни, статьи. Госизд. Л. 1924.

В заключение считаем долгом принести глубокую благодарность Б. В. Томашевскому, любезно содействовавшему нам в раскрытии автографов А. Н. Островского.

VIII.
Свои Люди
Сочтемся.

оригинальная комедія

въ 4-хъ дѣйствіяхъ.

Соч.

А. Островскаго.

Въ изданіи

Вензельбургъ 20. Окт. 1846 года

Въ типографіи Вильгельма Кривина

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Описание экземпляров пьес А. Н. Островского в собрании Л. Т. Б.

НЕ В СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ. Комедия в трех действиях. Написана в 1852 г. Напечатана в журн. «Москвитянин», 1853 г., № 5 (март, кн. I). Представлена в первый раз в Александринском театре 19 февраля 1853 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 14 января.

1. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из Сочинений А. Островского, изд. Г. А. Кушелева-Безбородко. Пб. 1859, том I, стр. 273—344. Т. Б. 30059. Сохр. неуд. На заглавной странице вверху штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено», чернилами добавлено: «безусловно. Цензор др. соч. Альбединский. 11 мая 1889». В экземпляре между недостающими страницами 288—305 рукописная вставка на 14 л., восстанавливающая недостающий текст пьесы.

Действ. 2, явл. 1. Песня Авдотьи Максимовны: «Научить ли те, Ванюша» помещена полностью.

Там же, явл. 4. Песня Бородкина — тоже полностью.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 60 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 9. 3. 66. 4484. Сохр. неуд. На крышке переплета печ. наклейка: «Ходовой режиссерский». На первой внутренней обложке карандашная отметка: „режиссерская. Идет 3 час. 20 мин. Ф. Поляков». На заглавной странице кр. чернилами: «закулисная». В конце экземпляра на двух чистых листах заметки режиссера с планами сценического оформления пьесы.

Действ. 2, явл. 1. Песня Авдотьи Максимовны не помещена.

Там же, явл. 4. В роли Бородкина ремарка: «поет», но текста песни: «Вспомни, вспомни» — нет.

УТРО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА. Сдены в I действии. Написаны в 1850 г. Напечатаны в журн. «Москвитянин», 1850, № 22 (ноябрь, кн. 2), стр. 149—168. Представлены в первый раз в Александринском театре 26 июня 1853 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 11 мая.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 12 л., 8°, в переплете. Т. Б. 7. 4. 75. 3595. Сохр. хор. На крышке переплета наклейка с тисненой золотом надписью: «Театра Цирка». На заглавной странице вверху чернилами отметка: «Дир. 3 Ноября

1852. № 966 для театра С. П. Б.». Ниже карандашом написано: «Закулисная». После названия: «Утро молодого человека. Сцены» рукой автора приписано чернилами: «в I действии». Затем резолюция цензора чернилами: «Одобряется к представлению. С. Петербург. 11-го ноября 1852. Дейст. стат. сов. Гедерштерн». Внизу листа отметка чернилами: «Напечатаны: в Москвитянине 1850 года».

С режиссерскими пометками. В перечне действующих лиц (л. I об.) справа карандашом помечены фамилии исполнителей, слева чернилами — другой состав. На том же листе внизу набросок плана сценического оформления. В явл. 2 цензором вычеркнуты в роли Лисавского фразы: «Ах он мерзавец» (л. 4); «по глазам видно, что мерзавец!» (л. 4 об.); «вдруг тебя ругают публично! И кто!... Андронову до сих пор 15 целковых должен, да и у меня кажется просил. Да просил, просил это помню!...» Там же зачеркнуто: «какая то скотина» и вместо слова «ругается» исправлено: «ругаются» (л. 4 об.). В том же явлении в роли Ивана цензором зачеркнута фраза: «Хоть бы когда в глаза плюнули» (л. 5).

Текст совпадает с первопечатным («Москвит.», 1850) за незначительными исключениями, напр., в первой ремарке: «стол с разными принадлежностями» (л. 1 об.), в печати: «с богатыми принадлежностями». Далее в рукописи читается:

Явл. 1. «Иван. Нечего ему делать у вас! вот тебе и все! Ваши то ведь как есть русаки! Ведь вы по будням то из одной чашки едите, в восьмом часу спать ложитесь, а мы видишь как живем!...» (л. 1).

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 24 л., 4°, в переплете. Т. Б. IV. 2. 114. 1803. Сохр. хор. На крышке переплета наклейка с тисненой золотом надписью: «Театра цирка».

В перечне действующих лиц помечены фамилии исполнителей, в тексте режиссерские пометки.

БЕДНАЯ НЕВЕСТА. Комедия в 5 действиях. Написана в 1851 г. Напечатана в журн. «Москвитянин», 1852, № 4, стр. 261—384. В том же году вышла в Москве отдельной книгой. Представлена в первый раз в Александринском театре 12 октября 1853 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 20 августа.

1. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из тома I Соч. Островского, изд. Кушелева-Безбородко. Пб. 1859, стр. 145—272, в обложке. Т. Б. 25305. Сохр. хор. Экземпляр был в цензуре дважды: а) на тит. стр. (145) штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский 3/V 93». б) на первой странице текста (147) вверху чернилами написано: «Одобряется к представлению. С. Петербург, 11 Августа 1861 г. Цензор дейст. стат. сов. Нордстрем». Эта надпись проведена через весь экземпляр на полях и закончена на последней странице с повторной подписью цензора.

Отношение цензуры к «Бедной невесте» было, как известно, суровое. На нашем экземпляре встречается довольно много пометок цензора, относящихся несомненно к 1861 году. Цензурой исключены следующие места текста:

Действ. I, явл. IV (стр. 153), в словах Дарьи: «а как словно она троих ребят выкормила».

Действ. II, явл. VII (стр. 183), слова Мерича: «Красотой должны любоваться все. Вы не имеете даже права отнять у нас это наслаждение и на всю жизнь отдать одному человеку».

Там же, сцена II, явл. X (стр. 190), слова Беневоленского: «Доходило до правительствующего сената и возвращено для справок».

Там же, явл. XI (стр. 191), слова Беневоленского: «Конечно, кто богу не грешен, царю не виноват».

Действ. III, явл. V (стр. 207). В роли Мерича в словах: «хватит ли у меня сил» зачеркнуто слово «сил» и написано: «чувства».

Действ. V, явл. I (стр. 257), перечеркнут весь выход Дуни и Паши.

Действ. V, явл. V (стр. 262). В роли Марьи Андреевны зачеркнуто слово «взяточник».

Там же, явл. VII (стр. 264), в словах Милашина вместо зачеркнутого слова «скоты» написано «люди».

Там же, явл. VIII (стр. 264—266), исключен весь диалог Беневоленского с Добротворским, начиная со слов Добротворского: «Ах вы, проказник!» до конца явления.

Там же, явл. IX (стр. 267—269), вычеркнуто все, начиная с выхода женщин, Паши и Дуни, до конца их разговора с Беневоленским и до появления на сцене «разных лиц».

2. *Режиссерский экземпляр.* Печатная брошюра, в переплете («Бедная невеста, комедия в пяти действиях. А. Островского. Суженого конем не объедешь»). Москва. В типографии Степановой, 1852). Т. Б. IX. 3. 97. 4515. Сохр. плохая.

Цензурное разрешение на печатание книги помечено 1 января 1852 г. В перечне действующих лиц чернилами и карандашом указаны фамилии исполнителей (между прочим в роли Незабудкиной указана Громова, исполнявшая ее на первом представлении в Алекс. театре). На последней внутренней обложке карандашные наброски планов сценического оформления пьесы.

БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК. Комедия в трех действиях. Написана в 1853 году. Напечатана впервые отдельной книгой в Москве в типографии В. Готье в 1854 г. (цензурное разрешение помечено 23 декабря 1853 г.), с посвящением Прову Михайловичу Садовскому; существующие в печати указания на первое появление пьесы в журн. «Москвитянин» ошибочны. Представлена в первый раз в Александринском театре 9 сентября 1854 г.; в Малом театре в Москве — 25 января того же года.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 48 л., F^o, в переплете. Т. Б. XIX. З. 74. 6165. Сохр. неуд. На заглавном листе вверху карандашом написано: «Закулисная». Ниже названия пьесы чернилами резолюция цензора: «Одобрается для представления. С. Петербург, 17 декабря 1853. Дейст. стат. сов. Гедерштерн». Эта резолюция проведена по всему экземпляру на полях и заканчивается на последнем листе без обычной повторной подписи цензора. В перечне действующих лиц (л. 1 об.) на полях вписаны чернилами фамилии исполнителей, полностью совпадающие с составом первого представления в Александринском театре (1854 г.), за исключением Вожака; там же карандашом отмечены дальнейшие смены исполнительского состава. В тексте ряд режиссерских отметок. Цензорские замечания: действ. I, явл. VII (л. 9), в роли Гордея Карпыча вместо слов: «с засаленным брюхом ходит» исправлено: «в засаленном кафтане ходит». Там же, явл. XII (л. 18), в роли Любима Карпыча цензором зачеркнуто слово «скотина».

В конце экземпляра на чистом листе режиссерские отметки по реквизиту.

2. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из тома II Соч. Островского, изд. Кушелева-Безбородко, Пб. 1859, стр. 3—74, в переплете. Т. Б. IX. 5. 54. 4692. Сохр. неуд. На крышке переплета надпись: «Режиссерский»; на первой внутренней обложке отметка карандашом: «ходовая» и ряд фамилий артистов, занятых в первом акте; на второй внутренней обложке вверху написано чернилами: «Г-же Корсаковой учить Анну Ивановну»; внизу отметка: «режиссерский ходовой». На первой странице текста (стр. 3) часть цензурной резолюции: «С. Петербург, 10 Марта 1861 года. Цензор действ. стат. сов. Нордстрем». Остальной текст (начало резолюции) отрезан переплетчиком. Справа на полях карандашом рукой автора написано: «Прошу считать пьесу без сокращения; как напечатано». Резолюция цензора проведена через весь экземпляр на полях и воспроизведена полностью после конца

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

пьесы: «Одобряется к представлению. С. Петербург, 10 марта 1861 г.», с вторичной подписью того же цензора. В тексте цензорских отметок нет.

Экземпляр дефектный: недостает страниц 29—36 (с начала 2-го действия).

3. *Театральный экземпляр*. Рукопись на 58 листах, 4°, в переплете. Т. Б. IX. 3. 12. 4430. Сохр. плохая. На первой крышке переплета печатная надпись: «Ходовой суфлерский». На первой внутренней обложке написано карандашом: «Болотников» и чернилами: «Суфлерский ходовой». На обратной стороне листа обложки карандашом вписано: «Ох ты горе тяжкое давит грудь мою...» На заглавном листе вверху карандашом: «Суфлерская»; внизу отметки о длительности представления пьесы (2 ч.) и подпись: «Суфлер Конст. Ларин». В перечне действующих лиц указаны фамилии артистов — участников первого представления на Александринской сцене и дальнейшие их смены. В действ. I, явл. VI (л. 8 об.), вклеен листок с текстом песни: «Говорил мне друг прощаючись...» (3 куплета). Многочисленные пометки режиссеров и суфлеров. Текст рукописи расходится с первопечатным (Москва, 1854); сравнение текстов сделано А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 137—139).

4. *Цензурованный экземпляр*. Брошюра, напечатанная в типографии Сытина. Москва, 1887. Т. Б. 43225. Сохр. неуд.

На заглавной странице штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами добавлено: «безусловно. Цензор др. соч. Альбединский. 17 мая 1888». В тексте цензорских замечаний нет.

НЕ ТАК ЖИВИ, КАК ХОЧЕТСЯ. Народная драма в трех действиях. Написана в 1854 г. Напечатана в журн. «Москвитянин», 1855, № 17 (сент., кн. 1). Представлена в первый раз в Александринском театре 12 января 1855 г.; в Малом театре в Москве — 3 декабря 1854 г.

1. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 36 л., F°, в переплете. Т. Б. 8. 4. 94. 4108. Сохр. уд. На заглавной странице вверху чернилами: «Закулисная», карандашом: «1 час 25 минут». Далее чернилами: «Не так живи, как хочется. Драма в 3 действиях и в 4 картинах. Сочинение Александра Николаевича Островского». Под этим чернилами: «Божье крепко, а вражье легко». На обратной стороне листа в перечне действующих лиц на полях отмечены фамилии артистов, совпадающие с составом первого представления в Алекс. театре; карандашом написаны фамилии

следующей смены. Внизу режиссерские отметки по сценическому оформлению первого и второго актов, а также по реквизиту; в тексте режиссерские отметки.

Текст рукописи отличается от первопечатного («Москвитянин», 1855 г.). Укажем следующие расхождения: действ. I, явл. 4, в конце реплики Даши ремарки «запеваает» и текста самой песни (л. 7) в печати нет.

Там же, явл. 5, в печати добавлены две реплики Петра и Афимьи.

Там же, явл. 6, вместо текста песни Петра: «Что болит — то болит у мужа головка» (л. 8) в печати другие слова: «Удалая голова...»

Там же, явл. 8, незначительные изменения в роли Даши (л. 9).

Там же, явл. 9, встречаются изменения в репликах Васи (л. 11).

Там же, явл. 10, немного изменена роль Даши, в особенности в ее заключительных словах (л. 12 об.).

Действие II. Первая ремарка — описание сцены (л. 13) — в рукописи подробнее, чем в печати.

Там же, явл. 1. В печати выпущены две реплики: Спиридоновны — «Только ты смотри вези хорошенько» и Якова — «Уж будем стараться» (л. 13).

Там же, явл. 2. В словах Спиридоновны: «Зачем гонять...» (л. 14 об.) в рукописи добавлено в конце: «А до той поры пушай ходит, да гостинцев носит. Что им в зубы-то смотреть?»

Там же, явл. 4, в рукописи сокращение в диалоге Груши и Петра (л. 15 об.).

Там же, явл. 5, в рукописи текст сокращен (л. 16 об.).

Там же, в рассказе Груши про Еремку: «преисподнюю» (л. 16 об.) вместо «треисподнюю», как в печати.

Там же, в конце явления, изменена роль Петра («Значит по рукам» и т. д., л. 17 об.).

Там же, явл. 7, в реплике Груши: «Какие мы девки баловницы...» (л. 18) вместо слова: «увиваться» в первопечатном и последующих печатных текстах (даже в изд. «Просвещения») несомненно ошибочно помещено: «убиваться».

Там же, явл. 8, в обращении Степаниды к Груше в рукописи: «девка» (л. 18 об.), в печати: «девонька».

Там же, в рассказе Степаниды про купца, вместо слова: «умасливать» (л. 19) в печати: «улещать».

Действие III, явл. 3, в словах Груши: «Ты зачем здесь» (л. 26) в печати: «сюда».

Там же, явл. 4, изменение в репликах Петра (л. 27 об.).

Там же, явл. 5, в словах Петра: «Прощай Груша...» (л. 29) в рукописи пропущено слово «грех».

Там же, в словах Груши: «Что ты разбойник что ли?» (л. 29 об.) в печати: «разбойничать».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Там же, в конце явл., слов песни девушек: «Не разливайся мой тихий Дунай...» (л. 30) в печати нет.

Там же, явл. 6, в первой ремарке в рукописи описка: «продолжительные» вместо «продолжение», затем слова песни: «В зеленых лугах все ковыль трава», которых в печати нет.

В сцене II в рукописи введено явление 3 (*Петр один*), чего в печати нет, так что в дальнейшем здесь общее число явлений в рукописи составляет 6, а в печати — 5.

Там же, явл. 6 (печатн. 5), изменения в последнем монологе Петра.

2. *Режиссерский экземпляр*. Печ. оттиск из тома II Сочинений А. Островского, изд. Кушелева-Безбородко, Пб. 1859, стр. 77—130. Т. Б. 36. 3. 45. 62125. Сохр. неуд.

Ходовой театральный экземпляр с разметками режиссеров.

КАРТИНА СЕМЕЙНОГО СЧАСТЬЯ. (СЕМЕЙНАЯ КАРТИНА). Сцена в одном действии. Написана в 1846 г. Напечатана в журн. «Московский городской листок», 1847, 14 и 15 марта, №№ 60—61. Представлена в первый раз в Александринском театре 3 октября 1855 г.; в Малом театре в Москве — в 1856 г.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 22 л., 4°, в переплете. Т. Б. XI. 3. 6. 5177. Сохр. уд. На заглавном листе вверху отметка чернилами: «Д. и. т. 14 февраля 1855. № 112». Ниже чернилами написано: «Запрещается. 23 февраля 1855. Г: Л: Дубельт». Далее название пьесы и ниже его чернилами надпись: «Позволяется. 26 сентября, 1855. Г. Л. Дубельт».

Название — «Картина семейного счастья. Сцена в одном действии соч. А. Н. Островского» на л. 1, видимо, изменено, и слово «Картина» приписано впоследствии, другими чернилами. На л. 2 вверху различаются следы стертой надписи: «Картины Московской жизни». ¹ Там же против перечня «лиц» на полях приписаны карандашом фамилии артистов — исполнителей первого представления в Александринском театре (1855 г.).

Цензурой исключены: в роли Антипа Антипыча слова — «То есть я... насчет телесного сложения» (л. 7); Степаниды Трофимовны — «дыра в горсти» (л. 9 об.); далее у Антипа Антипыча: «Меня в Преображенском за девку фабричные было до смерти убили. Вся Москва знала.» (л. 19 об.).

¹ Впоследствии, при вторичном напечатании в журн. «Современник» (1856 г.), пьеса была названа «Семейная картина» и под таким названием поставлена на сцену.

Н. А. ПЫПИН

В словах Ширялова: «Нет хуже, Антип Антипыч, хуже» (л. 14 об.) второе слово «хуже» вставлено рукой автора.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Моск. гор. листок», 1847, №№ 60—61) за некоторыми незначительными отличиями. Так, в названии пьесы обозначение: «Сцена в одном действии» в печати выпущено. В словах Степаниды Трофимовны: «Да вы у меня и Машутку то...» (л. 8 об.) в печати помещено: «Матушку», — очевидно, ошибочно; в ее же реплике: «Да ты полно зубы то скалить... Отцы то наши не хуже нас были, да в дворе не лезли» (л. 9), последней фразы в печати нет. Заключаящая пьесу реплика Марьи Антиповны (л. 22) в рукописи читается: «К тетушке Ирине Петровне».

В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ. Комедия в двух действиях. Написана в 1855 г. Напечатана в журн. «Русский вестник», 1856, кн. 2. Представлена в первый раз в Александринском театре 18 января 1856 г., в Малом театре в Москве — в том же году 9 января.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 41 л., 4°, в переплете. Т. Б. 1. 1. 58. 58. Сохр. плохая. На заглавном листе вверху карандашом: «Суфлерская». После названия пьесы ниже чернилами написано: «Одобряется к представлению. С. Петербург, 28 Декабря 1855 года. Стат. сов. Нордстрем». Надпись эта проведена через всю рукопись на полях и повторена после конца пьесы с вторичной подписью цензора. В статье А. С. Полякова (см. сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 139) опечатка в дате цензурской резолюции («1858»). В тексте много режиссерских пометок.

Текст рукописи отличается как от первопечатного («Р. вестник», 1856), так и от рассматриваемой нами ниже рукописи (29302); различия приведены в указанной работе А. С. Полякова, стр. 139—140.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 40 л., 4°, в переплете. Т. Б. 1. 1. 50. 50. Сохранность неуд. На заглавной странице отметка: «Для бенефиса Г. Владимировой». В перечне действующих лиц чернилами помечены на полях фамилии исполнителей, совпадающие с артистическим составом первого представления в Александр. театре (1856 г.). С пометками режиссеров. На последней внутренней обложке перечень предметов, которые надо «по рукам роздать» артистам Самойлову, Мартынову 1, Бурдину и Натаровой; внизу листа начерчены планы сценического оформления 1 и 2 действий.

Текст совпадает с предыдущей рукописью лишь за небольшими сокращениями, напр., в действии II, явл. 8 (л. 39 об.), рец-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

лика Ивана Ксенофонтыча: «Отдайте, отдайте! Я не выду без этого. Как мне показать глаза дочери!» заканчивается этими словами.

3. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 61 л., 4°. Т. Б. 29302. Сохр. хор. На первом листе вверху штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено», чернилами приписано: «К представлению дозволено. Цензор др. соч. С. Донауров. 16 Мая 1890».

Текст рукописи отличается от первопечатного («Р. вестник» 1856) и от рукописи, описанной выше (I. I. 58. 58.). Разночтения с первопечатным текстом приведены А. С. Поляковым в той же статье (стр. 140—141; в цифровом обозначении экземпляра у него опечатка — «2932», следует: «29302»).

ПРАЗДНИЧНЫЙ СОН — ДО ОБЕДА. Картины из московской жизни в 3-х отделениях. Написаны в 1857 г. Напечатаны в журн. «Современник», 1857 г., № 2. Представлены в первый раз в 1857 г.: в Александринском театре 28 октября 1857 г.; в Малом театре в Москве — 2 декабря.

1. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 43 л., 4°, в переплете. Т. Б. VI. 2. 47. 2838. Сохр. неуд. На заглавном листе вверху отмечено чернилами: «Режиссерская». На обратной стороне заглавного листа в перечень действующих лиц карандашом вписаны фамилии артистов, исполнявших пьесу; на обеих сторонах л. 2 (чистого) зачерчены чернилами планы сценического оформления всей пьесы. С режиссерскими пометками.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Современник», 1857) лишь за незначительными исключениями (напр., в картине I, явл. 1, в рукописи нет фразы Бальзаминовой: «Да и набраться-то негде»; в картине II, явл. 2, не помещена ремарка: «Устинька немного картавит»).

2. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из журн. «Современник», 1857 г., № 2. Т. Б. 38820. Сохр. неуд. (недостает 4 стран.) На заглавной странице вверху штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский. 16/V. 93.» Пометок в тексте нет.

НЕ СОШЛИСЬ ХАРАКТЕРАМИ. Картины московской жизни. Пьеса написана в 1857 г. (помечена: «Ноябрь, 1857 г.»). Напечатана в журн. «Современник», 1858, № 1. Представлена в первый раз в Александринском

театре 1 сентября 1858 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 23 октября. Первоначальное название: «Приданое», семейные сцены (Н. П. Кашин, «Этюды об А. Н. Островском», том II, М. 1912, стр. 265).

1. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из журн. «Современник», 1858, № 1, в переплете. Т. Б. V. 5. 42. 2608. Сохр. уд. На внутренней обложке вверху чернилами отмечено: «Д. и. т. 21 Мая 1858. № 699. По Реестру Нач. Реперт. части за № 315». Ниже карандашом полустертая надпись: «Для бенефиса Московской актрисы Г. Васильевой. Читана в Театральном Комитете 17 Мая 1858 г. Одобрена».¹ Чернилами выписано название пьесы. На первой странице текста вверху чернилами написано: «Одобрится к представлению. С. Петербург 28 мая 1858 года. Стат. сов. Нордстрем». Эта надпись проведена через весь экземпляр на полях с окончанием и вторичной подписью цензора на последней странице пьесы.

В перечень действующих лиц картины 1 вписаны чернилами фамилии актеров — участников 1-го представления в Алекс. театре в 1858 г.

Отметим цензорские пометки:

Картина первая. В роли Поля вычеркнуто: «я знаю больше... я знаю, что вы его промотали» (стр. 88). Там же, в его же роли исключены слова: «вам» и «Сознайтесь, папан». Там же, его же слова: «Фить, фить... (делает жест рукой). Ведь с этим народом нельзя иначе. Это им хорошо... почаще» (стр. 89).

Картина вторая. В реплике 1-го кучера вычеркнуты слова: «Не уколупнешь нигде» (стр. 96). Там же цензор зачеркнул слова Улиты Никитишны: «рожать будешь; так», причем исправил по-своему чередование следующих слов (стр. 102). Там же, в реплике Карпа Карпыча: «А вот и у нас скоро свадьба: Матрену в саду с приказчиком застали; так хочу повенчать», — цензором исключены слова: «в саду» и «застали; так» (стр. 103).

Картина третья. В последнем монологе Поля цензором вычеркнуты слова: «все вещи; во-первых, за то, что вы промотали мое состояние, а во вторых» и далее: «(Горячо) Где деньги? Ну, давайте мне их!», «вашим любимцам» и, наконец, фраза: «Зачем же вы все промотали?»

¹ В прим. к тому II Полн. собр. соч. А. Н. Островского изд. т-ва «Просвещение», стр. 433, М. И. Писарев указывает, что пьеса «Не сошлись характерами» была представлена на сцене Малого театра в Москве 23 октября 1858 года «в бенефис г. Васильева».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Все пометки цензора свидетельствуют о его непременном и чрезвычайно наивном стремлении всячески сократить сыновнюю непокорность Поля и устранить некоторые реализмы, введенные в пьесу автором.

2. *Театральный экземпляр*. Аналогичный предыдущему печ. оттиск из «Современника», в переплете. Т. Б. V. 5. 43. Сохр. уд. В тексте режиссерские пометки. Цензорские требования нанесены по предыдущему экземпляру. В конце экземпляра на внутренней обложке чернилами ряд пометок режиссеров и план сценического оформления картины 3.

ГРОЗА. Драма в 5 действиях. Написана в 1859 г. Напечатана в журн. «Библиотека для чтения», 1860, № 1; в том же году вышла отдельным изданием. Представлена в первый раз в Александринском театре 2 декабря 1859 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 16 ноября.

1. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 95 л. (кроме того один вклеенный листок к диалогу Кудряша и Шапкина в действ. 1, явл. 1, л. 5), 4° (в работе А. С. Полякова в сборнике «Памяти А. Н. Островского», стр. 142, ошибочно указаны 93 листа вследствие неправильной нумерации экземпляра). Т. Б. XV. 2. 54. 8079. Сохр. неуд.

На первом листе написано и затем зачеркнуто: «суфлерская». С пометками режиссеров. Текст отличается от первопечатного («Библи. для чт.», 1860, № 1). Разночтения указаны А. С. Поляковым (там же, стр. 142—146).

2. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 52 л., F°, в переплете. Т. Б. 2. 4. 106. 14618. Сохр. плохая (отдельные листы выпадают, многие повреждены). Написана разными почерками. На первой внутренней обложке и на первом листе карандашом написано: «Суфлерская». С многочисленными разметками режиссеров и суфлеров. На внутренней стороне последней крышки переплета отметки суфлера (Щербакова) с датами нескольких спектаклей, шедших под его суфлирование (1869—1871 гг.).

3. *Театральный экземпляр*. Рукопись на 61 л. (не пронумерованы), 4°, в переплете. Т. Б. IX. 3. 34. 4452. Сохр. плохая. На главном листе вверху синим карандашом написано: «Закулисная». В списке действующих лиц (л. 1 об.) карандашом вписаны фамилии разных составов исполнителей. В тексте ряд режиссерских пометок. На последней внутренней обложке зачерчены планы сценического оформления пьесы и списки реквизита.

4. *Театральный экземпляр*. Печ. брошюра, изд. 1860 г. СПб. в типографии Карла Вульфа. Т. Б. X. 5. 2. Сохр. уд. На обложке надпись карандашом: «Идет 3 ч. Конст. Ларин» и чернилами: «Суфлерский ходовой». С режиссерскими и суфлерскими пометками и указаниями фамилий исполнителей.

СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ. Оригинальная комедия в 4 действиях. Написана в 1849 г. (В 1847 году в «Картинах московской жизни», помещенных в «Московском городском листке», янв., № 7, были напечатаны сцены из ком. «Несостоятельный должник», введенные впоследствии в ком. «Свои люди — сочтемся» в виде двух сцен 3 акта; в 1849 г. закончена ком. «Банкрот», — первоначальное название комедии «Свои — люди сочтемся»). Напечатана в журн. «Москвитянин», 1850, № 6, март, кн. 2, под заглавием «Свои люди — сочтемся». Представлена в первый раз в Александринском театре 16 января 1861 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 31 января. В обоих случаях пьеса исполнялась по второй редакции (с ролью квартального в заключительной сцене).

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 57 л., F², в переплете. Т. Б. 24958. Сохр. хор. На первом листе рукой автора написано сверху карандашом: «Банкрот или», далее следует вышеприведенное название пьесы, каллиграфически выписанное. Внизу листа чернилами написано: «Запрещается. С. Петербург, 23 ноября 1849 года. Коллежский советник Нордстрем». На л. 1 об. список «действующих» написан чернилами рукой автора; им же нанесены некоторые ремарки в тексте.

В рукописи ряд слов и отдельных выражений подчеркнут или отмечен на полях продольными чертами красным цензурским карандашом, — эти места, обратившие на себя внимание драматической цензуры, в большинстве случаев сохранились в первопечатном тексте («Москвитянин», 1850, № 6), но исключены из текста второй редакции, помещенной в Сочинениях А. Островского, изд. Г. А. Кушелева-Безбородко. Пб. 1859, т. I, стр. 27—120. Сравнение текстов первой и второй редакции пьесы сделано М. И. Писаревым в примечаниях к тому I соч. А. Н. Островского, изд. «Просвещение», стр. 478—498. Кроме отмеченного Писаревым, укажем еще некоторые цензурные исправления: действ. I, явл. 2, в роли Липочки: «жениха» вместо «мужа» (л. 4 об.); там же в роли Аграфены Кондратьевны вместо: «Христос» ис-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

правлено: «бог» (л. 6); там же, явл. 12, полностью исключена фраза Самсона Силыча: «Там после суди владыко на втором пришествии». В последней сцене в реплике Рисположенского: «Ты думаешь мне никто и...» цензором подчеркнута обращение: «почтеннейшая публика!» и написано: «Окончание изменено; введено лицо квартального» и зачеркнуто полторы страницы финала пьесы (л. 56 об.).

Сличение текста рукописи с первопечатным («Москвитянин», 1850, № 6) показывает полное их совпадение за исключением некоторой разницы в перечне действующих лиц и нескольких других незначительных подробностей.

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 62 л. (не пронумерованы), F^o, сшита, без обложки. Т. Б. 25606. Сохр. хор. На первом листе вверху отметка чернилами: «По реестру Нач. Реп. час. № 337. Д. и. т. 7 августа, 1858, № 811». Красными чернилами: «№ 360». Заглавие чернилами: «*За чем пойдешь, то и найдешь!* Комедия в четырех действиях». Затем другими чернилами: «Запрещена. 20 января, 1859 г. свиты его величества генерал майор Тимашев». Ниже другой рукой: «Дозволено безусловно 1862 г. см. рап. 281». Вверху страницы справа на полях надпись карандашом (полустерта): «Читана в Театрально-Литературном Комитете 2 августа 1858 г. Одобрена». Внизу страницы той же рукой карандашом написано: «Соч. Г. Островского. Переделана из комедии его же «Свои люди сочтемся». В самом низу страницы штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено», чернилами добавлено: «безусловно. Цензор др. соч. Альбединский. 6 июня 1889». Текст рукописи воспроизводит вторую редакцию пьесы с введением в заключительной сцене роли квартального. Замечания цензора в большинстве случаев совпадают с прежней цензурой, но исправления даны нередко в иной редакции, — напр., в действ. 1, явл. 2 и действ. 2, явл. 8, вместо «Христос с тобой» ставится: «господь с тобой» (прежний цензор ставил: «бог») и т. п. Неблагосклонно отмечены цензором слова: «дьявольское навождение», «свинья», «скот», «подлец». И прежнему и новому цензорам не по душе «гром из навозной кучи» (в роли Подхалюзина); оба вычеркивают также фразу Большова: «А там мимо Иверской: как мне взглянуть то на нее...» до конца реплики (действ. IV, явл. 4). Из сопоставления цензорских резолюций видно, что после первого цензурования экземпляр не был возвращен и оставался в цензуре до разрешительной резолюции 1889 года.

На полях той же страницы набросок карандашом сценического оформления первого акта. Текст представляет собою 2-ю редакцию пьесы, с введенной ролью квартального в заключительной сцене.

В конце экземпляра на вклеенных листках (два) вписан чернилами первоначальный текст последнего разговора Подхалузина, Тишки и Рисположенского, причем вверху отмечено: «по изданию Мартынова 1885 г.».

3. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из тома I Сочинений А. Н. Островского, изд. Кушелева-Безбородко, Пб., 1859, стр. 29—120, в переплете. Т. Б. IX. З. 84. 4502. На переплете печатная наклейка: «Ходовой суфлерский». На внутренней стороне первой крышки переплета наклеен листок с надписью чернилами: «Комедия Свои люди сочтемся с 16 января 1861 г. по 25 января 1880 г. представлена была 43 раза». Вверху первой страницы текста часть написанной чернилами резолюции цензора: «С. Петербург, 9 декабря 1860 г. Цензор действ. стат. сов. Нордстрем». Начало этой резолюции срезано переплетчиком, но полный текст ее, проведенный через весь экземпляр по полям, повторен на последней странице (120): «Одобряется к представлению» и т. д., с вторичной подписью того же цензора.

В перечне действующих лиц чернилами сокращенно вписаны фамилии актеров, исполнявших пьесу, некоторые из которых участвовали в первом представлении в Алекс. театре (1861 г.).

4. *Режиссерский экземпляр.* Печ. оттиск из тома I Сочинений А. Н. Островского, изд. Кушелева-Безбородко, Пб. 1859, стр. 29—120, в переплете. Т. Б. XI. З. 111. 5282. Сохр. плохая. На переплете печ. наклейка: «Ходовой режиссерский».

На вклеенных листках, обрезанных вверху и справа при переплете ряд пометок режиссеров с несколькими зарисовками сценического оформления. В перечне действующих лиц отмечены фамилии исполнителей. Перед вторым и третьим действиями тоже вклеены листки с режиссерскими заметками синим карандашом. Судя по встречающимся фамилиям актеров, экземпляр был в ходу в театре многие годы.

СВОИ СОБАКИ ГРЫЗУТСЯ, ЧУЖАЯ НЕ ПРИСТАВАЙ. Картины московской жизни. Написаны в 1860 г. Напечатаны в журн. «Библиотека для чтения», 1861, № 3. Представлены в Александринском театре 3 ноября 1861 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 27 октября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Печ. оттиск из тома III Сочинений А. Н. Островского, М. 1896—97, стр. 1—40. Т. Б. 36291. Сохр. уд. На первой странице штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подписано: «За ценз. др. соч. А. Крюковской. 6—XI—99».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Текст чистый, без отметок.

2. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск из журн. «Библиотека для чтения», 1861, № 3, стр. 1—39, в переплете. Т. Б. XI. 5. 107. 5492. Сохр. хор.

С режиссерскими пометками; в начале картины II карандашом зарисован план сценического оформления (стр. 20).

ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ. Драма в четырех действиях. Написана в 1862 г. (октябрь — ноябрь). Напечатана в журн. «Время», 1863, кн. 1, стр. 35—110. Представлена в первый раз в Александринском театре 25 января¹ 1863 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 21 января.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 51 листе, F^o, в переплете. Т. Б. II. 4. 46. 869. Сохранность неуд. На первом листе слева у корешка чернилами надпись: «Д. и. т. от 24 Декабря 1862 г. №»; вверху листа чернилами: «22 декабря 1862 г. по Р. Н. Р. Ч. № 1061. По журналу Театрально-Литературного Комитета 22-го декабря 1862, одобрена к представлению. Председатель Комитета П. Юркевич». Ниже заглавия пьесы чернилами надпись: «Одобрается к представлению. С. Петербург. 31 декабря 1862 г. Цензор, дейст. стат. сов. Нордстрем». Надпись эта проведена через весь экземпляр справа на полях и закончена на л. 51, через текст, с вторичной подписью цензора. На первой внутренней обложке написанные чернилами слова: «Суфлерский экз. ходовой» зачеркнуты и вместо этого написано: «Не годится». Выше карандашом: «Закулисная». Цензорские замечания незначительны.

Сличение текста рукописи с первопечатным («Время», 1863) показывает почти полное их совпадение. Укажем следующие отличия: в рукописи не помещена ремарка о месте действия (л. 2); в печати после перечня действующих лиц указано: «Действие происходит в уездном городе».

Действие I, сцена II, явл. 2, конец монолога Бабаева (л. 12 об.) в рукописи читается: «. . . Такие вещи нужно играть тонко, очень тонко; тут главное — букет. Два года разлуки много значат».

Действие II. В первой ремарке с описанием сцены в рукописи выпущены слова: «на авансцене простой досчатый стол и несколько стульев» (л. 16 об.).

¹ В прим. к тому IV изд. «Просвещения» ошибочно указано — 23 января.

Н. А. ПЫШИН

Действие III, явл. 8 (в конце). В рукописи выпущена последняя реплика Красновой (л. 42), вписанная карандашом.

2. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 59 листах, F^o, в переплете. Т. Б. II. 4. 45. 868. Сохр. неуд.

На внутренней обложке написано чернилами: «Режиссерский ходовой», нижняя половина обложки оторвана. На первом листе сверху чернилами: «Закулисная». После названия пьесы чернилами вписаны отметки режиссера и перечень «играющих» — участников первого представления в Александринском театре. На л. I об. чернилами набросан план сценического оформления; то же в начале сцены 2 (л. 9 об.) и в конце действия I, начиная с л. 6. Сохранившаяся нумерация листов неправильна.

3. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из тома IV Сочинений А. Н. Островского, изд. Д. Е. Кожанчикова, Пб. 1867, стр. 1—110. Т. Б. 38840. Сохр. неуд. На первой стр. штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено»; чернилами добавлено: «безусловно. Цензор др. соч. Альбединский. 5 мая, 1889». В тексте следов цензурования нет.

4. *Суфлерский экземпляр*. Печ. оттиск из того же издания, в переплете. Обе крышки на половину уничтожены. Т. Б. II. 6. 58. 981. Сохр. неуд. На первой странице чернилами отмечено: «Суфлерская ходовая». С разметками суфлеров и указанием фамилий артистов.

5. *Режиссерский экземпляр*. Печ. оттиск из журн. «Время», 1863, кн. 1, стр. 35—110. В переплете. Т. Б. 36. 1. 131. 61834. Сохр. плохая. С режиссерскими отметками. На первой внутренней обложке (вырвана из переплета) наброски сценического оформления I и II действий.

ДОХОДНОЕ МЕСТО. Комедия в 5-ти действиях. Написана в 1856 г. Напечатана в журн. «Русская беседа», 1857, кн. 5 (1-я этого года), стр. 5—116. Представлена в первый раз в Александринском театре 27 сентября 1863 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 14 октября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 104 листах, 4^o. Т. Б. 26006. Сохр. хор. На первом листе сверху чернилами написано: «Таганр. градон. 13 марта 1858. № 1605». Красными чернилами: «№ 325». Затем после названия пьесы чернилами написано: «На основании рапорта 16 декабря 1857 г. запрещается. Григорович».

2. 4. 11. 28. Сентябрь 1859. № 449.

№ 10. Сентябрь 1859. № 56.

Воспитанница

№ 361.

Кошке игрушки,
мышке слезки.

Картина Доробинской сценки.

сов.

А. Н. Островского.

В редакционную рукопись востановлены
все свои опечатки по исправлению и
востановлению имени безъяна в редакционной,
печатающей типографии. — Сентябрь 1859. года. — С. 10. —
С. 10. — С. 10.

Запечатано
23 сентября 1859.

Александр Александрович Островский

Титульный лист цензурного экземпляра пьесы А. Н. Островского
«Воспитанница» («Кошке игрушки, мышке слезки»)

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Экземпляр чистый, без пометок. Как известно, пьеса, после своего первого появления в печати, в продолжение 6 лет оставалась под цензурным запретом. Точно установить причину появления экземпляра у Таганр. градоначальника пока не удалось.

Текст рукописи значительно отличается от первопечатного («Р. беседа», 1857), во многих случаях являясь сокращенным.

2. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из журн. «Русская беседа», 1857, № I, стр. 5—116, в переплете. Т. Б. 48296. Сохр. уд.

На заглавной странице штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский 21 мая 1892». В начале экземпляра (стр. 7) карандашом пометка: «Суфлерская» и другим почерком: «Рига 18 $\frac{8}{x}$ 91 г. Суф. Н. Н. Тamarin». С пометками суфлеров в тексте.

• **ВОСПИТАНИЦА.** Сцены из деревенской жизни в 4 картинах. Написаны в 1858 г. (были задуманы и начаты в 1855 г., но тогда же оставлены). Напечатаны в журн. «Библиотека для чтения» в 1859 г., кн. 1. Представлены в первый раз в Александринском театре 22 ноября 1863 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 21 октября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 55 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 25605. Сохр. уд. На заглавном листе вверху отметка чернилами: «Д. и. т. 28 сентября 1859. № 449. По реестру Н. Р. Ч. за № 560». Красными чернилами — «№ 361». Затем следует каллиграфически выписанное первоначальное название: «Кошке игрушки, мышке слезки. Картины деревенской жизни. Соч. А. Н. Островского». Первые четыре слова заключены в скобки, и вверху рукой автора чернилами написано и подчеркнуто: «Воспитанница». Ниже названия чернилами написано: «По разногласному суждению о достоинстве этой пьесы она подвергнута баллотированию и большинством голосов одобрена к представлению. Журнал Театрально-Литературного Комитета 26 сентября 1859 года. — Председатель Комитета С. Жихарев». Весь этот текст собственноручно выписан самим Жихаревым. Вслед за этим резолюция: «Запрещается. 23 октября 1859 г. Генерал-адъютант Тимашев».

Цензура находила пьесу «вредной по направлению» и не допускала постановки ее на сцену, оберегая помещичьи интересы, несмотря на то, что это происходило накануне и в процессе

отмены крепостного бесправия. Только через четыре года, в результате всяких хлопот и стараний,¹ запрещение было снято, и пьеса появилась на сцене (1863 г.). Рукопись, по определению А. С. Полякова (в сборнике «Памяти А. Н. Островского», стр. 147), написана И. Ф. Горбуновым и имеет много поправок и добавлений, сделанных рукой автора. Пометки цензора не очень существенны и указаны А. С. Поляковым (там же, стр. 147—148); им же произведено сличение рукописи с первопечатным текстом («Библ. для чт.», 1859) и приведены разночтения (там же, стр. 148—154).

2. *Суфлерский экземпляр.* Печ. оттиск из журн. «Библиотека для чтения», 1859, кн. 1, стр. 1—50. В переплете. Т. Б. IX. 5. 51. 4689. Сохр. неуд. На первой внутренней обложке карандашом отметка: «Суфлерская». На заглавной странице вверху чернилами написано: «С цензурированным экземпляром верно. С. П. Б. Режиссер Воронов. 19 сентября 1863». Против перечня действующих лиц на полях слева карандашом отмечены фамилии актеров — исполнителей первого представления в Алекс. театре (1863 г.). С режиссерскими и суфлерскими отметками. В картине II, явл. 3, слова Уланбековой: «Когда я родила его, я была очень долго больна, потом» — вычеркнуты чернилами рукой режиссера Воронова и заменены словами: «С самого рождения».

3. *Режиссерский экземпляр.* Такой же печатный оттиск. В переплете. Т. Б. IX. 5. 52. 4690. Сохр. уд. На внутренней обложке в начале экземпляра отметка карандашом: «Закулисная». На внутренней стороне обложки ряд фамилий актеров, занятых в пьесе. На обложке в конце экземпляра намечены планы сценического оформления и др. заметки. В тексте пометки режиссеров.

СТАРЫЙ ДРУГ ЛУЧШЕ НОВЫХ ДВУХ. Картины из московской жизни, в трех действиях. Написаны в 1860 г. (закончены 17 апреля). Напечатаны в журн. «Современник», 1860, кн. 9. Пьеса представлена в первый раз в Александринском театре 2 декабря 1863 г. (тремя годами раньше шла в Петербурге в Мариинском театре в пользу семейства знаменитого Мартынова в 1860 г. 10 октября); в Малом театре в Москве — в 1860 г. 14 октября.

¹ См. А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, Гиз, М. — П. 1923, стр. 11 и след.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

1. *Цензурированный экземпляр.* Печатный оттиск из журн. «Современник», 1860, кн. 9, стр. 5—62. В переплете. Т. Б. VII. З. 59. 3468. Сохр. неуд. В начале экземпляра на внутренней обложке отметка чернилами: «Д. и. т. от 10 сентября 1860. № 436». Ниже другими чернилами: «По журналу Театрально-Литературного Комитета 10 сентября 1862 г. к представлению одобряется. За Председателя Комитета: П. Федоров». На обратной стороне обложки карандашом отмечено: «Суфлерская». На заглавной странице вверху чернилами написано: «Одобряется к представлению. С. Петербург: «18» сентября 1860 г. Цензор, действ. стат. сов. Нордстрем». Надпись эта проведена по всему экземпляру на полях и повторена на последней (62) странице, где подпись цензора оказалась срезанной при переплете. В действ. II, явл. 3, в реплике Анфисы Карповны красным карандашом вычеркнуты слова: «Много вашего брата по кабакам-то шляется» (стр. 31). Других замечаний в тексте нет. С режиссерскими пометками.

2. *Режиссерский экземпляр.* Такой же печатный оттиск. В переплете. Т. Б. VII. З. 64. 3473. Сохр. уд. В начале экземпляра сохранен журнальный титульный лист и внутренняя печатная обложка журнала. На этой внутренней обложке красными чернилами вписаны фамилии актеров—исполнителей на первом представлении пьесы в Мариинском театре в 1860 г., тоже и в перечне действующих лиц на первой странице текста. С отметками режиссеров. В конце экземпляра влетена не имеющая отношения к пьесе страница «Современника» с «Песней о рубашке» (из Томаса Гуда). На двух последних внутренних обложках чернилами и карандашом намечены планы сценического оформления пьесы и др. заметки.

3. *Цензурированный экземпляр.* Печатный оттиск из т. III Полн. собр. соч. А. Н. Островского, изд. Н. Г. Мартынова, Пб. 1885, стр. 97—158. Т. Б. 27607. Сохр. хор. На первой странице через текст штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подписано: «Цензор др. соч. Альбединский. 16 -- V — 93». В тексте отметок нет.

ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ. Сцены из московской жизни. В 3-х действиях. Написаны в 1863 г. Напечатаны в журн. «Современник», 1863, кн. 9. Представлены в первый раз в Александринском театре 2 декабря 1863 года; в Малом театре в Москве — в том же году 2 октября.

1. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 76 листах, 4°, в переплете. Т. Б. IV. 5. 66. 2081. Сохр. уд. К листу 75 вклеен листок с вариантом к словам Досужева (действ. III, явл. 7), которого в первопечатном тексте («Современник», 1863) нет. На заглавном листе вверху чернилами написано: «В С. Петербург. Г. Бурдину. За переписку 6 руб. не получено». Затем следует заглавие пьесы, после которого воспроизведено постановление Театрально-литературного комитета 7 сентября 1863 г. с одобрением пьесы к представлению и резолюция цензора, разрешившего пьесу 8 сентября того же года. Текст постановления и резолюции заверен режиссером Богдановым 15 октября 1863 г. Против перечня «лиц» (л. 1 об.) на полях отмечены фамилии актеров исполнителей первого представления в Александринском театре (1863 г.). То же перед началом действия второго (л. 27 об.). С режиссерскими пометками. В конце рукописи (л. 75) вновь выписана цензорская резолюция, с заверкой помощника режиссера Черневского и датой: «Москва. 15 октября, 1863 года». На обратной стороне листа (л. 76 об.) пометка режиссера о «выходных» действующих лицах. Текст рукописи совпадает с первопечатным.

2. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из журн. «Современник», 1863, сентябрь, стр. 205—250. Т. Б. 38841. Сохр. уд. На первой (205) странице штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами приписано: «безусловно. Цензор др. соч. Альбединский. 5 мая 1889». Текст чистый, никаких отметок нет.

3. *Режиссерский экземпляр*. Такой же оттиск в переплете. Т. Б. IV. 5. 68. 2083. Сохр. уд. На первой внутренней обложке чернилами написано: «ходовая». С режиссерскими пометками. На внутренней обложке намечен план сценического оформления д. II.

4. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск из тома III Собр. соч. А. Н. Островского, Пб. 1874, стр. 329—384. В переплете. Т. Б. V. 2. 43. 2291. Сохр. уд. На крышке переплета печатная наклейка: «Ходовой режиссерский». С режиссерскими пометками. В конце действ. I и в начале действ. II (стр. 346 и 347) карандашом намечены планы сценического оформления пьесы.

ШУТНИКИ. Комедия в 4-х действиях. Картина московской жизни. Написана в 1864 г. (окончена 9 сентября). Напечатана в журн. «Современник», 1864, кн. 9. Представлена в первый раз в Александринском театре 9 октября 1864 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 12 октября.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 49 листах, 4°, в синей обложке. Т. Б. 44041. Сохр. уд. Листы 47—49 повреждены. На первом листе чернилами вверху отметка: «Для цензуры». Справа штамп: «27 ноя 1865». Красными чернилами: «№ 498» (зачернуто карандашом).

Внизу надпись рукой цензора чернилами: «Дозволено к представлению. 27 ноября 1865 года. Цензор Кейзер фон Нилькгейм»; другой рукой добавлено до подписи цензора и подчеркнуто: «безусловно». На том же листе вверху штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подписано: «Цензор др. соч. Альбелинский. 3—VII—92». Текст рукописи отличается от первопечатного («Современник», 1864). Разночтения указаны А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 171—172).

2. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 85 листах, F°, в переплете. Т. Б. XI. 4. 91. 5375. Сохр. уд. На первом листе вверху карандашом написано: «Суфлерская»; на первой обложке (внутренней) отметка: «Ходовой экз.». С режиссерскими пометками. В конце экземпляра на внутренней обложке наброски сценического оформления и др. заметки.

ВОЕВОДА (Сон на Волге). Комедия в 5 действиях с прологом в стихах. 1-я редакция. Написана в 1864—65 гг. (заключена 7 января 1865 г.). Напечатана в 1865 году в журнале «Современник», книга 1. Представлена в первый раз в Александринском театре 27 сентября 1865 г. (до этого — в Мариинском театре 23 апреля того же года); в Большом театре в Москве — в том же году 9 сентября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 102 листах (существующая нумерация экземпляра начата со второго листа), F°, в переплете. Т. Б. 1. 4. 42. 360. Сохр. уд. На первой внутренней обложке (с обратной стороны) карандашом написано: «Суфлерская». На заглавном листе у корешка чернилами отмечено: «Д. и. т. 17 янв. 1865 г. № 5.». Вверху листа: «По реестру Н. Р. Ч. от 16 января 1865 года за № 1395 С. П. По журналу Театрально-Литературного Комитета 16 января 1865 г. одобрено к представлению. Председатель Комитета П. Юркевич». Внизу листа после заглавия пьесы чернилами написано: «Одобрется к представлению, С. Петербург. 25 января 1865 года. Цензор действ. стат. сов.

Нордстрем». Эта резолюция проведена по всему экземпляру на полях и повторена в конце пьесы поперек листа 102 с повторной подписью цензора. На втором (1) листе в перечне действующих лиц карандашом помечены фамилии актеров—исполнителей первого представления в Петербурге. Отметим цензорские отметки красным карандашом и чернилами:

Действ. I, сцена II, явл. I, в реплике Бурого вычеркнуты слова: «Кунку в шубке» (л. 36—37 об.).

Действ. IV, явл. III, после реплики Воеводы: «Раздень меня!» в ремарке вычеркнуты слова: «потом снимает складень, Воевода целует и ставит в изголовье» (л. 79—80 об.).

Там же, явл. IV, после реплики Неустройки: «Мы здесь в избе» в ремарке вычеркнуто слово «складень». Незаполненные места текста из предосторожности перечеркнуты красным карандашом цензора.

К листу 81—82 об. подклеен листок с текстом убаюкивания. В тексте ряд режиссерских пометок и купюр. Сличение текста с первопечатным («Современник», 1865) показывает их совпадение.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись первой редакции пьесы на 132 листах, F^o, в переплете (листы не пронумерованы). Т. Б. 1. 4. 43. 361. Сохр. уд.

На первой внутренней обложке (с обеих сторон) чернилами помечены планы сценического оформления пролога и всех пяти действий с пояснениями. На заглавной странице вверху чернилами отметка: «Режиссерская». В перечне действующих лиц карандашом помечены фамилии актеров-исполнителей (кроме Шалыгина-Самойлова), игравших при первом появлении пьесы в Петербурге 23 апреля 1865 г. (в Мариинском театре); те же указания встречаются и в дальнейшем перед отдельными действиями и явлениями. Текст совпадает с первопечатным («Современник», 1865). В прологе те же неправильности в нумерации явлений (V и VI), что и в «Современнике»; это исправлено в изд. «Просвещения», где, таким образом, число явлений пролога составило девять (вместо восьми). На последней внутренней обложке режиссерские отметки относительно выдачи «по рукам» разного реквизита.

3. Отметим хранящийся в Т. Б. оттиск из «Современника» — «Воевода» в первой редакции. Оттиск, видимо, переплетен впоследствии самой Библиотекой. На заглавном листе вверху рукой А. Н. Островского чернилами написано: «Федору Алексеевичу Бурдину от автора».

Отметок на экземпляре не имеется,

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

ВОЕВОДА (Сон на Волге). Картины из народной жизни XVII века. В 5 действиях с прологом. 2-я редакция. Написаны в 1885 году. Напечатаны в девятом издании Собр. сочинений А. Н. Островского (т. IV, стр. 271—407), Москва 1890. Представлены в первый раз в Малом театре в Москве 19 января 1886 года. В Петербурге постановка этой пьесы не состоялась.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 135 листах, 4°, без переплета. Т. Б. 28209. Сохр. уд. На заглавной странице вверху отметка: «№ 5074» и штамп: «22 ноя 1895». Внизу чернилами рукой цензора написано: «К представлению дозволено. 23 ноября 1885 г. Цензор др. соч. Кейзер фон Нилькгейм». В тексте цензорских замечаний и отметок нет. В рукописи встречаются пометки и вставки рукой автора: 1) В прологе — ремарка с описанием городской площади (л. 2 об.); 2) действие IV — в конце первой ремарки слова: «При начале действия Волга, противоположный берег и вся даль покрыты туманом» (л. 145); 3) действие V — первая ремарка с описанием двора и второго плана (л. 113 об.—114).

К экземпляру приложена особая тетрадь: действие 2 пьесы с режиссерскими пометками и указанием фамилий артистов. Текст новой, второй редакции совершенно отличен от первой, в особенности в заключительной сцене. Впервые напечатанная, как выше указано, в девятом издании Собрания сочинений А. Н. Островского, она была вторично помещена в издании «Просвещения» под редакцией М. И. Писарева. Текст нашей рукописи совпадает с текстом этого последнего издания. Но в рукописи, помимо нескольких незначительных описок переписчика, в конце действия V надо отметить ошибку в нумерации явлений: после явл. IX идет непосредственно явл. XI, с пропуском явл. X. В издании «Просвещения» это исправлено.

2. *Суфлерский экземпляр*. Рукопись на 122 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 11. 2. 32. 649. Сохр. хор. На переплете надпись: «Суфлеру». На первом листе вверху чернилами рукой автора написано: «в С. Петербург». После названия пьесы пометка чернилами: «С цензурованным экземпляром верно. Режиссер С. Черневский. Проверял библиотекарь Е. Матвеев. Москва. Сентября 11 дня 1887 г.». С пометками суфлеров.

3. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 117 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 1. 1. 49. 49. Сохр. хор. На переплете надпись: «Режиссеру». На первом листе вверху чернилами рукой автора

написано. «В С. Петербурге». В тексте встречаются пометки рукой автора и режиссерские.

НА БОЙКОМ МЕСТЕ. Комедия в 3 действиях. Написана в 1865 году. Напечатана в журн. «Современник», 1865, кн. 9, стр. 115—170. Представлена в первый раз в Александринском театре 25 октября 1865 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 29 сентября.

Цензурованный экземпляр. Рукопись на 49 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 25812. Сохр. хор. На первом листе вверху чернилами отметка: «№ 428». Штамп: «20 дек. 1865». Особая отметка чернилами: «безусловно». Затем следует заглавие пьесы и после него резолюция чернилами рукой цензора: «Дозволено к представлению 20 декабря 1865. Цензор Кейзер фон Нилькгейм». Внизу штамп: «Главным управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами приписано: «безусловно». Подпись: «Цензор др. соч. Альбединский 5 мая. 1889».

Текст рукописи отличается от первопечатного («Современник», 1865) и изд. «Просвещения», т. V. Расхождения приведены А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 154—156). Отметим некоторые неточности у А. С. Полякова: 1) перечень действующих лиц у него не вполне соответствует рукописи (л. I об.), — прежде всего изменен порядок наименования отдельных лиц; Евгения по рукописи значится не «Мионовна», а «Мионова», — по аналогии с Бессудным («Вукол Ермолаев»); пропущены названия в рукописном перечне после Непутевого: «Сеня, его приказчик, Жук, работник Бессудного, Разоренный, ямщик»; 2) в рукописи отсутствует разделение действий на явления, за исключением первых явлений во всех трех актах, между тем, в работе Полякова они указаны, видимо, по печатному тексту, но без необходимой оговорки.

ПУЧИНА. Сцены из московской жизни в 4 действиях. Написаны в 1865 году. Напечатаны в газете «С.-Петербургские ведомости», 1866, январь, №№ 1, 4, 5, 6, 8. Представлены в первый раз в Александринском театре 6 мая 1866 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 8 апреля (эта дата помещена М. И. Писаревым в прим. к тому V изд. «Просвещения», стр. 489, — достоверно проверить ее мы не имели возможности).

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 75 листах, 4°, в переплете (листы пронумерованы неправильно: пропуск на л. 32). Т. Б. VI. 2. 16. 2807. Сохр. хор. На первом листе вверху штамп: «11 Апр., 1866». Ниже заглавия чернилами рукой цензора написано: «К представлению дозволено. С. Петербург. 11-го апреля 1866 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена на полях по всему экземпляру и повторена после конца пьесы на последнем листе рукой того же цензора, с вторичной его подписью. Кроме нескольких карандашных поправок в рукописи никаких других отметок нет.

Сличение текста рукописи с первопечатным («Петерб. ведомости», 1866) дает полное их совпадение.

2. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 110 листах, F°, в переплете. Т. Б. XI. 4. 39. 5323. Сохр. хор. На первом листе чернилами написано: «*Закулисная Б. И. С. П. Б. Т. № III-й. Пучина. Сцены из московской жизни в четырех картинах. А. Н. Островского. С цензур ван. экз. верно. Мая 9 1866 г. С. П. Б. Режиссер тырем Воронов*».

В перечне действующих лиц (л. I. об.) чернилами вписаны фамилии актеров — исполнителей на первом представлении в Алекс. театре (1866 г.), тоже на лл. 22 об., 52 об. и 81; на тех же листах наброски планов сценического оформления ко всем четырем сценкам пьесы.

С режиссерскими пометками.

3. *Суфлерский экземпляр*. Рукопись на 86 листах (не пронумерованы), F°, в переплете. Т. Б. XIX. 4. 32. 6221. Сохр. хор. На первом листе вверху чернилами написано: «Суфлерская». С театральными пометками.

КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН СУХОРУК. Драматическая хроника (1611-й — 1612-й). В пяти действиях, с эпилогом, в стихах. 1-я редакция. Написана в 1861 г. (закончена 9 декабря). Напечатана в журн. «Современник», 1862, № I. Представлена на сцене в этой редакции не была.

Цензурованный экземпляр. Рукопись на 102 листах, F°, в переплете. Т. Б. 25252. Сохр. хор. На заглавном (I) листе вверху чернилами написано: «13 июля 1863 г. по Р. Н. Р. Ч. № 1130. Д. и. т. 16 июля 1863 г. № 472. По журналу театрально-литературного комитета 13 июля 1863, одобрено к представлению. За председателя Комитета, А. Краевский». Красными чернилами: «№ 404». Затем следует название пьесы, вслед за которым внизу

листа красными чернилами написано: «Пересмотрено 31 Авг. 1904, Чл. С. И. М. Литвинов и разр. с искл.» («Чл. С.» означает: «Член Совета», «И. М.» — инициалы цензора Литвинова).

В действии I, явл. 3, цензурой, вычеркнуто красными чернилами со слов Лыткина: «Теперь такое время...» три реплики до ответа Поспелова (л. 7 и 7 об.). Других замечаний цензуры в экземпляре нет.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Современник», 1862) и с изд. «Просвещения», т. IV.

Несмотря на одобрение Театрально-литературного комитета, постановка Минина в первой редакции была запрещена начальником III отделения Потаповым (1863, октябрь). См. по этому поводу письмо Ф. А. Бурдина от 9 октября 1863 г. в вышецитированных «Неизданных письмах», стр. 18.

В Т. Б-ке хранится печатный экземпляр «Минина» с автографом А. Н. Островского: оттиск из «Современника», 1862, № 1, в черном сафьяновом переплете с обрезом. На крышке переплета вытеснено: «А. Н. Островский. Козьма Захарьич Минин Сухорук», на обратной — литеры: «А. Т.». На заглавной странице чернилами написано: «Анне Павловне Тиньковой от автора».

КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН СУХОРУК. Драматическая хроника в пяти действиях в стихах. 2-я редакция. Написана в 1866 г. (специально для сцены). Напечатана в Полн. собр. соч. А. Н. Островского, изд. т-ва «Просвещение», под ред. М. И. Писарева, том IV. Представлена в первый раз в Александринском театре 9 декабря 1866 года; в Малом театре в Москве — 20 января 1867 г.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 54 листах (пронумерованы неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. VI. 4. 90. 3101. Сохр. хор. На заглавном (1) листе вверху чернилами написано: «3 окт. 1866. По Реестру Н. Р. Ч. от 29 октября 1866 г. за № 1694. По журналу Т. Л. Комитета 29 октября 1866, одобрено к представлению. Председатель Комитета П. Юркевич». После заглавия пьесы внизу чернилами резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург октября 1866. Цензор драматических сочинений действ. ст. сов. П. Фридберг».

На этом листе две надписи рукою автора: 1) вверху листа слова: «Для Петербурга» и 2) в конце заглавия пьесы: «соч. А. Н. Островского». Резолюция цензора Фридберга проведена через весь экземпляр пьесы на полях и повторена на по-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

следнем листе с вторичной подписью того же цензора. В самом низу заглавного листа слева пометка красными чернилами: «с искл.».

Цензором вычеркнута красными чернилами часть диалога Минина и Воеводы в сцене 2 действия III, где речь идет о способах получения боярства.

Против перечней действующих лиц перед началами действий и отдельных сцен отмечены фамилии актеров исполнителей на первом представлении в Александринском театре (1866 г.).

В тексте пометки режиссеров.

В рукописи разделения действий и сцен по явлениям нет; представленные, повидимому, режиссерской рукой в некоторых местах цифры на полях соответствуют отдельным выходам; в издании «Просвещения» явления указаны. В остальном текст рукописи не отличается от первопечатного.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 127 листах (пронумерованы неправильно, с пропуском лл. 10, 64 и 78; кроме того, прежний лист 64 и след. были склеены вплотную ради купюры в действии III, сцене 11, начиная с обращения Минина: «Князя и воеводы и бояре» до слов Семенова: «А где свинцу и пороху возьмете?»), F^o, в переплете. Т. Б. VI. 4. 91, 3102. Сохр. хор. На первом листе вверху отметка чернилами: «Режиссерская». Против перечня действующих лиц перед началом действий и отдельных сцен чернилами помечены фамилии актеров—исполнителей на первом представлении в Александринском театре (1866 г.). В тексте много режиссерских пометок. На обороте последнего листа и на последней внутренней обложке чернилами намечены планы сценического оформления для всех 5 действий пьесы.

ТУШИНО. Драматическая хроника в стихах. (Сентябрь и Октябрь 1608).¹ Написана в 1866 г. Напечатана в журн. «Всемирный труд», 1867, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 23 ноября 1867 г., в тот же день появилась на сцене в Малом театре в Москве.

1. *Цензурованный экземпляр.* Печатный оттиск из т. V издания Сочинений А. Н. Островского, СПб. 1867 (Д. Е. Кожанчикова). Т. Б. 36409. Сохр. хор. На титульном листе штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «И. л. цензора драматических сочинений А. Крюковской. 16—VII—99». Вверху

¹ В печати ошибочно: «1806».

чернилами: «№ 353», затем красными чернилами: «682». Особые отметки красными чернилами: «с исключ.» и внизу страницы: «стр. 437, 449, 450», — этим цензор обозначил места текста, обратившие на себя его внимание; эти места следующие:

На стр. 437 — сцена четвертая — в перечне «лиц» цензором вычеркнуто слово «священник» и оставлено: «старик».

На стр. 449 — там же — слово «священник» в двух случаях зачеркнуто и заменено словом «старик».

На стр. 450 — то же.

На первой странице текста (387) вверху чернилами написана резолюция прежнего цензора: «К представлению дозволено. С. Петербург. 23 января 1867 г. Цензор драматических сочинений Д. С. С. Фридберг». Эта резолюция полностью повторена на последней странице (517) после конца пьесы. Кроме указанных выше, других замечаний и отметок на экземпляре нет. Любопытно отметить, что некоторые страницы экземпляра (501—504, 505—508, 513—516) остались неразрезанными.

Текст совпадает с первопечатным («Всемирный труд», 1867).

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 69 листах (пронумерованы неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. VI. 4. 64. 3075. Сохр. хор. На первом листе вверху отметка: «Режиссерская». В перечнях действующих лиц в начале отдельных сцен вписаны фамилии актеров-исполнителей на первом представлении пьесы в Алекс. театре в 1867 г. С многочисленными режиссерскими пометками; в конце экземпляра на трех чистых листах, кроме того, несколько зарисовок планов сценического оформления по всем актам пьесы. В рукописи пьеса разделена по действиям, чего нет в печатных текстах, где она делится лишь на отдельные сцены, — это распределение указано М. И. Писаревым в прим. к т. VI Собр. соч. изд. «Просвещения», стр. 507.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Всем. труд», 1867) и с вышерассмотренным цензурированным печатным экземпляром, с той разницей, что слово «священник», зачеркнутое в печати, в рукописи сохранилось повсюду; кроме того, в конце 4-й сцены сделана вставка, написанная на особом листе другим почерком и являющаяся вариантом, добавленным автором после первого напечатания пьесы и изменяющим окончание сцены. Лист этот вклеен в рукопись и вверху его написано: «Тушино от А. Н. Островского», слева на полях поперек листа надпись: «Включить в текст драмы Г. Островского *Тушино* дозволено и для представления. Цензор драмат. сочинений Д. С. С. Фридберг. 20 ноября 1867». Впоследствии, по словам М. И. Писарева, это добавление было «обязательно при постановке пьесы на сцену» (там же, стр. 508).

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

3. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск из журн. «Всемирный труд», 1867, кн. 1, стр. 1—92, в переплете. Т. Б. III. 1. 87. 1132. Сохр. хор. На стр. 1 вверху выцветавшими чернилами надпись: «С цензуров. экз. верно 1867. Режиссер Воронов». В тексте нанесены красным карандашом цензурные исправления на стр. 36, 44, 45, аналогичные приведенным выше. Режиссерские отметки немногочисленны и касаются главным образом разделения пьесы на действия. В конце 4-й сцены вклеен рукописный листок с вариантом окончания этой сцены.

НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ. Комедия в 5 действиях. Написана в 1868 г. Напечатана в журнале «Отечественные записки», 1868 г. № 11. Представлена в первый раз в Александринском театре 1 ноября 1868 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 6 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 82 листах, F^o, в переплете. Т. Б. 16868. Сохр. уд. На заглавном листе внизу чернилами рукой цензора написано: «К представлению дозволено. Цензор др. соч. Д. С. С. Фридберг. 16 октября 1868». Ниже другой рукой: «безусловно» (подчеркнуто красными чернилами). Вверху листа: «№ 615» и красными чернилами: «№ 907». Штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский. 16—V—99».

Цензорских отметок в тексте нет. Сравнение текста рукописи с первопечатным произведено А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 156—167), с указанием разночтений.

2. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 116 листах, F^o, в переплете. Т. Б. XIX. 3. 75. 6166. Сохр. неуд. (Лл. 69, 90, 94 дефектные). С режиссерскими отметками. На л. 2 об. наклейка с планами сценического оформления первого акта; такие же наклейки и вклеенные страницы с планами сценического оформления имеются и в остальных актах. Кроме того, в конце экземпляра такие планы намечены карандашом вновь для всех пяти действий пьесы.

ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ. Комедия в пяти действиях. Написана в 1868 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1869, кн. 1. Представлена в первый раз в Александринском театре 29 января 1869 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 15 января.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 60 листах (пронумерованы неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. IV. 4. 49. 1963. Сохр. неуд. На первом листе вверху чернилами написано: «По Реестру Н. Р. Ч. от 4-го Января 1869 г. за № 2061, . . . (неразборчиво)», далее другим почерком: «один экз.». Постановление Т.—Л. К-та: «По журналу Театрально-Литературного Комитета 4-го Января 1869, одобрено к представлению. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем после заглавия пьесы рукой цензора чернилами написано: «К представлению дозволено. С. Петербург. 31-го декабря 1868 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Внизу листа красным карандашом отметка: «Закулисная». Резолюция цензора проведена по всему экземпляру на полях и закончена на последнем листе его вторичной подписью.

С многочисленными пометками режиссеров. На л. 1 об. в перечне «лиц» проставлены чернилами фамилии актеров — исполнителей первого представления в Александринском театре (1869), впоследствии они были зачеркнуты, и была отмечена следующая смена; то же — перед следующими действиями пьесы. Внизу листа (1 об.) зачерчен план сценического оформления 1, 2 и 5 действий. Такие же планы встречаются перед третьим и после первой сцены 4 действия (л. 42 об.). После конца 4 действия в экземпляре находится вклеенный лишний чистый лист (поврежденный), так что действие 5 начинается с нового листа, что еще усилило спутанность нумерации листов, хотя продолжающаяся цензорская резолюция на полях здесь не прерывается. После конца текста пьесы на последнем листе записан подробный перечень исполнителей «на выход».

Текст рукописи отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1869 г., № 1). Разночтения приведены А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 141—142).

2. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск из «Отечественных записок», 1869, кн. 1, в переп. Т. Б. 2. 2. 9. 626. Сохр. неуд. С режиссерскими пометками.

БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ. Комедия в 5 действиях. Написана в 1869 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1870, кн. 2. Представлена в первый раз в Александринском театре 16 апреля 1870 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 9 октября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 52 листах (пронумерованы неправильно), F^o. Т. Б. 22249. Сохр. неуд. На первом листе штамп: «5 Фев. 1870» и красными чернилами — «№ 1046».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

После заглавия чернилами резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург, 13 Февраля 1870 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Красными чернилами на полях добавлено: «безусл.» Внизу листа штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский 15—V 93». В тексте цензорских замечаний нет. На последнем листе экземпляра сплошная наклейка поверх другого текста, не поддающегося прочтению; на обороте этого листа конец пьесы дописан другим почерком. Текст рукописи мало отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1870); разночтения указаны А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 139).

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 98 листах, 4°, в переплете (в существующей нумерации один лист пропущен). Т. Б. IX. 2. 78. 4390. Сохр. неуд.

На первом листе сверху чернилами: «Режиссерская»; на переплете наклейка: «Ходовой режиссерский». С многочисленными пометками режиссеров. В начале экземпляра вложены три листа с планами сценического оформления 2—5 актов и с разными записями.

НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЯНИЦА. Картины московской жизни в четырех сценах. Написаны в 1871 г. Напечатаны в журн. «Отечественные записки», 1871, кн. 9. Представлены в первый раз в Александринском театре 13 января 1872 г.; в Малом театре в Москве — 7 октября 1871 г.

Цензурованный экземпляр. Рукопись на 75 листах, 4°. Т. Б. 21275. Сохр. уд. На первом листе сверху чернилами: «№ 1026», штамп: «28 Авг. 1871»; красными чернилами: «№ 1237.». Слева у корешка чернилами отметка: «От Дир. и. т.». Через весь лист наискось чернилами: «Гл. Упр. по дел. печ.». Ниже заглавия чернилами написано: «К представлению дозволено. 10 сентября 1871 года. Цензор драм. сочинений д. с. с. Фридберг». Затем штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский. II—XII 92». В самом низу листа чернилами написано: «На условиях проспектакельной платы».

Текст рукописи в основном не отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1871, кн. 9), за некоторыми исключениями, — напр., в рукописи пьеса обозначена, как указано выше: «картины московской жизни в четырех сценах», в печати — «сцены из московской жизни»; в сцене II расхождение заключается в разделении

на явления, а именно: в рукописи после ухода Маланьи вписаны слова: «явление 2», в печати же этого нет; начала следующего и дальнейших явлений совпадают; таким образом, рукописное 3-е соответствует печатному 2-му явлению и т. д. Общее число явлений сцены II получилось в рукописи — 11, в печати — 10. Затем, при сличении с первопечатным текстом в рукописи читается:

- Сцена I, явл. 7. Круглова. Чем просить прикажете? (л. 17).
 » » » » Ахов... к кому тебе сунуться (л. 17 об.).
 » II » 1. Феона. Да и жена-то его женщина молодая, измаялась совсем... (л. 24).
 » » » 3. Круглова. Ты Ермилу Зотычу очень понравилась (л. 29 об.).
 » » » 4. Ипполит. Может, он когда и взойдет в чувство (л. 33).
 » III » 2. Ахов. Они, ведь, оглашенные, благодетелев не разбирают, им все одно. Хоть бы теперь Ипполитка, да это такой разбойник! А тут это родство дальнее... (л. 53).

Кроме того, встречается несколько других отличий в отдельных словах, не имеющих существенного значения.

В сцене II, явл. 5, после слов Агнии: «Не говорите мне о любви, пожалуйста». — рукой автора вписано в текст: «Иппол. Почему же так-с?.. Агния.» (л. 34 об.).

НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН. Комедия в пяти действиях. Написана в 1871 г. (пометка окончания: 13-го ноября 1871 г.). Напечатана в журнале «Отечественные записки», 1872, кн. 1, стр. 1—96. Представлена в первый раз в Александринском театре 20 сентября 1872 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 10 декабря.

Цензурованный экземпляр. Печ. оттиск из «Отеч. записок», 1872, № 1. Т. Б. 30050. Сохр. уд. На стр. 1 слева у корешка написано чернилами: «Экземпляр Главного Управл. по дел. печати». Вверху: «№ 1194» и красными чернилами: «№ 1388». Справа вверху поперек текста чернилами резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург 3 Июля 1872 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Внизу страницы штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский. 22—IV 92». Резолюция цензора Нилькгейма проведена через весь экземпляр на полях и повто-

Титульный лист пензенского актера А. Н. Островского
«Не все коту масленица»

1871

Всего страниц 12

Всего листов 24

Всего страниц 12

Всего листов 24

Всего страниц 12

ОДОБРЕНО
КЪ ПРЕДСТАВЛЕНІЮ НА ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРАХЪ
ГЛАВНЫМЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ ПО ДѢЛАМЪ ПЕЧАТИ

№ 123/1

1871

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

рена полностью на последней странице с вторичной подписью цензора. Кроме того, на страницах 17 и 96 у корешка повторена чернилами отметка: «Экземпляр Главн. Упр. по дел. печ.».

Фамилия купца «Епишкин» повсюду зачеркнута чернилами и рукой автора изменена на «Кубышкин». В издании «Просвещения» (т. VIII) фамилия «Епишкин» восстановлена.

ПОЗДНЯЯ ЛЮБОВЬ. Сцены из жизни захоластья, в 4 действиях. Написаны в 1873 г. Напечатаны в журнале «Отечественные записки», 1874, кн. 1. Представлены в первый раз в Александринском театре 28 ноября 1873 года; в Малом театре в Москве — 22 ноября того же года.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 100 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 27977. Сохр. хор. На заглавном листе слева у корешка поперек листа отметка чернилами: «Глав. Упр. по дел. печати» (номер оторван). Вверху красными чернилами: «№ 1728». После названия пьесы следует приписка: «А. Н. Островского», сделанная рукой автора. Ниже чернилами написано: «К представлению дозволено [другим почерком вставлено: «безусловно». Н. П.] С. Петербург. 26 октября 1873 г. Цензор драматич. соч. Кейзер фон Нилькгейм».

В тексте замечаний и отметок нет. Встречаются оставшиеся неисправленными малозначащие ошибки переписчика.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1874, кн. 1); исключение составляет лишь первый монолог Людмилы (действ. I, явл. I, лл. 3 и 4), не помещенный в печати ни в «Отеч. зап.», ни в изд. «Просвещения», т. VIII, в связи с чем изменяется и число явлений (в рукописи — 9, в печати — 8). Сличение текстов см. также в работе А. С. Полякова (в сборнике «Памяти А. Н. Островского», стр. 167—168).

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 70 листах (прономерованы неправильно), 4°, в переплете. На переплете печатная наклейка: «Ходовой режиссерский». Т. Б. 6. 1. 110. 2785. Сохр. уд.

На первом листе чернилами написано: «По журналу Театр. Лит. Комитета 27 октября 1873, к представлению на сцене одобряется. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем после названия пьесы внизу резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 26 октября 1873 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена через весь экземпляр на полях и закончена на последнем листе после конца пьесы вторичной подписью того же цензора.

Н. А. ПЫШИН

В конце названия пьесы на первом листе инициалы и фамилия автора проставлены им собственноручно. В тексте многочисленные пометки режиссера. На внутренней обложке в конце экземпляра карандашом намечены планы сценического оформления пьесы, на обороте листа запись вещей для выдачи артистам «по рукам». Первый монолог Людмилы (действие I, явл. I) перечеркнут карандашом и «начало акта» указано со слов Шабловой: «словно кто калиткой стукнул».

3. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из «Отеч. записок», 1874, кн. 1. Т. Б. 25418. Сохр. неуд. На заглавной странице поперек текста штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор драматических сочинений Альбединский. 21-го Мая 1892 г.». В тексте цензорских замечаний нет.

4. *Режиссерский экземпляр*. Такой же оттиск, в переплете. Т. Б. XIII. 6. 102. 12757. Сохр. неуд. На переплете написано чернилами: «Режиссеру».

С режиссерскими пометками.

ТРУДОВОЙ ХЛЕБ. Сцены из жизни захоластья в 4-х действиях. Написаны в 1874 году. Напечатаны в журнале «Отечественные записки», 1874, кн. 11 (ноябрь). Представлены в первый раз в Александринском театре 18 декабря 1874 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 28 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 53 листах (не пронумерованы), Ф°. Т. Б. 22168. Сохр. уд.

На первом листе вверху слева красными чернилами: «№ 1853», справа штамп: «15 Окт. 1874». Вверху справа поперек листа резолюция: «К представлению (безусловно) дозволено. 15-го октября 1874 г. Цензор драматич. сочинений Кейзер фон Нилькгейм».

Текст чистый, без отметок. При сравнении с первопечатным текстом «Отеч. зап.» находим разночтение в конце 2-го действия, в словах Корпелова: «Пойду, пойду...»: в печати не находим последней его фразы. В рукописи несколько вставок и исправлений рукой автора (печатаются ниже в разрядку):

Действие	I, явл. I	—	Корпелов: «Вотще! (помолчав). Напрасно, так сказать: в суе».
Там же	»	»	4 Корпелов: «Здравствуй, юноша!...»
Там же	»	»	» Корпелов: «male, сиречь нехорошо. Динарии».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Действие I, явл. 6	Корпелов: «А от того я профиту не имею... да еще из них бедной сестренке уделял. В Тамбове год, в Ростове».
Там же » » 8	Наташа: «Каким словечком?... потом маменька с папенькой запрутся и шепчутся».
Действие III, » 2	Маланья: «Скажи, говорит, — чрез полчаса места заеду».
Действие IV, » 8	Наташа: «(читает). Благодарю вас за участие... вместе с моим благословением...»
Там же » » »	Корпелов: «(запевает) <i>Gaudemus igitur, juvenes dum sumus</i> ».

2. *Цензурованный экземпляр*. Печ. оттиск из «Отеч. записок» 1874, кн. II. Т. Б. 35899. Сохр. уд. На первой странице вверху штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Подпись чернилами: «Цензор др. соч. Альбединский. 5 апреля 1891 г.». Экземпляр чистый, без отметок.

3. *Режиссерский экземпляр*. Такой же печатный оттиск, в переплете. Т. Б. III. I. 110. 1155. Сохр. уд.

С карандашными пометками режиссеров. На последней внутренней обложке зарисовки планов сценического оформления пьесы и другие заметки.

БОГАТЫЕ НЕВЕСТЫ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1874 году. Напечатана в журн. «Отеч. записки», 1876, кн. 2. Представлена в первый раз в Александринском театре 28 ноября 1875 года; в Малом театре в Москве — в том же году 30 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 58 листах, F^o, в переплете. Т. Б. I. 4. 57. 375. Сохр. хор.

На первом листе вверху чернилами: «№ 5016», штамп: «15 ноя 1875». Внизу после названия пьесы чернилами резолюция рукой цензора: «К представлению дозволено. С. Петербург. 15-го ноября 1875 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена по всему экземпляру на полях и закончена на последнем листе (л. 58 об.) со вторичной подписью того же цензора. На лл. 2, 17 об., 33 об. и 45 против перечней действующих лиц карандашом помечены фамилии артистов исполнителей на первом представлении в Алексан-

Н. А. ПЫПИН

дринском театре (1875 г.), — кроме Арди в роли Пирамидалова, которую, по словам М. И. Писарева, играл Монахов (см. изд. «Просвещения», прим. к т. VIII, стр. 571). Реплика с описанием сцены перед началом 2-го действия (л. 17 об. — 18) в первопечатном тексте «Отечественных записок» 1876 г. пропущена; в остальном текст рукописи совпадает с первопечатным; но в то же время, являясь первой редакцией пьесы, текст рукописи значительно разнится от позднейших печатных текстов (начиная с тома IX Соч. А. Н. Островского, вышедшего в 1878 г.), воспроизводящих пьесу в дальнейшей авторской переработке. Изменения, внесенные автором в пьесу, коснулись, главным образом, первых двух действий и последней сцены IV действия. Эту вторую редакцию пьесы дает также и том VIII изд. «Просвещения».

2. *Цензурированный экземпляр.* Рукопись на 71 листе, 4°. Т. Б. 26205. Сохр. хор. На первом листе сверху слева кр. чернилами: «2106», там же справа чернилами дата: «Ноябрь 1875 г.». Ниже названия пьесы чернилами написано: «К представлению дозволено (безусл). Цензор др. соч. Кейзер фон Нилькгейм. 22 ноября 1875 г.». В самом низу чернилами: «2 экз. возвр. Г. Мозсру». Выше названия пьесы штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «И. д. Ценз. др. с. А. Крюковской. 2 — VI — 99». Текст чистый, без пометок.

3. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 73 листах, 4°, в переплете. Т. Б. II. 3. 69. 793. Сохр. хор.

На первом листе сверху карандашом написано: «Закулисная». В тексте режиссерские пометки. В перечне действующих лиц отмечены фамилии артистов — исполнителей при первом представлении в Алекс. театре в 1875 г.; все они совпадают с составом, указанным М. И. Писаревым в прим. к т. VIII изд. «Просвещения» (стр. 571): в роли Пирамидалова также назван Монахов. Перед началом 2-го действия в рукописи зарисован карандашом план сценического оформления.

ВОЛКИ И ОВЦЫ. Комедия в 5-ти действиях. Написана в 1875 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1875, ноябрь, № 11. Представлена в первый раз в Александринском театре 8 декабря 1875 года; в Малом театре в Москве — в том же году 26 декабря.

1. *Цензурированный экземпляр.* Литографированная рукопись на 79 листах (пронумерована по страницам), 4°. Т. Б. 27884. Сохр. неуд. (последние два листа оторваны и одного листа недостает).

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

На первом листе вверху слева красными чернилами: «№ 2067»; там же справа штамп: «27 окт. 1875». После названия пьесы рукою цензора резолюция: «К представлению дозволено (б.). Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм. 28 окт. 1875 г.». В верхней части листа штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Подпись чернилами: «Цензор др. соч. Альбединский. 19 — V — 93».

Экземпляр без пометок. В тексте находим некоторые отличия от первопечатного («Отеч. зап», 1875, кн. 11) например:

Действ. I, явл. 1, — фраза Столяра: «Донесли бы, сумели, — только-б было что» — в печати выпущена, а след. реплика Маляра: «только-б залучить деньги-то; а то вот как зажму, силой не отымешь» — передана Столяру.

Действ. I, явл. 2, — реплика Чугунова в литогр. рукописи читается: «Дай-ко березинского то! (Павлин подает табакерку, Чугунов понюхав). Разбор делаешь: кому — подожди, кому — после приди!»

Действ. III, явл. 7, — в литогр. рукописи читается: «Лыняев (подавая Глафире письмо). Скажите, кто это писал?»

В литогр. экземпляре Евлампия Николаевна везде названа «Кунавиной» вместо «Купавиной».

2. *Режиссерский экземпляр.* Печ. оттиск из «Отеч. записок» (1875, кн. 11). Т. Б. 2. 5. 21. 944. Сохр. неуд. Экземпляр испещрен режиссерскими пометками, главным образом по линии сокращения текста; несколько отметок с указанием длительности отдельных действий и всего спектакля.

3. *Режиссерский экземпляр.* Литограф. рукопись на 83 листах, в переплете. Т. Б. 15. 2. 45. 8070. Сохр. неуд. С многочисленными пометками режиссера, указаниями фамилий артистов-исполнителей и зарисовкою планов сценического оформления. Экземпляр ходовой театральный.

ПРАВДА ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1876 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1877, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 22 ноября 1876 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 18 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Литографированная рукопись на 65 листах, 4°. Т. Б. 67607. Сохр. неуд. (экземпляр изношен, последнего листа недостает).

Н. А. ПЫПИН

На первом листе вверху трудно читаемый штамп: «17 ноя 1876». Кр. чернилами: «№ 2342». Ниже названия пьесы чернилами написано: «К представлению дозволено безусловно. 15 Ноября 1876 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нильгейм». Справа на полях поперек текста штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор драматических сочинений Альбединский... 1891 г.» Остальная часть даты резолюции оторвана. В экземпляре отметок нет. Текст не отличается от первопечатного («Отеч. зап.» 1877, кн. I), за исключением нескольких отдельных несущественных слов и ошибок переписчиков.

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 70 листах, F°, в переплете. Т. Б. XI. 4. 33. 5317. Сохр. уд.

Рукопись написана разными почерками. На первой внутренней обложке отмечено карандашом: «Закулисная» и чернилами: «Режиссерский ходовой экз.»; на обратной стороне той же обложки помечен карандашом один из составов исполнителей (Арди, Савина, Жулева, Васильев 2, Петровский, Стрельская, Громова, Варламов, Панчин I). На первом листе вверху чернилами отметки: «№ 2029 15 ноября 1876 г.». Затем следует заглавие пьесы, после которого чернилами рукой цензора написана резолюция: «Дозволено цензурою. СПб. 15 ноября 1876 г. Цензор...». Эта надпись проведена по всему экземпляру на полях и закончена вторичной подписью цензора на последнем листе после конца пьесы. В перечне «лиц» (л. 2) синим карандашом помечены фамилии артистов — исполнителей пьесы (80-х—90-х годов). В тексте много режиссерских пометок, разметок выходов и т. п. Текст совпадает с вышеописанным литогр. экземпляром (67607).

3. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 68 листах (не пронумерованы), F°, в переплете. Т. Б. XI. 4. 23. 5307. Сохр. хор.

На первом листе отметка карандашом: «режиссерская». Написана разными почерками. В перечне действующих лиц в 1-м и других действиях на полях вписаны фамилии артистов — исполнителей на первом представлении в Алекс. театре (1876 г.). В тексте режиссерские пометки, вставки и сокращения, а также наметки размещения действующих лиц на сцене в нескольких явлениях 3 и 4 действий.

4. *Суфлерский экземпляр.* Литогр. рукопись на 68 листах, 4°, в переплете. Т. Б. VI. 3. 77. 2976. Сохр. уд.

На внутренней обложке в начале экземпляра отметка суфлера первого представления в Алекс. театре (1876 г.) карандашом: «В 1-ый раз в бенефис Г. Бурдина 22-го ноября 1876 г. Суфлиро-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

вал П. Суслов». На первом листе карандашная отметка: «Суфлеру» и чернилами — «Суфлерский ходовой экз.». В тексте многочисленные разметки суфлеров.

Литографированный отпечаток аналогичен с вышеописанным экземпляром 67607.

ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА. Комедия в 5-ти действиях. Написана в 1877 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1878, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 2 декабря 1877 г.; в Малом театре в Москве — в том же году, 8 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 71 листе, F°, в переплете. Т. Б. 31002. Сохр. уд. Написана одним почерком. Первый лист был поврежден и наклеен на чистый лист; следующим является неправильно вpletенный десятый лист. На первом листе следующие надписи чернилами: «По Реестру Н. Р. Ч. от 22 октября 1877 г. за № 3610 Мос. два экз. № 2565. По журналу Т.-Л. Комитета 22-го октября 1877, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем следует название пьесы и написанная рукою цензора резолюция: «К представлению дозволено (6). 23-го октября 1877 г. Цензор Кейзер фон Нилькгейм». Штaмп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «26/VI/93. Цензор др. соч. Альбединский».

Экземпляр чистый, без замечаний и отметок.

Текст рукописи несколько отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1878 г., кн. I); разночтения указаны А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 168).

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 125 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 37. 2. 133. 65266. Сохр. хор. Написана разными почерками. На первом листе сверху отметка чернилами: «Гербовый сбор уплочен. [Подпись неразборчива]». После заглавия пьесы чернилами резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 24 декабря 1877 г. Цензор Драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена через весь экземпляр пьесы по страницам и закончена на последнем листе с вторичной подписью цензора. На первом и нескольких других листах экземпляра штамп: «Г. Н. Набатов».

С режиссерскими разметками, кушюрами и т. п.

3. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 98 листах, F°, в переплете. Т. Б. XIX. 3. 69. 6160. Сохр. уд. На первом листе отметки карандашом: сверху — «Режиссерская», внизу — «Представлена

Н. А. ПЫПИН

в 1 раз в бенефис Г. Бурдина на Александринском театре 2 декабря 1877»; чернилами — «Идет 3 часа 40 минут». На л. 1 об. чернилами сделан перечень действующих лиц и исполнителей разных составов (90-е годы). В тексте многочисленные заметки режиссеров, вклейки с указанием выходов, купюры. На л. 98 об. и на последней внутренней обложке несколько карандашных набросков планов сценического оформления, отметок по бутафории, реквизиту и т. п.

4. *Суфлерский экземпляр*. Рукопись на 83 листах, F°, в переплете. Т. Б. XIX. 3. 68. 6159. Сохр. неуд.

На первом листе штамп: «10624». Карандашом отметка: «Суфлерская». Внизу листа чернилами: «Представлена в 1-й раз на Александр. театре — 2-го декабря 1877 г. В Бенеф. Г. Бурдина. Суфлировал П. Суслов». В перечне действ. лиц перед первым и другими действиями помечены фамилии артистов — исполнителей пьесы на первом представлении в Алекс. театре (1877 г.). Рукопись испещрена пометками, купюрами и т. п. На переплете чернилами надпись: «Суфлеру».

5. *Суфлерский экземпляр*. Печ. оттиск из «Отеч. зап.», 1878, кн. I. В переплете. Т. Б. IX. 3. 67. 4485. Сохр. неуд.

На внутренней обложке в начале экземпляра чернилами пометка: «Суфлерский ходовой», штамп: «10537». Карандашом отмечено: «Идет 4 ч. 10 минут. Суф. Юдин [фамилия зачеркнута и вместо этого —] Конст. Ларин». С разметками суфлеров.

6. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск из тома IX Собр. соч. А. Н. Островского, 1896 г. Т. Б. III. 7. 50. 12768. Сохр. уд.

С разметками режиссеров, перечислением артистов и т. п. Экземпляр был в театральном обращении после 1900 г. до наших дней.

7. *Режиссерский экземпляр*. Литогр. рукопись, 4°, в переплете. Т. Б. XVII. 5. 113. 10791. Сохр. хор. Экземпляр выполнен в типолитографии И. И. Смирнова, в Москве.

С режиссерскими пометками.

БЕСПРИДАННИЦА. Драма в 4-х действиях. Написана в 1878 году. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1879, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 22 ноября 1878 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 10 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 103 листах, 4°. В переплете. Т. Б. XV. 2. 1. 8026. Сохр. неуд. (поврежден переплет и пр.).

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

На первом листе вверху чернилами: «По Реестру Н. Р. Ч. от 28 октября 1878 г. № 3784, Мос. два экз. По журналу Театр.-Лит. Комитета 28-го октября 1878, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Следует название пьесы, после которого написанная рукою цензора резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 28 октября 1878 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Отметки карандашом: «Идет 2 ч. 40 м.», вверху синим карандаш.: «Идет 3 часа». В списке «лиц» (л. I об.) вписаны фамилии артистов — участников первого представления в Алекс. театре (1878) и последующих составов, тоже перед действием III (л. 57). Перед началами отдельных действий вклеены чистые листы с режиссерскими заметками по распределению выходов и пр. В тексте многочисленные пометки режиссеров, купюры и планы сценического оформления. Текст совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1879, кн. I), за незначительными исключениями, напр., действие III, явл. 5, в реплике Паратова — «Да что на бутылке-то какой эпитет?» (л. 63), в первопечатном тексте читается: «Какой этикет»; в действии IV, явл. 11 (л. 103), ремарка перед репликой Ларисы: «хватаясь за грудь» в печати читается: «хватаясь за голову».

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 81 листах, F^o, в переплете. Т. Б. V. 4. 48. 2515. Сохр. неуд. На заглавном листе карандашные отметки о длительности спектакля. В перечне действующих лиц помечены фамилии артистов — исполнителей на первом представлении в Алекс. театре (1878 г.) и следующей смены. С многочисленными пометками режиссеров и зарисовкой планов сценического оформления пьесы. Указанные в описании предыдущего экземпляра примеры разночтения с первопечатным текстом встречаются и в этой рукописи.

СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1879 году. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1880, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 21 ноября 1879 г., в Малом театре в Москве — в том же году 30 ноября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 62 листах, F^o, в переплете. Т. Б. 29602. Сохр. уд. (первый лист поврежден и оклеен по борту белой бумагой). Рукопись написана разными почерками. На первом листе вверху чернилами написано: «Экземпляр для Главного Управления по делам печати», — последнее слово на половину оторвано; далее чернилами: «№ 3068». Затем следует название пьесы, за которым внизу чернилами резолюция цензора:

Н. А. ПЫШИН

«К представлению дозволено ноября 11 дня 1879 года. Цензор драмат. сочинений Кейзер фон Нилькгейм», — с добавлением слов: «с исключениями».

Цензором вычеркнуто: в действии I, явл. 3, в роли Каркунова: «с божьего благословения, нельзя без этого, нельзя это уж первое дело» (л. 12); там же, в ролях Халымова и Каркунова: «... Да ведь и она не глупа, она образ-то, на котором божила, повернет к стене, либо вовсе из комнаты вынесет, чтобы свидетелей не было; да и делает что хочет. Каркунов. Опять беда! Вот горе-то, мое горе! Халымов. Ну, как не горе!» При первом печатании пьесы в «Отеч. зап.» (1880, кн. I) эти исключенные цензурой места были восстановлены. В рукописи встречаются поправки рукой автора: в действии I, явл. 3, из реплики Халымова: «А грешное тело мое предать земле» и т. д. сделано две реплики — Халымова и Каркунова, с исправлением неправильно написанных слов (л. 12); в действии II, явл. 8, в словах Ераста вставлено: «это» (л. 35); в действии IV, явл. 8, в реплике Веры Филипповны вставлено слово: «дела» (л. 58).

Экземпляр с режиссерскими пометками, указаниями выходов и пр.; по называемым режиссером фамилиям (Нильский, Бурдин, Дюжикова, Арди и др.) видно, что экземпляр был в ходу на первом представлении в Александринском театре в 1879 г. Текст рукописи отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1880, кн. I); разночтения приведены А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 168—171).

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 60 листах, F^o, в переплете. Т. Б. XVI. 4. 52. 5646. Сохр. неуд.

На переплете печатная наклейка: «Ходовой режиссерский». Экземпляр более позднего времени; с пометками режиссеров, указаниями длительности спектакля и т. п. На л. 1 синим карандашом отмечено: «Шла в первый раз по возобновлении в Александринском театре 6-го октября 1905 г. 3 часа 45 м. Помощник режиссера Ф. Поляков». Перед началом действия III (л. 36) вклеен листок с фамилиями артистов, занятых в этом акте. На обороте первой крышки переплета зачерчены планы сценического оформления всех 4-х действий пьесы.

3. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 80 листах (не пронумерованы), 4^o, в переплете. Т. Б. 1. 3. 108. 3737. Сохр. уд.

На первом листе карандашом отметка: «Режиссерская». Экземпляр с режиссерскими отметками, указаниями длительности спектакля по действиям и с упоминанием фамилий актеров — участников первого представления на Алекс. сцене (1879 г.). На переплете надпись: «Режиссеру».

ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1881 г. (окончание пьесы помечено 6 декабря 1881 г.). Напечатана в журн. «отечественные записки», 1882, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 18 января 1882 года, в бенефис Стрельской (14 января того же года пьеса шла в Петербурге впервые, но в Мариинском театре, в бенефис Савиной, — таким образом, указания, приведенные по этому поводу в прим. к т. X Сочинений А. Н. Островского, изд. «Просвещения», стр. 586, и в сборнике: «Островский, новые материалы и пр.», Гиз, 1924, стр. 381, — ошибочны). Первое представление в Малом театре в Москве состоялось 20 декабря 1881 года.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 78 листах (пропущены неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. VII. 4. 48. 3568. Сохр. неуд.

На первом листе сверху чернилами отметка: «Гербовый сбор уплачен [подпись]». Штамп: «8 Дек. 1881». Чернилами надпись: «По журналу Т.-Л. Комитета 9 декабря 1881, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Справа на полях резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 7 Декабря. 1881 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена по всему экземпляру на полях и закончена на последнем листе с вторичной подписью того же цензора. Рукопись собственноручно подписана автором (на последнем листе). В перечне «лиц» (л. I) вписаны фамилии артистов-исполнителей двух составов. В тексте ряд отметок режиссеров, различных их записей и планов сценического оформления. Из заметки одного из суфлеров видно, что экземпляр (ходовой режиссерский) был в обращении при гастролях по провинции. Текст не отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1882, кн. I), за исключением некоторых отдельных слов. — напр., в конце пьесы, в действии IV, явл. 5, в реплике Мелузова: «Вот и давайте бороться» (последний лист); в печатных текстах («Отеч. зап.», 1882, кн. I, и др.) вместо «бороться» читаем «беситься», что по контексту несомненно неправильно, — тем не менее, это допущено и М. И. Писаревым в т. X изд. «Просвещения» (стр. 243).

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 76 листах, F^o, в переплете. Т. Б. 57499. Сохр. хор.

Н. А. ПЫШИН

На первом листе вверху чернилами резолюция: «К представлению дозволено. Цензор драматич. соч. Кейзер фон Нилькгейм. 7 Декабря 1881 г.». Затем следует название пьесы, после чего штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «16—VII—93. Цензор др. соч. Альбединский».

Экземпляр почти чистый, с незначительным количеством карандашных пометок.

3. *Режиссерский экземпляр.* Литографированная рукопись. Стр. 1—126, 4°, в переплете. Т. Б. V. I. 73. 2202. Сохр. уд. С пометками режиссеров и суфлеров. В начале, на обратной стороне первой крышки переплета и на обеих сторонах внутренней обложки чернилами зачерчены подробные планы сценического оформления всех четырех актов пьесы.

КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1882 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1883 г. кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 6 января 1883 г.; в Малом театре в Москве — 26 декабря 1882 г.

1. *Цензурированный экземпляр.* Литографированная рукопись на 80 листах (159 стр.), 4°. Т. Б. 24297. Сохр. уд. (первый лист поврежден и заклеен). Экземпляр исполнен в литографии С. Ф. Рассохина.

На первом листе вверху чернилами: «№ 3903» и штамп: «16 Дек. 1885». Затем чернилами заверка экземпляра в цензуре: «С подлинным верно. А. Крюковской» и резолюция: «К представлению дозволено. Цензор драм. сочинений Кейзер фон Нилькгейм. 17 Декабря 1885 г.». Далее следует название пьесы, после чего штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами добавлено: «Июня 5, 1900 года. Цензор драмат. сочинений Исаевич». Вверху листа штамп Об-ва русских драматических писателей. Экземпляр чистый, без отметок.

Текст почти полностью совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1883, кн. I), отметим лишь разночтения в явл. 8, действия II, в диалоге Окоемова и Зои.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 154 листах (не пронумерованы), 4°, в переплете. Т. Б. IV. I. 30. 1620. Сохр. хор.

На переплете надпись: «Режиссеру». С режиссерскими отметками; упоминаемые по ходу действия фамилии артистов-исполнителей совпадают с составом первого спектакля в Алекс. театре

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

(1883 г., 6 янв.). На л. 1 синим карандашом отмечено: «Идет 3¹/₂ ч. с антр.».

3. *Суфлерский экземпляр*. Рукопись на 119 листах, 4°, в переплете. Т. Б. IV. I. 32. 1622. Сохр. хор.

Написано разными почерками. На переплете надпись: «Суфлеру». На л. 1 карандашом: «Идет 3¹/₂ ч. с антр.»; красн. карандашом: «Суфлерская». Экземпляр с отметками суфлеров.

4. *Театральный экземпляр*. Литографированная рукопись. Экземпляр, аналогичный вышеописанному. Т. Б. 24297; на 80 листах (159 стр.), 4°, в переплете. Т. Б. 66672. Сохр. хор. С немногочисленными пометками режиссеров.

НЕВОЛЬНИЦЫ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1880 году (сентябрь — октябрь). Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1881, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 28 апреля 1883 г.; в Малом театре в Москве — 14 ноября 1880 года.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 52 листах, F°, в переплете. Т. Б. VIII. 4. 76. 4090. Сохр. уд.

На первом листе вверху чернилами: «По Реестру Н. Р. Ч. от 1-го ноября 1880 г. за № 4038, Мос. один экз. № 3294. По журналу Т.-Л. Комитета 1 ноября 1880, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем следует название пьесы, после чего чернилами написана резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 30 октября. 1880 года. Цензор Драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Надпись эта проведена через весь экземпляр на полях и закончена на последнем листе пьесы с вторичной подписью того же цензора.

Экземпляр с режиссерскими пометками. На первом листе отметка: «Суфлерская. 2 ч. 50 м.».

Текст в основном совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1881, кн. I); наиболее существенные различия встречаются в 7 и 8 явлениях IV действия, в особенности в роли Мулина; местами текст рукописи полнее.

2. *Цензурованный экземпляр*. Литографированная рукопись на 88 листах (пронумерованы неправильно: пропущены два листа, написанные чернилами от руки и вшитые в экземпляр), 4°. Т. Б. 47511. Сохр. уд.

На первом листе ниже названия пьесы чернилами резолюция: «К представлению дозволено [над строкой добавлено: «безусловно»] 30 октября 1880 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Вверху листа чернилами: «№ 3294» и

Н. А. ПЫЦИН

штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «2—VI—99. И. о. ценз. драм. с. А. Крюковской». Экземпляр чистый, без отметок.

3. *Театральный экземпляр*. Литографированная рукопись. На 53 листах, 4°, в переплете. Т. Б. VI. I. 20. 2695. Сохр. неуд. Экземпляр исполнен в литографии С. Ф. Рассохина, в Москве.

На первом листе штамп О-ва русск. драматич. писателей и отметка карандашом: «Закулисная». Экземпляр с многочисленными режиссерскими пометками, указаниями длительности спектакля и т. п. В перечне «лиц» карандашом помечены фамилии артистов — исполнителей первого представления в Алекс. театре (1883 г.); кроме того, перед 2-м действием отметка режиссера: «Г. Ермолова переодевается», — все это заставляет относить настоящий экземпляр ко времени первого представления пьесы, которая была поставлена на Алекс. сцене впервые именно для гастролей Ермоловой. Перед 3-м и 4-м действиями карандашные заметки планов сценического оформления.

4. *Режиссерский экземпляр*. Печ. оттиск из «Отеч. зап.», 1881, кн. I, в переплете. Т. Б. VI. I. 22. 2697. Сохр. неуд. На переплете печ. наклейка: «Ходовой режиссерский». С многочисленными отметками режиссеров.

5. *Режиссерский экземпляр*. Печатный оттиск, аналогичный предыдущему, в переплете. Т. Б. VI. I. 21. 2696. Сохр. неуд. Перед 1 и 2 действиями карандашом намечены планы сценического оформления пьесы. С режиссерскими отметками.

БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ. Комедия в 4-х действиях. Написана в 1883 г. Напечатана в журн. «Отечественные Записки», 1884, кн. I. Представлена в первый раз в Александринском театре 20 января 1884 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 15 января.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 61 листе, F°, в переплете. Т. Б. 37241. Сохр. уд. (первый лист поврежден и в целях сохранения наклеен на чистый лист, но в некоторых местах сделаны наклейки поверх текста). На первом листе вверху под наклейкой читается штамп: «22 дек. 1883», чернилами: «[По] Реестру Театрально-Литературного Комитета 17 декабря 1883 г. № 4720, один экз. 4281. По журналу Театрально-Литературного Комитета 17 декабря 1883 г. одобряется к представлению на сцене императорских театров. Товарищ Председателя Д. Григорович»,

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Затем следует название пьесы, после чего внизу листа штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. соч. Альбединский 16—V—93». Вверху второго листа чернилами резолюция: «Драматическою цензурою к представлению дозволено. Тайный советник П. Фридберг. 18 декабря 1883». Эта резолюция целиком повторена на последнем листе рукой названного цензора за его вторичной подписью. Между 1 и 2 листами вклеена записка цензора Фридберга на листе почтовой бумаги от 31 декабря 1883 г. по поводу излишней канцелярской проволоочки с отправкой уже разрешенной пьесы, которая была помечена в канцелярии 22 числом и пролежала до 31 декабря, тогда как, по словам Фридберга, «автор просил о скорейшем ее рассмотрении».

Экземпляр чистый, без пометок.

2. *Театральный экземпляр*. Рукопись на 60 листах (пронумерованы неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. XIX. 9. 77. 6168. Сохр. неуд. (переплет поврежден, листы выпадают). На переплете надпись: «Суфлеру». На внутренней обложке в начале экземпляра синим карандашом отмечено: «Идет 3 ч. 15 мин. Суфлер Осокин». Чернилами отмечена также длительность спектакля и разными почерками дважды помечено: «ходовой». В тексте различные пометки суфлеров и режиссеров. На внутренней обложке в конце экземпляра и на внутренней стороне переплета карандашные зарисовки планов сценического оформления пьесы.

НЕ ОТ МИРА СЕГО. Семейные сцены в 3-х действиях. Написаны в 1884 году. Напечатаны в журн. «Русская мысль», 1885, кн. 2. Представлены в первый раз в Александринском театре 9 января 1885 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 16 января.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 34 листах, F^o в переплете. Т. Б. IX. 4. 46. 4561. Сохр. хор. На первом листе вверху чернилами написано: «По Реестру Театр.-Лит. Комитета 22 декабря 1884 г. № 4552, Мос. два экз.». Штамп: «24 Дек. 1884». Далее — «По журналу Театрально-Литературного Комитета 22-го Декабря 1884 г.: принимается к представлению на сцене императорских театров. Товарищ Председателя Д. Григорович». Внизу листа после названия пьесы резолюция рукою цензора чернилами: «К представлению дозволено. С. Петербург 24-го Декабря 1884 года. Цензор Драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Отметка карандашом: «2 ч. 10 минут». Резолюция цензора проведена по всему экземпляру по страницам и повторена на последнем

Н. А. ПЫПИН

листе после окончания пьесы тем же цензором с вторичной его подписью. На переплете написано: «Суфлеру».

В тексте рукой автора сделаны следующие добавления:

- Действ. I, явл. III — «Ксения» (в словах Кочуева: «Что расходы!..»).
- » » » IX — «этих» (в реплике Ксении: «Я так этого боюсь...»).
- » III, в начале — «Снафидина } (в перечне действующих
Капитолина» } лиц).
- » » явл. V — «так» (в реплике Ксении: «Нет, ничего...»).
- » » явл. VII — «он боится оскорбить меня моим же невежеством» (в словах Ксении: «Я убита, уничтожена...»).

При сличении текста рукописи с первопечатным («Р. мысль», 1885, кн. 2) в действии I, явл. III, в роли Кочуева, рукопись читается: «Нет, какие шахматы, я хочу поделиться с тобой радостью»; в остальном, кроме нескольких отдельных незначительных слов, тексты совпадают.

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 41 листе, F°. Т. Б. 31377. Сохр. уд.

На первом листе вверху чернилами: «№ 4698» и штамп: «24 Дек. 1884». Внизу листа после названия пьесы резолюция чернилами: «К представлению дозволено. 24-го Декабря 1884 г. Цензор Драм. соч. Кейзер фон Нилькгейм». Экземпляр чистый, без отметок.

3. *Цензурованный экземпляр.* Литографированная рукопись, 77 стр., 4°. Т. Б. 28084. Сохр. неуд.

На заглавной странице вверху чернилами: «№ 4698» и штамп: «4 Мар. 1885». Чернилами резолюция: «К представлению дозволено. Цензор. др. соч. Кейзер фон Нилькгейм. 7 Марта 1885». Штамп Об-ва рус. драм. писателей. Затем, после названия пьесы штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «И. о. ценз. др. соч. А. Крюковской. 11—VI—99».

Экземпляр выполнен в литографии Моск. театр. библиотеки Е. Н. Рассохиной.

4. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 36 листах, F°, в переплете. Т. Б. IX. 4. 47. 4562. Сохр. уд.

На переплете написано: «Режиссеру». На первой внутренней обложке отметка: «Режиссерская. Идет 2 час. 15 мин. Представлена в 1-й раз в Александринском театре 9 Января 1885 г. Помощ. режиссера Н. Руднев». С режиссерскими пометками. Упоминаемые при этом фамилии актеров совпадают с составом исполнителей первого представления на Алекс. сцене в 1885 г. На

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

обратной стороне последнего листа карандашом намечены планы устройства сцены для трех актов пьесы.

КОМИК XVII СТОЛЕТИЯ. Комедия в стихах в трех действиях с эпилогом. Написана в 1871 г. Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1873, кн. 2. Представлена в первый раз в Александринском театре 30 августа 1894 г.; в Малом театре в Москве — 26 октября 1872 г.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 48 листах, F^o. Т. Б. 29601. Сохр. неуд. Рукопись написана разными почерками. На первом листе после названия пьесы чернилами резолюция: «К представлению безусловно дозволено. С. Петербург. 3 Октября 1872 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Вверху листа чернилами: «№ 1245» и штамп: «3 Окт. 1872», там же красн. чернилами: «№ 1439». Штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено», чернилами подпись: «Цензор др. соч. И. Литвинов. 19—XII—99». Экземпляр чистый, без пометок. В тексте немало ошибок переписчика, напр., на листе 2, в перечне действующих лиц: «царицинской мастерской» вместо: «царицыной мастерской» (дважды); в дейст. II, явл. 3, в роли Матвеева, — «спирю» вместо: «стерю» и др.

В конце пьесы, после реплики Грегори: «А будет и вас...» ремарка: «(кланяется и уходит)» написана рукою автора.

Текст рукописи совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1873, кн. 2), за незначительными исключениями, — так, в эпилоге находим разночтение в последних словах Грегори, причем печатный текст оказывается полнее.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 84 листах, 4^o, в переплете. Т. Б. XVII. 5. 109. 10787. Сохр. хор. На переплете написано: «Режиссерский». На первом листе после названия пьесы чернилами написано: «На условиях поспектакельной платы и (для бенефиса Г. Живокини 2-го. 19 октября 1872 года)». С режиссерскими пометками. После конца 3-го действия в экземпляр вклеена журнальная вырезка с печатным изображением картины битвы.

Некоторое расхождение текста рукописи с первопечатным («Отеч. зап.», 1873 г., кн. 2) указано А. С. Поляковым (сборник «Памяти А. Н. Островского», стр. 146—147).

3. *Суфлерский экземпляр.* Печатный оттиск из «Отеч. зап.», 1873, кн. 2, стр. 267—332, в переплете. Т. Б. XV. 6. 17. 12108. Сохр. уд.

На первой (267) стр. вверху было написано: «Ходовой суфлерский», но на этом месте наклеен листок бумаги в предохранение надорванной страницы. С суфлерскими разметками.

ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ и ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ.
Драматическая хроника в 5-ти действиях. Написана в 1866 году. Напечатана в журн. «Вестник Европы», 1867, кн. 1. Представлена в первый раз в Александринском театре 16 января 1896 г.; в Малом театре в Москве — 30 января 1867 г.

До этого «Дмитрий Самозванец» был поставлен в Петербурге (неполностью) 17 февраля 1872 г., в бенефис Жулевой в Мариинском театре. Сообщая об этом факте в примечаниях к т. V Соч. А. Н. Островского, изд. «Просвещения», стр. 516—517, но не называя театра, М. И. Писарев ограничивается глухим указанием на постановку пьесы «в Петербурге», а сборник «Островский. Новые материалы, письма и пр.», Гиз, Л. 1924, стр. 360, ошибочно переносит этот бенефис Жулевой на сцену Александринского театра (то же в книжке Н. К. Пиксанова «Островский. Литературно-театральный семинарий». Иваново-Вознесенск 1923, стр. 68).

1. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 67 листах, F^o, в переплете. Т. Б. III. 4. 36. 1407. Сохр. уд. Рукопись написана разными почерками. Экземпляр испещрен пометками режиссеров; на первой внутренней обложке карандашом зарисована деталь декорации. Проставленные в перечне действующих лиц фамилии артистов полностью совпадают с составом исполнителей на первом представлении в Петербурге (Мариинский театр, 1872 г.). Рукопись частично просмотрена автором; укажем автографы: на л. 27, в «Голосах» — слово «все»; на л. 26 об. — 30 буква «В» повсюду перед фамилией Шуйского.

Текст рукописи значительно разнится от первопечатного («Вестн. Евр.», 1867, кн. 1), являясь редакцией, переработанной автором для сцены. При этом прежде всего было изменено деление пьесы, которая по первоначальному тексту разделялась на две части: I — из семи сцен и II — из шести сцен; при переработке для театра шестая сцена I части была совершенно исключена, так что в нашей рукописи пьеса состоит всего из 12 сцен, разбитых на пять действий. План деления на действия и сравнение текста при-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

ведены М. И. Писаревым в прим. к т. V редактировавшегося им издания «Просвещения», стр. 489—516, причем, по его словам, это было выполнено по экземпляру б. Центральной библиотеки петербургских театров; (ныне — Ленинградская театральная б-ка им. А. В. Луначарского); но так как в нашей рукописи нет упоминаемых Писаревым «картин» вместо «сцен», а сохранились именно эти последние, то следует предположить, что при своей работе Писарев пользовался не только данной рукописью, но и другим хранящимся в Т. б-ке экземпляром, описываемым ниже (311).

2. *Цензурованный экземпляр.* Отдельное издание: «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский. Драматическая хроника в двух частях. Соч. А. Островского. Второе издание. СПб. 1867. В типографии Ф. Сущинского. Печатано по первому изданию, помещенному в журн. «Вестник Европы», 1867 г.». В переплете. Т. Б. 1. 1. 99. 311. Сохр. неуд. На заглавном листе чернилами написано: сверху — «Для императ. театр.», справа на полях поперек текста: «К представлению дозволено. С. Петербург 1-го февраля 1872 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм».

На первой внутренней обложке карандашом отметка: «Ходовой режиссерский» и деление пьесы на акты и картины (неправильное). На обратной стороне первой крышки переплета записаны фамилии статистов. На стр. 5 сверху синим карандашом отметка: «5 действ. 12 карт.». В тексте «картин» нет, сохранены «сцены». Возможно, что вышеприведенное заключение М. И. Писарева основывалось на этой пометке театрального экземпляра. Замечания цензора: на стр. 47 (часть I, сцена III) вычеркнуты слова: «Ну если я не Дмитрий, то сын любви иль прихоти царевои»; на стр. 48 (сцена IV) зачеркнуты ремарки: «близ трона на столе три короны царские» и далее: «перед коронами»; на стр. 145 (часть вторая, сцена VI) вычеркнута фраза: «С крестом в одной руке, с мечом в другой». Экземпляр с многочисленными режиссерскими пометками. В части I, сд. VI режиссером вычеркнуты и сшиты стр. 71—75 до перехода к следующей сцене, переделанной из седьмой в шестую. На последней странице (153) после конца пьесы повторена резолюция цензора (см. выше), но без его подписи и без даты. В конце экземпляра вшиты списки занятых в спектакле актеров и статистов по отдельным «картинам» пьесы, написанные на 14 страницах почтовой бумаги; 15 страница этих списков наклеена на внутреннюю крышку переплета.

3. *Цензурованный экземпляр.* Печ. оттиск из «Вестника Европы», 1867, кн. I, стр. 75—223. Т. Б. 50018. Сохр. неуд. На заглавной странице сверху чернилами отметка: «№ 610—6 августа». Далее рукой цензора резолюция: «К представлению дозволено».

СПБ. 26 ноября 1899 г. За цензора драматических сочинений Исаевич». Справа на полях поперек текста: «18 декабря 1901 г., по докладу его сиятельству начальнику Главного Управления по делам печати, дозволено к представлению в Народном доме императора Николая II. Цензор драм. сочин. [неразборчиво]». Цензурой исключено: 1) на заглавной стр. в перечне «лиц»: «Попы безместные»; 2) все реплики «поца», за исключением случайно пропущенной на стр. 79; 3) на стр. 82 в роли Калачника: «Нужда пришла царю нести в подарок»; 4) на стр. 83 в роли Дворецкого: «Наехали из Новгорода, Пскова» и далее весь текст, кончая словами: «Очи государя, Димитрия Иваныча»; 5) на стр. 93 в роли В. Шуйского: «По старому... боярская крамола! О, господи!... измены да опалы! Ха-ха, Ха-ха!»; 6) на стр. 94 в той же роли: «Ни власти нет, ни силы!» и следующий текст, всего три строки; 7) стр. 94—96, сцена В. Шуйского с купцами и с подьячим — до входа Дмитрия Шуйского; 8) на стр. 98 ремарка: «крестится»; 9) на стр. 104 в роли В. Шуйского: «царей, царя и чад их благоверных» и дальнейший текст, всего три строки; 10) на стр. 106 вся реплика Калачника (три строки); 11) на стр. 109—111, начиная со слов Бельского — Басманову, до конца сцены; 12) на стр. 112—113 в роли Дмитрия, начиная со слов: «Везде, во всем», кончая фразой: «От страха вы молчите в думе царской»; 13) на стр. 113 в роли Басманова: «Бояр пронырство неведомо тебе, ты с нами не жил»; 14) на стр. 114 в той же роли: «Великий царь» и далее, всего две строки; 15) на стр. 117 в роли Дмитрия: «Ну если я не Дмитрий, то сын любви иль прихоти царевой...» (см. выше); 16) на стр. 118 ремарки о коронах (см. выше); 17) на стр. 122 реплики «Голоса», Дмитрия и Басманова; 18) на стр. 123—124 монолог Шуйского до слов: «Меня, раба»; 19) на стр. 125 в роли Шуйского: «На всех концах, на всех украйнах русских в бою ручном и в городских осадах»; 20) на стр. 126—127 в роли Шуйского, начиная со слов: «И Бельский, да Басманов...», кончая словами: «К кому пойдешь!» Дальнейшее перечисление всего, что обратило на себя строгое внимание цензора, заняло бы слишком много места, но, повидимому, и приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться во взглядах цензуры на переломе с XIX на XX век, в эпоху самого жестокого гнета монархизма и застоя, когда цензорская осторожность и опасливость доходили до крайних пределов.

4. *Цензурованный экземпляр.* Отдельное издание, аналогичное описанному выше (Т. Б. 311). В обложке. Т. Б. 50017. Сохр. хор. На заглавной странице вверху рукой цензора чернилами резолюция: «К представлению дозволено. СПб. 1902. 19 дек. За Цензора др. с. М. Толстой».

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Цензор шел по примеру предшественника: он, очевидно, руководствовался предыдущим экземпляром, многое повторил, кое-что незначительное разрешил. Некоторые страницы экземпляра остались при этом неразрезанными. Любопытно сопоставление: в монологе Василия Шуйского (часть первая, сд. I) цензора 1899 и 1901 гг. вычеркнули почти три строки: «По старому... боярская крамола! о, господи! измены, да опалы! Ха-ха, Ха-ха!..» Цензор Толстой, вычеркнув две строки, начал зачеркивать и третью, но, раздумав, решился красными подстрочными точками восстановить: «Ха-ха, Ха-ха!»

5. *Суфлерский экземпляр*. Отдельное издание, аналогичное описанному выше. В переплете. Т. Б. I. 1. 98. 310. Сохр. хор.

На первой внутренней обложке карандашом пометка: «Ходовой». На титульной странице вверху чернилами написано: «Представлена в 1-й раз в бен. Г-жи Жулевой 17 Февраля 1872 г.» (см. выше). Карандашом отметка: «Суфлерская»; далее: «Идет 5 ч. 10 минут». В тексте пометки режиссеров, вписаны и местами вклеены на особых листах изменения и добавления при постановке пьесы на сцену.

СНЕГУРОЧКА. Весенняя сказка. В четырех действиях с прологом. Написана в 1873 году. Напечатана в журн. «Вестник Европы», 1873, кн. 9. Представлена в первый раз в Александринском театре 27 декабря 1900 года; в Москве в Большом театре — 11 мая 1873 года.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 98 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 3. 6. 99. 14858. Сохр. неуд. На заглавном листе чернилами надпись: «На условиях проспектакльной платы. По Р. Н. Р. Ч. № 2812, 10 Апреля 1873. Москва». Штамп: «18 Апр. 1873». Далее чернилами: «По журналу Театрально-Литературного Комитета 14-го Апреля 1873, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». За этим следует заглавие пьесы в вышеприведенной редакции, после чего рукою цензора чернилами резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 19-го Апреля 1873 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Ниже отметка: «№ 263. Б. И. М. Т.» Резолюция цензора проведена через весь экземпляр на полях и закончена на последнем листе (98 об.) поперек текста с вторичной подписью того же цензора.

Экземпляр с режиссерскими пометками и указанием фамилий исполнителей — артистов, участвовавших в первом представлении пьесы в Алекс. театре в 1900 г.; кроме того встречаются фамилии участников первого представления в Москве (1873 г.), напр., Ермоловой, Федотовой, Додонова и др., из чего видно,

что настоящий экземпляр является «ходовым», как бывший в обращении в обеих столицах. При сопоставлении рукописи с первопечатным текстом («Вестник Европы», 1873, кн. 9) название пьесы в рукописи читается: «Снегурочка. Весенняя сказка, в стихах (в 4-х действиях с прологом)»; затем существенное отличие находим в явл. 5 действия I, которое в рукописи начинается словами Купавы: «Снегурочка, одна стоишь, бедняжка!» с купюрой предыдущей перебранки Малуши и Радушки с парнями; остальные отличия несущественны, — напр., в действии 2, явл. 3, Купава перед царем по рукописной ремарке — «падает», в печати — «хочет упасть»; в д. 3 явл. I, Бобылиха (в рукописи) подает Бобылю «жбан», в первопечатном тексте — «стакан» и т. п. Повидимому, ремарки рукописи ближе к авторскому замыслу.

2. *Цензурированный экземпляр.* Печатный оттиск из «Вестника Европы», 1873, кн. 9, стр. 5—128. Т. Б. 38768. Сохр. уд. На первой (5) странице вверху штампы: «8 Мая 95», далее: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Затем чернилами: «С. Петербург, 18 Мая 1895. Цензор драматических сочинений С. Донауров». Слева на полях отметка об уплате гербового сбора.

Экземпляр прошит крученой ниткой. Цензурой исключено: 1) действие II, явл. 2 (стр. 60), со слов царя: «Нельзя-ж легко порхая мотыльком» его беседа с Бермятой, кончая его же словами: «От главного предмета разговора»; 2) действие III, явл. 4 и 5 вычеркнуты полностью. Эти пометки цензуры весьма характерны как выявляющие особую точку зрения власти по отношению к «народному зрителю».

3. *Режиссерский экземпляр.* Печатный оттиск из «Вестника Европы», 1873, кн. 9, стр. 5—128. В переплете. Т. Б. 5. 6. 81. 13808. Сохр. неуд.

Ходовой театральный экземпляр с многочисленными пометками режиссеров. В начале вклеено три листка белой бумаги с режиссерскими пометками синим карандашом; такие же листки встречаются в других местах пьесы с указанием порядка выходов и т. п. На первой внутренней обложке отметка карандашом: «Режиссерская», там же пометка с датой первого представления пьесы в Алекс. театре 27 декабря 1900 г. в бенефис К. А. Варламова.

НЕОЖИДАННЫЙ СЛУЧАЙ. Драматический этюд. Написан в 1850 году. Напечатан в альманахе «Комета», М. 1851, стр. 427—468. Пьеса представлена в первый раз в Александринском театре 1 мая 1902 года; в Москве поставлена не была.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Режиссерский экземпляр. Рукопись на 83 листах, 4°, в переплете. Т. Б. 6. 6. 77. 13971. Сохр. хор.

На заглавном листе синим карандашом помечено: «Режиссерская. Идет ровно 1 час». С пометками режиссеров. Из упоминаемых режиссером фамилий видно, что экземпляр был в ходу при первом представлении пьесы в Алекс. театре в 1902 году (играли: Аполлонский, Мичурина-Самойлова, Ридаль и Селезнева). Текст совпадает с первопечатным, за исключением случайных описок переписчика. В первопечатном тексте (альманах «Комета», стр. 444), в сцене II, реплика Софьи Антоновны: «Знаю я вас, вам поверь, а после...» не передана ей самой, а присоединена к предыдущим словам Розового.

ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА. Драма в 5 действиях, в стихах. Соч. А. Н. Островского и * *. Написана в 1867 г. (в сотрудничестве с С. А. Геденовым). Напечатана в журн. «Вестник Европы», 1868, кн. 2. (за подписями: А. Островский и Г—в). Представлена в первый раз в Александринском театре 20 ноября 1868 г.; в Малом театре в Москве — 3 января 1868 г.

1. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 52 листах. Недостающие последние листы заменены подклеенной печатной страницей (521) из «Вестника Европы». F°, в картонной обложке. Т. Б. 31449. Сохр. неуд. Вверху заглавного листа дата чернилами: «22 Ноября 1867 г.». Ниже резолюция цензора: «К представлению дозволено. Цензор драмат. сочинений д. с. с. Фридберг. 8 Декабря 1867». Далее лист испещрен целым рядом цензурных резолюций, относящихся прежде всего к маю 1868 года, с разрешением пьесы к представлению в провинциальных театрах, причем внизу листа приписаны и подчеркнуты слова: «с исключениями», судя по однородному почерку и чернилам, относящиеся именно к упомянутым провинциальным театрам, а не к помещенной здесь же и подписанной цензором Исаевичем резолюции позднейшего времени (9 декабря 1899 г.) с разрешением постановки пьесы в Рязани. Затем следует несколько резолюций 1900—1905 годов, из которых отметим резолюцию 17 июля 1902 года, разрешающую постановку пьесы на «Херсонском городском театре под режиссерством и ответственностью Всеволода Эмильевича Мейерхольда», и, наконец, обычный штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено», к чему добавлено чернилами: «с исключениями и каждый раз с особого разрешения высшего представителя местной губернской администрации. 28 ноября 1905. Цензор драмат.

сочинений Ф. Ламкерт». В этой последней резолюции вновь подтвердилась неизменная по отношению к «народным театрам» особая осмотрительность цензуры, которая незадолго до того сочла необходимым даже признать эту пьесу «неудобной» для народных театров (в помещенной на том же листе и написанной красными чернилами резолюции от 18 августа 1905 года). На обратной стороне того же л. 1 имеется еще несколько цензорских резолюций с разрешением постановок пьесы в Чернигове, Калуге, Риге, Ельце и пр. в 1900—1902 годах. В экземпляре немало цензорских помарок; все они сводятся к стремлению смягчить характеристику Грозного и тем самым охранить авторитет царской власти, — в этом отношении для цензора страшны выражения вроде: «от царских рук людскою пахнет кровью» (действ. II, явл. 2, л. 18 об.); затем слова Колычева по поводу близости к царю: «Близь смерти» цензор в следующей реплике Малюты исправляет на: «Близь чести» (действ. V, явл. 2, лл. 46 и 46 об.). Цензура оберегает и православную обрядность, — исключается ремарка: «крестится» (действ. V, явл. 4, л. 49 об.), обращение царя «во имя отца и сына и святого духа!» (действ. I, явл. 9, л. 11 об.) и т. п. Подобные взгляды цензуры тем более показательны, что настоящий экземпляр, как мы видели выше, проходил через руки цензоров на пространстве многих лет, кончая 1905 годом.

Текст рукописи совпадает с первопечатным за незначительными исключениями; последние явления пьесы в печати нумеруются неправильно.

2. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 77 листах (пронумерованы неправильно), F^o, в переплете. Т. Б. II. 4. 3. 826. Сохр. уд. На первом листе вверху чернилами написано: «По Реестру Н. Р. Ч. от 18-го ноября 1867 г. за № 1880, СПб.». Штамп: «22 ноября 1867». Далее чернилами: «По журналу Театрально-Литературного Комитета 18-го Ноября 1867, одобрено к представлению. Председатель Комитета тайный советник П. Юркевич». Слева на полях: «В — 150/582». Затем следует название пьесы (авторство обозначено: «соч. А. Н. Островского и *»), после чего резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 8 Декабря 1867 года. Цензор драматических сочинений д. с. с. Фридберг». Эта надпись проведена на полях по всему экземпляру пьесы и закончена на последнем листе с вторичной подписью того же цензора. Внизу первого листа написано (текст воспроизводится точно): «По сему экземпляру к представлению во всех городах Российской империи под руководством и ответственностью Артиста императорских театров Модеста Ивановича Писарева. С. Петербург 21 Февр. 1898. Цензор драм. с. И. Литвинов». Замечания цензора в тексте описываемого экземпляра менее строги, чем в преды-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

лучшем. Экземпляр ходовой, с многочисленными отметками режиссеров. В перечне действующих лиц (л. 2) вписаны фамилии артистов, игравших на первом представлении в Алекс. театре в 1868 г., и помечены следующие смены. Перед сценой II действия I — режиссерская отметка карандашом «Перемена», и следующие за этим листы скреплены булавкой вплоть до начала действия второго. Отметим театральные изменения в разметке действий, — вероятно, по условиям постановки, они помечены: второе действие помечено первым, третье — вторым и четвертое — третьим (начинается со сцены второй).

3. *Цензурованный экземпляр.* Рукопись на 97 листах, F^o, в переплете. Т. Б. XIX. 3. 80. 6171. Сохр. неуд. На листе 1 вверху отметка чернилами: «Режиссерская». Затем следует название пьесы, после чего резолюция чернилами: «К представлению дозволено. С. Петербург. Января 5 дня 1882 г. Цензор драматических сочинений тайн. сов. П. Фридберг». Ниже пометка чернилами: «Ходовой». Цензорская резолюция проведена через весь экземпляр на полях и повторена на последнем листе после конца пьесы с вторичной подписью того же цензора. Работа цензора над этой рукописью несколько упростилась: некоторые места, прежде вычеркиваемые его предшественниками, в эту рукопись уже не вошли. Но заключительную фразу пьесы («Хоть в тот же гроб, где Василиса будет») цензору Фридбергу снова пришлось вычеркивать: в этом направлении его взгляды за 15 истекших лет не изменились (с 1867 до 1882 г.).

На экземпляре много различных пометок режиссеров. В перечне действующих лиц вписаны фамилии ряда артистов разных составов. В тексте встречаются планы сценического оформления (на лл. 15 об., 25 об., 45, 45 об., 61 об., 62 и 73).

СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ. Сцены из жизни уездного захолустья. В трех действиях. Написаны в 1877 г. (в сотрудничестве с Н. Я. Соловьевым). Напечатаны в журн. «Отечественные записки», 1877, кн. 7 (перепечатка с литографированного издания, разрешенного московской цензурой 1 июля 1877 г.). Представлены в первый раз в Александринском театре 14 ноября 1877 г.; в Малом театре в Москве — в том же году 29 октября.

1. *Цензурованный экземпляр.* Печ. оттиск из «Отеч. записок», 1877, кн. 7, стр. 5 — 38, в обложке. Т. Б. 25326. Сохр. хор.

На обложке канцелярская отметка цензуры: «№ 2498». На главной странице чернилами рукой цензора резолюция: «К пред-

ставлению дозволено. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм. 3 Сентября 1877 г.». После заглавия чернилами рукой Н. Я. Соловьева приписано: «Соч. Соловьева». Замечания цензуры: в действии II, явл. 8 (стр. 24), в роли Шургина красными чернилами вычеркнуто: «Поделуй! Обожгла! Я дрожу... что со мной? Голова кружится. *(Хватаясь за голову)*. Огонь во всем!... Эта головка! Нет, расстаться с ней невозможно! О, женщины! Есть ли жертва, которой бы я не принес для вас!» Там же, в явл. 12 (стр. 27), в словах Михаленка: «помимо святой воды» цензором вычеркнуто слово: «святой».

На обратной стороне обложки в начале экземпляра карандашом написано: «Для народных театров неудобно, вследствие того, что в пьесе выведены должностные лица прикрывающие злоупотребления ревизуемого чиновника, подпав под обаяние кокетливой дочки этого чиновника. 24 — IX 08». В конце печатного текста подпись: «Щ.». Помимо общеизвестности факта совместной работы А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева над пьесой «Счастливый день», укажем, что в книге В. С. Карцева и М. Н. Мазаева: «Опыт словаря псевдонимов русских писателей», СПб. 1891, стр. 138, буква «Щ» разъясняется: «Счастливый день. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева».

2. *Режиссерский экземпляр.* Литографированная рукопись на 76 страницах, 4°, в переплете. Т. Б. XVII. 5. 80. 10758. Сохр. неуд. На заглавной странице вверху налитографировано: «Дозволено цензурою. Москва. 1877 г. — июля 1-го».

Под заглавием написано чернилами и затем зачеркнуто: «А. Н. Островского», слева вписано: «Щ. (Соловьева)». Внизу страницы указана московская типо-литография И. И. Смирнова. Настоящее издание является текстом, с которого пьеса была перепечатана «Отеч. зап.» (см. выше). Тексты совпадают. Экземпляр с режиссерскими пометками. Подпись под текстом та же, что и в печати («Щ.»).

3. *Цензурованный экземпляр.* Литографированная рукопись на 52 страницах, 4°, в серой обложке. Т. Б. 23555. Сохр. уд.

На заглавной странице, поврежденной вверху, налитографировано: «Дозволено цензурою. Москва, 25 ноября 1888». Штамп: «4 мар. 1889». Чернилами отметка: «исключ. стр. 36». Красными чернилами написано: «К представлению на народных театрах признано неудобным. Цензор др. соч. Альбединский. 26 мая 1891».

После заглавия в той же редакции, но с указанием авторства Островского и Соловьева, красными чернилами написано: «По вторичном пересмотре признано к представлению на народных театрах неудобным. 30 мая 1905 г. За цензора драмат. соч. камергер», другими чернилами подпись: «М. Алфераки». В дей-

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

ствии II, явл. 8 (стр. 32), цензором вычеркнуты те же слова Шургина, что и в экземпляре, рассмотренном нами выше (25326). Внизу заглавной страницы указана литография московской театральной библиотеки Е. Н. Рассохиной.

Экземпляр с режиссерскими пометками, наметкой планов сценического оформления и т. п.

4. *Цензурованный экземпляр*. Литографированная рукопись. Сохранилось всего 50 страниц (остальных недостает), 4°. Т. Б. 23556. Сохр. неуд.

Экземпляр издан одновременно с предыдущим, но исполнен на другом литогр. камне; с теми же отметками о цензурном разрешении, названии и адресе литографии и пр. Красными чернилами резолюция: «К представлению на народных театрах признано неудобным. СПб. 24 сент. 1908. Цензор драмат. соч». Подпись простыми чернилами: «М. Толстой». Штамп: «12 сен. 1908».

5. *Суфлерский экземпляр*. Печ. оттиск из «Отеч. зап.», 1877, кн. 7, в переплете. Т. Б. IX. 5. 60. 4698. Сохр. неуд.

Ходовой театральный экземпляр с разметками суфлеров и указаниями длительности спектакля; сильно изношенный.

ЖЕНИТЬБА БЕЛУГИНА. Комедия в 5 действиях. Написана в 1877 г. (в сотрудничестве с Н. Я. Соловьевым). Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1878, май (за подписью: «Н. Соловьев»). Представлена в первый раз в Александринском театре 11 января 1878 г.; в Малом театре в Москве — 26 дек. 1877 г.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 87 листах (не пронумерованы), в переплете. Т. Б. 27937. Сохр. уд.

На первом листе внизу чернилами резолюция: «К представлению дозволено. 16 декабря 1877 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». В верхней части листа штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Далее чернилами: «Цензор др. соч. С. Донауров. 7-XI-92».

В перечне «лиц» перечислены фамилии актеров, исполнявших пьесу. Цензурных замечаний в экземпляре нет. С пометками режиссеров. Текст рукописи почти совпадает с первопечатным («Отеч. зап.», 1878, май), отличия весьма незначительны, — укажем, напр., в действ. I, явл. 1, в роли Андрея, в рукописи: «А хоша бы и так; хошь бы...» в печати: «А хотя бы и так, хоть бы...!» и т. п. В нашей рукописи много отдельных чрезвычайно четких и ярких поправок и добавлений, сделанных рукой А. Н. Островского; так, в описании сцены перед 1 и 3 действиями аналогичные,

чрезвычайно характерные для него исправления, — в ремарках: «направо от зрителей» он изменяет на «налево от актеров» и наоборот; тем самым «налево на стене» делается «направо» и т. д., Это постоянный прием Островского — смотреть на сцену от актера. В действии II, явл. 2, рукой А. Н. Островского вставлена недостающая реплика: «А н д р е й. Ваше здоровье, Елена Васильевна?»; в действии IV, явл. 3, в словах Андрея: «Что-же это...» поправлено: «насмешка»; там же в его же реплике: «Да так, хуже чего не бывает...» зачеркнуто слово «каприз» и надписано: «попрек»; там же, в его же реплике: «Да что мне тише...» исправлено: «сделать» и добавлено: «шута»; там же, явл. 4, к словам Настасьи Петровны: «Конечно, нельзя же, спервоначалу надо» рукой А. Н. Островского добавлено: «ее потешить»; в действии V, явл. 11, его же рукой добавлены реплики: «А н д р е й. И в гости и прокатиться всетаки с хорошей то женой лучше. (Елене). Так ведь? Е л е н а. Так, так». Заметим кстати, что вполне ясно написанные слова: «с хорошей то» прочтены: «с хорошенькой» и так вошли в печатные тексты «Отечественных записок» и т. XII изд. «Просвещения». Кроме перечисленных автографов встречаются и другие мелкие поправки и добавления рукой А. Н. Островского.

2. *Режиссерский экземпляр.* Рукопись на 100 листах, 4°, в переплете. Т. Б. V. I. 11. 2140. Сохр. неуд. (заглавный лист не сохранился). На переплете наклейка: «Ходовой режиссерский».

Рукопись испещрена режиссерскими пометками; в разных местах встречаются зарисовки планов сценического оформления. Экземпляр очень изношен.

3. *Суфлерский экземпляр.* Рукопись на 99 листах, 4°, в переплете. Т. Б. V. I. 10. 2139. Сохр. неуд.

Ходовой театральный экземпляр, сильно изношенный. На главном листе вверху отметка чернилами: «Суфлеру». Внизу написано: «Представлена в 1 раз на Александрин. театре в бенефис г-жи Савиной 11-го января 1878 года. Суфлировал П. Суси. Идет 3 ч. 25 м.». С многочисленными разметками суфлеров.

ДИКАРКА. Комедия в четырех действиях. Написана в 1879 году (в сотрудничестве с Н. Я. Соловьевым). Напечатана в журн. «Вестник Европы», 1880, январь (за подписями: А. Островский и Н. Соловьев). Представлена в первый раз в Александринском театре 12 ноября 1879 года.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

Режиссерский экземпляр. Рукопись на 70 листах, F^o, в переплете. Т. Б. V. 4. 7. 2474. На первом листе после заглавия синим карандашом помечено: «Режиссерская». Внизу листа указана длительность отдельных актов и всего спектакля — 2 часа, 55 минут. Заглавие пьесы в рукописи: «Дикарка, комедия в четырех действиях, сочинения А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева».

Экземпляр с режиссерскими пометками, с зарисовкой планов сценического оформления и т. п.

По сверке с первопечатным текстом «Вестника Европы», 1880, кн. 1, в рукописи находим некоторые сокращения, напр., в действ. I, явл. 3, в разговоре Анны Степановны с Ашметьевым в рукописи читается: «Анна Степановна. Чуждо этого мало: оно неприятно, оно враждебно мне. Ашметьев. Да, я понимаю!.. Но что касается доходности нашего имения, то кажется мы не очень много потеряли при новом порядке вещей». Сокращения имеются также в двух небольших репликах Вари и Мавры в действии III, явл. 1. К сожалению, у нас нет экземпляра, прошедшего через цензуру, — очевидно, ее рук дело такие разночтения, как: в действ. I, явл. 4, — в печатном тексте Анна Степановна говорит: «Хорош помещик! он не знает, что у него крестьяне делают», в рукописи: «Хорош помещик, он не знает, что у него в имении делается». Там же, ответ Анны Степановны Ашметьеву по печатному тексту читается: «Ах, пожалуйста!.. Жалей, о чем хочешь, только не о моих крестьянах», в рукописи: «Ах, пожалуйста! В этом случае нам уж не до гуманности». Характеристика помещичьей прямолинейности и упоминание о крестьянах со сцены, очевидно, признавались цензурой неуместными. Среди других расхождений текстов любопытна, между прочим, получившаяся разница во взглядах Вершинского, который, по рукописи, смотрит на брак как на «экономическую потребность», а в первопечатном тексте — как на «физиологическую» (действие I, явл. 7).

СВЕТИТ ДА НЕ ГРЕЕТ. Драма в 5 действиях. Написана в 1880 году (в сотрудничестве с Н. Я. Соловьевым). Напечатана в журн. «Огонек», 1881, №№ 6—10. Представлена в первый раз в Александринском театре 14 ноября 1880 г.; в Малом театре в Москве — в том же году.

1. Цензурованный экземпляр. Рукопись на 96 листах, 4^o, в переплете. Т. Б. 1. 1. 110. 3796. Сохр. плохая.

Ходовой театральный экземпляр. На первой внутренней обложке чернилами написано: «Предст. было в бенефис Бурдина 14-го ноября 1880, в Александринском театре. Шла 3 ч. 10 мин.

Н. А. ПЫПИН

Суфл. [неразборчиво]». На заглавном листе вверху чернилами: «По Реестру Н. Р. Ч. от 18-го октября 1880 г. за № 4029. С. П. Б. *Один экз.*». Ниже: «По журналу Театр. Лит. Комитета 18-го октября 1880 г. к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем следует название пьесы с указанием авторов: «Соч. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева», после чего цензорская резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 18-го октября 1880 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Эта резолюция проведена по всему экземпляру на полях и повторена на последнем листе после конца пьесы с вторичной подписью того же цензора.

В перечне действующих лиц карандашом отмечены фамилии артистов — исполнителей пьесы. Против имени Даши рукой А. Н. Островского чернилами вписана над строкой фамилия артистки Читау. Экземпляр с режиссерскими пометками; на внутренней обложке в конце набросок плана сценического оформления.

2. *Цензурованный экземпляр*. Исполнен на гектографе, 168 стр. (последнего листа недостает), 4°. Т. Б. 46677. Сохр. неуд.

На заглавной странице вверху чернилами: «№ 3298» и резолюция цензуры: «К представлению дозволено. СПб. Октября 18 дня 1880 года. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм».

Затем следует название пьесы с указанием авторов: «Соч. А. Островского и Н. Соловьева». Экземпляр чистый, без пометок.

3. *Цензурованный экземпляр*. Литографированная рукопись, 100 стр., 4°. Т. Б. 46678. Сохр. уд.

На заглавной странице вверху чернилами: «3298» и штамп цензурного ведомства: «4 Мар. 1889». Литографированная строка: «Дозволено цензурою. Москва. 24 ноября 1888 года». Затем чернилами: «С подлинным рукописным верно. Надв. сов. А. Крюковской». Далее следует название пьесы, с указанием авторов: «Соч. А. Островского и Н. Соловьева». После этого штамп: «Главным Управлением по делам печати к представлению на народных театрах одобрено». Чернилами подпись: «Цензор др. с. С. Донауров. 30—VII 93». Внизу указание литографии московской театральной библиотеки Е. Н. Рассохиной с адресом. Экземпляр чистый, без отметок.

БЛАЖЬ. Комедия в 4 действиях. Написана в 1880 году (в сотрудничестве с П. М. Невежиным). Напечатана в журн. «Отечественные записки», 1881, кн. 3. Представлена в первый раз в Александринском театре 16 января 1881 г.; в Малом театре в Москве — в том же году.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В СОБРАНИЯХ Л. Т. Б.

1. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 98 листах, 4°, в переплете. Т. Б. II. З. 2. 726. Сохр. хор.

На первом листе вверху чернилами отметка: «По Реестру. Н. Р. Ч. от 13 декабря 1880 г. за № 4053, С. П. Б. *Один экз.*» Далее надпись: «По журналу Т.-Л. Комитета 13 декабря 1880, к представлению на сцене одобрено. Председатель Комитета П. Юркевич». Затем следует название пьесы с указанием авторов: «сочинение А. Н. Островского и П. М. Невежина». Ниже цензурская резолюция: «К представлению дозволено. С. Петербург. 15-го декабря. 1880 г. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм». Внизу листа чернилами пометка: «Представ. в 1 раз 16-го янв. 81 г. в бенефис И. Ф. Горбунова. Шла 2 ч. 40 м. Суфлер [неразборчиво]». Внизу карандашом: «Суфлерская». Вышеуказанная резолюция цензора проведена по всему экземпляру пьесы на полях и закончена на последнем листе с повторной цензурской подписью.

На обратной стороне первого листа написано синим карандашом и обведено чернилами четверостишие:

«Вероятно на шабаш
Написалась эта блажь,
Как нибудь и как попало,
Ну... хорошего и мало!»

Подписано не поддающимся прочтению росчерком. В списке действующих лиц перед первыми тремя действиями карандашом отмечены фамилии артистов — исполнителей пьесы. Замечания цензора обратились целиком на явление 7, действ. IV, причем пострадала главным образом роль Баркалова.

Текст рукописи не отличается от первопечатного («Отеч. зап.», 1881, кн. 3), за исключением ремарки в перечне действующих лиц перед действием первым, где Прасковья Ант. в печатном тексте названа сестрой «отца Сарытовой», тогда как в нашей рукописи и в двух других, описываемых ниже, она является «сестрой мужа Сарытовой»; упомянем также незначительные расхождения текстов в разговоре Ольги и Насти в действ. I, явл. 9.

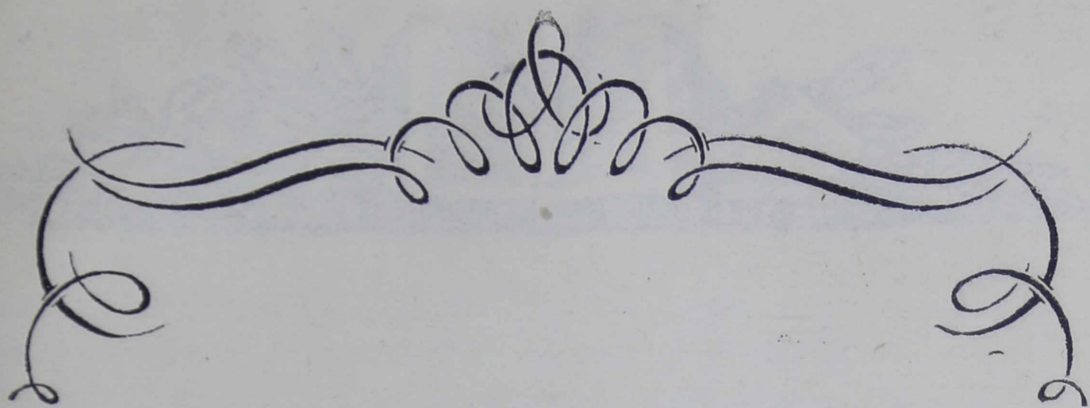
2. *Цензурованный экземпляр*. Рукопись на 88 листах, 4°. Т. Б. 49580. Сохр. уд.

На первом листе вверху отметка чернилами: «Одобрена Т. Л. Комитетом 13-го декабря 1880 г.». Далее чернилами рукой А. Н. Островского: «Блажь. Комедия в 4-х действиях П. М. Невежина и А. Н. Островского». Затем резолюция цензуры: «К представлению дозволено. Цензор драматических сочинений Кейзер фон Нилькгейм. 15 декабря 1880». Над первой строкой этой резолюции добавлено: «с исключениями». Эти «исключения», сделан-

ные обычным красным карандашом, вполне совпадают с вычеркнутыми местами предыдущей рукописи (726). Других отметок на экземпляре нет.

3. *Режиссерский экземпляр*. Рукопись на 76 листах (пронумерованы неправильно), 4°, в переплете. Т. Б. II. 3. 15. 739. Сохр. хор. На первом листе вверху карандашом написано: «Закулисная». Внизу отметка: «Идет 2 час. 40 м.». В названии под именами авторов старательно замазаны чернилами слова: «с исключениями». Здесь очевидна ошибка переписчика, снимавшего копию с предыдущего экземпляра: упоминание об исключениях было бы в настоящем случае совершенно излишне, так как все исключенное в обоих предыдущих экземплярах в данную рукопись не вошло.

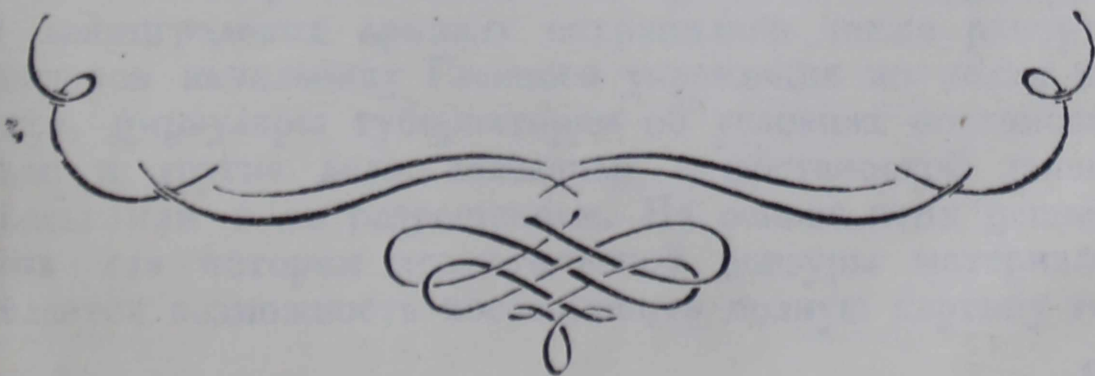
Экземпляр с режиссерскими пометками, указаниями длительности спектакля по отдельным актам и т. п. В конце пьесы пометка: «1-го декабря 1880 года».



С. Д. БАЛУХАТЫЙ

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО

И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА





ЛЕНИНГРАДСКОЙ театральной библиотеке им. А. В. Луначарского [ЛТБ] среди пьес, поступивших из библиотеки царской драматической цензуры б. Главного управления по делам печати, хранятся цензурные экземпляры пьес М. Горького. Экземпляры эти — рукописные, литографированные или первопечатные — посылались М. Горьким или доверенными им лицами в драматическую цензуру для получения разрешения на постановку пьесы. По цензурным правилам пьеса, рукописная или даже отпечатанная, т. е. прошедшая общую правительственную цензуру, — для того чтобы быть поставленной на сцене, должна была пройти специальную цензуру — драматическую. Пьеса представлялась автором в двух экземплярах. После просмотра пьесы цензором один экземпляр ее возвращался автору с разрешительной или запретительной надписью, другой экземпляр с аналогичной надписью сохранялся для сверки в библиотеке драматической цензуры. В ленинградских архивах сохранились также рапорты цензоров начальнику Главного управления по делам печати, циркуляры губернаторам об условиях постановки пьес и другие дела, связанные с постановкой данной пьесы или с ее разрешением. На основе этих ценнейших для истории драматической цензуры материалов является возможность восстановить полную картину тех

цензурных репрессий, которым подвергались как пьесы М. Горького и инсценировки его рассказов и повестей, так и пьесы других авторов, написанные в подражание М. Горькому.¹

Мы знаем, что общественно-литературная деятельность М. Горького была предметом неусыпного и непрерываемого ни на один год внимания полицейских органов царской власти.² «Поднадзорный» М. Горький — крайне яркий и показательный пример для полной характеристики охраняющей и карающей полицейско-самодержавной системы и ее цензурного устава. Ко времени начала литературно-общественной деятельности М. Горького, т. е. к концу XIX и началу XX в. устав о цензуре и печати в пунктах, относящихся к литературным произведениям, предусматривал следующее:

¹ Экземпляры пьес М. Горького, хранящиеся в ЛТБ, имеют также большое значение для изучения истории текста его пьес, для характеристики работы М. Горького над драматическим словом, что освещено нами в статье «Из истории текста пьес Горького» в сб.: «Поэтика», V, временник Отд. слов. иск. Гос. инст. ист. иск., Л. 1929, стр. 133 — 155.

² См. об этом в статьях: М. Горький. Материалы, собранные Департаментом полиции. С примечаниями М. Горького («Былое», 1918, № 12). — Первое преступление М. Горького. Из очерков по архивным материалам Б. Николаевского. С примечаниями М. Горького («Былое», 1921, № 16). — Иларионов. Горький по делам Нижегородск. губ. жанд. управл. (в книге: «Материалы по истории революционного движения». Н.-Новгород, Истпарт, 1922, т. II). — А. Свободов. М. Горький на заре рабочего движения («Каторга и ссылка», 1925, № 2). — Н. Быховский. Булочник А. Пешков и казанская революционная молодежь 80-х гг. («Былое», 1925, № 4). — В. Бонч-Бруевич. М. Горький и царская цензура («На литературном посту», 1926, № 4). — А. Белозеров. Из молодых лет М. Горького («Новый мир», 1926, № 3). — И. Зильберштейн. М. Горький в 1905 г. Эпизод по новым материалам («Огонек», 1926, № 6). — В. Руднев. Горький — революционер («Новый мир», 1928, №№ 3 и 4). — В. Руднев. Горький — революционер. Гиз, М. — Л. 1929. — Э. Клейн. Горький в Тифлисе (По неопубликованным материалам). Тифлис 1928.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

§ 93. Во всех вообще произведениях печати следует не допускать нарушения должного уважения к учению и обрядам христианских исповеданий, охранять неприкосновенность верховной власти и ее атрибутов, уважение к особам царствующего дома, непоколебимость основных законов, народную нравственность, честь и домашнюю жизнь каждого.

§ 94. Цензура обязана отличать благонамеренные суждения и умозрения, основанные на познании бога, человека и природы, от дерзких и буйственных мудрований, равно противных истинной вере и истинному любознанию.

§ 95. Не следует допускать к печати сочинений и статей, излагающих вредные учения социализма и коммунизма, клонящиеся к потрясению или ниспровержению существующего порядка и к водворению анархии.

§ 96. Не допускаются к печати статьи: 1) в которых возбуждается неприязнь и ненависть одного сословия к другому; 2) в которых заключаются оскорбительные насмешки над целыми сословиями или должностями государственной и общественной службы.

Практика цензурирования давала образцы произвольного и весьма расширенного толкования этих статей устава. Но проза М. Горького, богатая фактами вмешательства царской цензуры, дает сравнительно однообразный материал текстовых исключений, иллюстрируя как бы автоматическое приложение соответствующих параграфов цензурного устава.¹ Цензурирование же пьес М. Горького, особо придирчивое, сопровождаемое рядом специальных правительственных мероприятий, дает исключительно яркую

¹ Исключения цензурой ряда мест или отдельных фраз были сделаны в произведениях: «Коновалов», «Исповедь», «Лето», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Губин», «Калинин», «Покойник», в некоторых из «Сказок об Италии», «Кража», «Детство»; исключение ряда мест в «Матери» и наложение ареста на некоторые сборники «Знание»; запрещение печатать окончание «Жизнь ненужного человека»; закрытие журналов «Новое слово» из-за напечатания в нем «Бывших людей» и «Жизни» — из-за «Песни о буревестнике». Некоторые из произведений М. Горького по цензурным соображениям вообще не могли быть напечатаны легально и появились за границей («Русский царь», «Солдаты», «Послание в пространство», «Воззвание к французским рабочим», «Еврейский вопрос», «9-е января» и некоторые другие).

картину цензурных репрессий. К цензуре пьес ведомственные органы подходили еще более строго, чем к произведениям прозаическим, и это потому, что царское правительство учитывало разницу между словом написанным, напечатанным в книге, — и словом, звучащим со сцены, действующим на большой коллектив зрителей театра. Охранительные органы снимали «опасные» места пьесы, выбрасывали отдельные речи, создавали такие условия, при которых затруднялось появление самих пьес М. Горького на сцене театров. Меры пресечения против художественного слова писателя направлялись не только на произведения самого М. Горького, но и на все произведения других авторов, возникших на горьковской основе (сценические переделки ранних его рассказов и повестей) или под влиянием его творчества. Все, несущее следы «влияния» М. Горького, приостанавливалось или радикально исправлялось цензурными же органами.

І. ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО

Мы дадим ниже обзор цензурных исключений из пьес М. Горького, следуя хронологическому порядку опубликования их писателем.

«МЕЩАНЕ» — 1902 г. Представленный в цензуру впервые¹ экземпляр пьесы М. Горького «Мещане» был тщательно просмотрен цензурой, исключившей ряд мест. Почти все цензурные пропуски устраняли те места текста, в которых М. Горький устами действующих в пьесе лиц трактовал вопросы характера общественного: протест против существующих форм жизни, слова о тягостной жизни, об условиях жизни в России и т. п. Приведем эти места, выделив опущенные фразы или речи курсивом:

¹ Пьеса представлялась в драматическую цензуру дважды, и ЛТБ хранит два цензурованных экземпляра в машинной копии: № 17213 и № 31394.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

Акт II. Тетерев (Нилу)... Жизнь испорчена! Она—скверно сшита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь, говорю я. Мещане сзузили, окоротили ее, сделали тесной...

Акт II. Нил (не слушая). Как ненавижу я этого человека... этот дом, всю жизнь эту... гнилую жизнь. Здеь все какие то уроды. Никто не чувствует, что жизнь испорчена ими, низведена к пустякам... что из нее они делают себе темницу, которая несчастье... Как они ухитряются делать это? Не понимаю. Но...

Акт II. Петр (Бессеменову). Ты прав, но твоя правда узка нам... мы выросли из нее, как вырастают из платья; нам тесно, нас давит это... То, чем жил ты, твой порядок жизни, он уже не годится для нас...

Акт IV. Нил (Петру)... В одном не вижу ничего приятного — в том, что мною и другими честными людьми командуют свиньи, дураки, воры... Но жизнь не вся ведь за ними! Они пройдут, исчезнут, как исчезают нарыбы на здоровом теле.

Акт II. Нил (Бессеменову). Хозяин тот, кто трудится...

Акт II. Нил (Бессеменову). Да, хозяин тот, кто трудится... Запомните-ка это...

Акт I. Петр... А я говорю — «Россия» и — чувствую, что для меня это звук пустой. И у меня нет возможности вложить в это слово какое-либо ясное содержание...

Акт IV. Тетерев. Но это объяснение красиво слишком для меня... хотя оно и кратко. К нему добавить надо, что в России удобнее, спокойнее быть пьяницей, бродягой, чем трезвым, честным, дельным человеком. Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют...

Акт I. Тетерев... Пьяниц у нас любят. Новатора, смелого человека ненавидят, а пьяниц любят...

Акт I. Нил... Дождь, ветер, холодище... Заставить бы начальника твиги прокатиться в такую погоду, да на таком паровозе.

Бессеменов. Болтай больше! Что я смотрю, ты про начальников то легко говорить стал... смотри худа не было бы.

Нил. Начальникам худа не будет...

Акт IV. Поля (Татьяне)... кто замечает, как живут горничные и другие люди, служащие богатым?

Акт II. Бессеменов (Петру). Время такое... Страшное время. Все ломается, трещит... волнуется жизнь...

Акт II. Бессеменов (про Нила). *Может даже социалистом будет...*

Акт I. Тетерев (проницательно подсказывает Петру на его слова: «Я думал — кончу учиться, буду юристом, буду работать, читать, наблюдать... буду жить!..») *Родителям на утешенье, и церкви и отечеству на пользу...*

Акт III. Бессеменов (Акулине Ивановне). *Я говорю: жида — всему причина. Жидов надо ограничить. Губернатору, говорю, жалобу на них: ходу русским не дают, и просить его, чтобы выселил жидов.*

Акт II. Тетерев (Бессеменову)... *Ты образцовый мещанин! Ты законченно воплотил в себе ту силу, которая побеждает даже героев и живет, живет и торжествует...*

Акт II. Тетерев (Нилу). *Лучше пить водку, чем кровь людей... тем паче, что кровь теперешних людей жидка, скверна и безвкусна... Здоровой, вкусной крови осталось мало, — всю высосали...*

Лишь одно место в пьесе было опущено по соображениям моральным, а не политическими:

Акт III. Акулина Ив. (Бессеменову). *Может он жениться и не думает на ней... а просто так...*

Бессеменов. *Как бы знать, что так... то и говорить нам не о чем, и беспокоиться не надо. Все равно, чем в публичный дом таскаться, тут прямо под боком... и даже лучше.*

В экземпляре пьесы, представленном автором второй раз в цензуру и вновь ею просмотренном, мы найдем новые пропуски высказываний действующих лиц поводам, аналогичным приведенным. В отдельных случаях цензурные пропуски этого экземпляра расширяют фразовые объемы мест, опущенных в экземпляре первом (в этих случаях пропуски первого экземпляра берем курсивом, пропуски второго берем в прямые скобки).

Акт I. Петр. ... [Придет завтра офицер или мастер, даст личности в рожу и вышибет из ее головы все, что вы успели заронить в нее, если еще успели...]

Акт I. Петр. (Задумчиво) [Н-да... Вы... в самом деле перестаньте, это расстраивает нервы... Я думаю, что когда француз

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

или англичанин говорит: «Франция», «Англия», он непременно представляет себе за этим словом нечто реальное, осязаемое... понятное ему... А я говорю «Россия» и чувствую, что для меня это звук пустой. И у меня нет возможности вложить в это слово какое-либо ясное содержание.

[... Есть много слов, которые произносишь по привычке, не думая о том, что скрыто за ними... Жизнь... Моя жизнь... Чем наполняются эти два слова?..]

Акт II. [Тетерев. Меня, брат, не отведешь. Я не состою в родстве ни с обвиняемыми... ни с потерпевшими. Я — сам по себе. Я — доказательство преступления! Жизнь испорчена! Она скверно сшита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь, говорю я. Мещане сжузили, окоротили ее, сделали тесной... и вот я есмь вещественное доказательство того, что человеку негде, нечем, незачем жить.

Нил. Ну иди-же, иди!]

Акт IV. Поля (тихо подходя поближе). Ведь, видите, какое дело. [Не все еще люди живут! Очень мало людей жизнью пользуются...] множеству их жить-то и некогда совсем... Они только работают, куска хлеба ради... а вот когда и они...

Акт IV. Нил (Петру). [Права не дают, права берут...] Человек должен сам себе завоевать права, если не хочет быть раздавленным грудой обязанностей...

Акт III. Елена [Тетереву об арестантах] (Задумчиво)... Удивительно милые и простые люди, уверяю вас. Смотрю я на них, бывало, и мне кажется совершенно невероятным, что вот этот — убийца, этот ограбил, этот... еще что-нибудь сделал. Спросишь иногда: ты убил? — «Убил, матушка Елена Николаевна, убил... что поделаешь?..» И мне казалось, что он, этот убийца, взял на себя чужую вину... что он был только камнем, который брошен чужой силой... да... Совсем, как дети, честное слово... как дети... Славно было с ними! [Я не заметила, как прошло три года... и когда мужа убила лошадь, я плакала не столько о нем, кажется, сколько о тюрьме... Было жалко уходить из нее... и арестантов тоже... им тоже было грустно]... Не люди не хороши, а что то другое... Тяжело как-то.

Акт I. Татьяна. А я вчера была в клубе... на семейном вечере. Член городской управы Сомов, попечитель моей школы, едва кивнул мне головой... да. А когда в зал вошла содержанка судьи Романова, он бросился к ней, поклонился, как губернаторше, и поцеловал руку.

Акулина Ивановна. Экой бесстыдник, а? Где бы взять честную

девушку под ручку, да уважить ее, поводить ее по зале-то валь-
жненько, на людях-то...

Татьяна (брату). Нет, ты подумай. Учительница в глазах
этих людей заслуживает меньше внимания, чем распутная,
раскрашенная женщина...

Петр. Не стоит замечать таких пошлостей... Нужно ста-
вить себя выше... А она хоть и распутная, но не красится...

Акул. Ив. Ты почему знаешь? Лизал ей щеки-то? Сестру
обидели, а он за обидчицу заступается...

Из приведенных мест видно, что сценический экзем-
пляр пьесы, в отличие от текста печатного, имел зна-
чительный ряд цензурных пропусков.¹ Но внимание драма-
тической цензуры к пьесам М. Горького, внимание исклю-
чительное и придирчивое, можно проследить и по тем
обстоятельствам, которые сопровождали разрешение горь-
ковских пьес для постановки на сцене театров. Обстоя-
тельства эти были предметом переписки Главного управ-
ления по делам печати с отдельными лицами и учреж-
дениями. Переписка составила специальное «Дело отдел.
канцел. Главного управления по делам печати о пьесе
«Мещане», соч. М. Горького», начатое 7 декабря 1901
года.² Сущность «дела» сводилась к следующему.

Директор-распорядитель Московского Художественного
театра В. И. Немирович-Данченко обратился 3 декаб-
ря 1901 г. в драматический отдел Главного управления
с просьбой разрешить к постановке на сцене Моск. Художе-

¹ Мы привели лишь места, зачеркнутые цензурой. Но
в первом цензурированном экземпляре есть значительное число
мест, отчеркнутых цензором на полях, видимо, взя-
тых цензором под сомнение, но все же оставленных в сцени-
ческом тексте пьесы. Все эти пометки цензора, нами не приво-
димые, касались речей действующих лиц о социально-бытовых
условиях жизни, в которых находился современный русский че-
ловек.

² Материал этого «дела» в части, касающейся пьес «Мещане»,
«На дне», «Дети солнца», был опубликован в выдержках в статье
Ф. Раскольников «Максим Горький и театральная цензура»
(«Красная новь», 1931, № 5—6).

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

ственного театра пьесу «Мещане», на что последовала 7 декабря 1901 года резолюция начальника Главного управления кн. Н. В. Шаховского: «представить мне пьесу и доложить».

Ответ канцелярии Главного управления о дозволении пьесы к представлению на сцене с исключениями отдельных мест последовал лишь 11 января 1902 г. Около этого времени (13 января) режиссер Моск. Худож. театра К. С. Станиславский обратился к начальнику Главного управления с особым письмом по поводу «Мещан». Письмо это, видимо, являющееся ответом на требование Главного управления представить первый спектакль «Мещан» в пользу бывших студентов Московского университета, позволяет определить отношение режиссеров Художественного театра к первому драматическому опыту М. Горького. Вот конец этого письма:

... Позвольте в заключение сказать еще несколько слов о спектакле в пользу бывших учеников Московского университета. Материальная его сторона может быть выяснена только Морозовым и Немировичем-Данченко, я совершенно с нею незнаком — потому умалчиваю о ней. Что же касается выбора пьесы, я бы в интересах начинающего драматурга Горького очень просил Вас не требовать от нас 1-го спектакля его пьесы и вот по какой причине. Шумный успех первого спектакля вынуждает прессу отнестись к рецензиям добросовестнее. Слабый внешний прием делает их отзывы смелее и развязнее. У Горького много врагов и они уже начали точить кинжалы, или вернее — перья. Холодная публика благотворительных спектаклей не способна оказать Горькому поддержки, а нам нужен шумный успех для того, чтобы сделать из Горького драматурга, чтобы приохотить его к этой новой для него литературной форме. В материальном отношении первый спектакль будет так же силен, как и третий, — и потому, быть может, Вы разрешите мне хлопотать о третьем спектакле «Мещан», так как к этому времени репутация пьесы будет уже установлена.

Вы поймете, что я хлопочу не из-за материальной стороны. В короткий период, в Петербурге, все спектакли пьесы Горького, конечно, будут переполнены. В данном случае, я хлопочу только об успехе первого опыта талантливого русского писателя, который доверил нашему театру свой первый опыт...

Примечательно, что слова письма: «*Нам нужен шумный успех для того, чтобы сделать из Горького драматурга*» — были подчеркнуты адресатом красным карандашом.

Постановка «Мещан» в Художественном театре вызвала к себе особое внимание властей — частичные сведения об этом неоднократно появлялись в печати.¹ Еще задолго до первого спектакля пьесы, осуществленного 26 марта 1902 г., власти были обеспокоены вниманием к пьесе широких кругов общества. По этому поводу министр внутренних дел В. Сипягин счел нужным снестись с московским генерал-губернатором великим князем Сергеем Романовым особым письмом, в котором между прочим писал:

... Хотя из пьесы «Мещане» устранены все неудобные в цензурном отношении места и выражения, но, принимая во внимание широкую популярность Горького в известных кружках публики и особенно молодежи, а также направление названного писателя, я признал необходимым командировать на генеральную репетицию означенной пьесы, которая состоится в начале февраля, начальника Главного управления по делам печати князя Н. В. Шаховского. В виду тех же соображений не благоугодно ли будет вашему императорскому высочеству назначить для присутствования на генеральной репетиции пьесы «Мещане» особое лицо, которое могло бы доложить Вам о сценическом впечатлении, производимом первым драматическим опытом М. Горького. Таким образом представится возможность не допустить до публичного воспроизведения тех отдельных мест или выражений, которые в чтении не производят отрицательного впечатления, но каковые в исполнении на сцене могут вызвать нежелательное действие...

В ответ на письмо последовало распоряжение генерал-губернатора и далее министра внутренних дел о присутствии начальника Главного управления на репетиции «Мещан».

¹ См. очерк В. И. Немировича-Данченко в книге Н. Эфроса «На дне», М. 1923, и воспоминания К. С. Станиславского — «Моя жизнь в искусстве», М. 1926, Гос. Ак. худ. наук и др. издания.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Исключительное внимание, оказанное цензурой «Мещанам», видно не только из условий ее постановки на сцене Художественного театра, но также и из обстоятельств, сопровождавших постановку пьесы на сценах других театров. «Мещане» разрешались к постановке другими театрами и другими антрепренерами лишь с очень большими ограничениями: каждый раз по особому ходатайству Русского театрального общества или же местных губернаторов, причем разрешение на постановку давалось лишь по экземпляру пьесы, специально для данной постановки скрепленному драматической цензурой, и с ручательством губернаторов за невключение в сценический текст сделанных в «Мещанах» цензурных исключений. По этому поводу Главное управление обратилось к губернаторам с соответствующим разъяснительным циркулярным обращением.

Но влияние драматургии М. Горького захватывало весьма широкие круги. Под давлением большого интереса к творчеству М. Горького в ответ на это постановление в Главное управление направлялись с разных концов России десятками прошения и телеграммы антрепренеров и полицеймейстеров.¹ Некоторые губернаторы и полицеймейстеры сами «ходатайствовали» перед Главным управлением о разрешении «Мещан» к постановке. Так, прошение антрепренера Двинского городского театра С. А. Трефилова от 4 января 1903 г. было сопровождено «удостоверением» двинского полицеймейстера такого содержания:

... труппа С. А. Трефилова, подвизающаяся на сцене Двинского театра с 25 декабря 1902 г., составлена умело, на каждое

¹ В «Деле» о «Мещанах» вложен сводный список городов (45) и антрепренеров, коим по ходатайству Русского театрального общества пьеса была разрешена к постановке. Среди прошений, находящихся в «Деле», есть прошение антрепренера Херсонского городского театра Всев. Эм. Мейерхольда от 23 октября 1902 г.

амплуа имеются соответствующие артисты, пользующиеся успехом у публики; спектакли обставляются в декоративном и аксессуарном отношении хорошо. В постановке спектаклей видна опытная рука режиссера, что дает основание поручиться за тщательность постановки пьесы «Мещане» и ее успех в Двинском театре в исполнении труппой С. А. Трефилова.

Но, несмотря на неоднократные обращения С. Трефилова в Главное управление и приведенную рекомендацию (а вернее, благодаря этой рекомендации), ему было отказано в разрешении поставить под его режиссерством пьесу «Мещане».

Обычно же губернаторы ходатайствовали о прямом запрещении пьесы. Ярославский губернатор 9 января 1903 г. послал в Главное управление следующее отношение:

Вследствие циркуляра от 12-го октября 1902-го года за № 8961 имею честь уведомить Главное управление, что постановка на Ярославском театре пьесы М. Горького «Мещане», дозволенная мною на условиях, указанных в этом циркуляре, ныне мною воспрещена в течение всего текущего театрального сезона, так как, присутствуя вчера на спектакле, я лично заметил, что исполнители допустили себе отступление от экземпляра пьесы, скрепленного драматическою цензурою. Об этом считаю долгом сообщить Главному управлению на случай, если бы антрепренер Ярославского театра обратился непосредственно в Главное управление с просьбою о разрешении.

Главное управление внимательно следило за исполнением своего циркуляра, свидетельством чего является следующий случай. 10 октября 1902 г. в Елецком городском театре (антрепренер С. А. Катарский) шли «Мещане». Главное управление немедленно запросило по этому поводу орловского губернатора, чем руководствовался следкий полицеймейстер, разрешая в Елецком городском театре постановку пьесы «Мещане». В своем ответе орловский вице-губернатор сообщил:

... постановка пьесы Максима Горького «Мещане» Елецким полицеймейстером была разрешена на сцене Елецкого городского театра, с одной стороны, в виду незнания им существующих условий постановки этой пьесы, а с другой — вследствие своей довер-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

чивости к антрепренеру Еледкого городского театра Катарскому, представившему ему афиши на постановку упомянутой пьесы в гг. Перми и Выборге, в чем полицеймейстер признает себя вполне виновным.

Но пьеса «Мещане» даже в этих особо трудных условиях своей театральной жизни, созданных осторожной и придирчивой драматической цензурой, проникла на столичную сцену, обошла ряд провинциальных городов¹ и вызвала огромную газетно-журнальную критическую литературу. Широкий интерес к пьесе прорвал преграды «условных» разрешений, в сущности, равносильных неофициальному запрещению пьесы. Вот почему 7 апреля 1905 г. цензор Верещагин обратился к министру внутренних дел со следующим заявлением, в котором после изложения тех мер, которые были направлены против пьесы, писал:

... Пьеса М. Горького «Мещане» дозволена к представлению в январе 1902 г. специально Московскому Художественному театру, причем в виду широкой популярности М. Горького в известных кружках публики, а также направления названного писателя, бывшим министром внутренних дел Д. С. Сипягиным на генеральную репетицию в Москву был командирован бывший начальник Главного управления по делам печати князь Шаховской, после чего признано было возможным разрешить пьесу на столичных и

¹ В воспоминаниях К. И. Ванченко («Из воспоминаний украинского актера», «Исторический вестник», 1916, июль, стр. 93—95) приведен случай, когда полицеймейстер г. Пинска отказался разрешить постановку пьесы даже по представленному цензурированному экземпляру, говоря: «Пьеса, по всему видно, неблагонадежная, ежели на нее циркуляры пишут... Здесь ее ставить опасно... Сейчас у вас в театре такое творится, что ничем не уймешь, что же будет во время этого спектакля?! Полное столпотворение вавилонское...» И лишь по прочтении пьесы полицеймейстер изменил свое мнение: «Не понимаю, что в ней нашли опасного, стоило циркуляры издавать. Все-таки, видно, какая-то чертовщина есть, мы-то не понимаем, а там сидят такие головы, что все понимают...» Пьеса полицеймейстером была все же разрешена к постановке, причем на спектакль была введена военная команда в полной боевой амуниции.

провинциальных театрах, но только условно, т. е. по особым ходатайствам, с обозначением в разрешительной надписи — театра и фамилии антрепренера. Со времени разрешения «Мещан» они уже сотни раз исполнялись на сцене.

В виду изложенного я полагал бы возможным разрешить рассматриваемую пьесу повсеместно, на общем основании, тем более, что единственными причинами для установления условного разрешения были, повидимому, только популярность Горького и его направления, как писателя вообще; ни то, ни другое, однако, казалось бы, не должно иметь отношения к драматическому произведению, уже прошедшему через цензуру и отвечающему ее требованиям, как не имеет отношения личность того же Горького к его пьесе «Дачники», допущенной повсеместно, или личность гр. Л. Н. Толстого к переделке его романа «Воскресение», разрешенной без всяких ограничений.

На заявлении цензора была положена утвердительная резолюция министра.

«НА ДНЕ» — 1903 г. Пьеса «На дне» неоднократно представлялась в драматическую цензуру.¹ Первый представленный в цензуру экземпляр пьесы вызвал обширный ряд цензорских исключений. Так, цензором были зачеркнуты слова и фразы, предосудительные с точки зрения господствующей и официальной морали:

Акт II. Пепел (Василисе)... *И жил я с тобой и все...*

Акт III. Бубнов... Мм... Любят врать люди. Ну, Настька... дело понятное! *Она привыкла рожу себе подкрашивать... вот и душу хочет подкрасить... румянец на душу наводит...*

Акт III. Пепел [О трупе Костылева]... *(трогает труп ногой). Околез старый пес!*

В экземпляре первом утерян конец пьесы. В экземпляре втором в отсутствующей части конца пьесы зачеркнута финальная реплика Сатина на слова барона о самоубийстве актера:

¹ Основные цензурованные экземпляры ЛТБ: № 22803 и 19932. Кроме них экземпляр № 25896 закрепляет пропуски в первых двух экземплярах и частично дает новые цензурные пропуски. Все пропуски в них закреплены в экземпляре № 20612.

20495

М. ГОРЬКІЙ.

ВРАГИ.

СЦЕНЫ.

*Всё прочитано и просмотрено
и одобряется. 13 февраля
1904*
В. Шенников



Титульный лист цензурного экземпляра пьесы М. Горького «Враги»

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

Эх... испортил песню... дур-рак!

В экземпляре четвертом зачеркнуто:

Акт I. Настя... *Напьюсь вот я сегодня... так напьюсь.*

Акт IV. Сатин... Чем она хуже тебя? Хотя у нее в прошлом, уже наверное, не было не только карет и дедушки, а даже отца с матерью...

Кроме того в экземпляре первом было зачеркнуто:

Акт II. Бубнов. У жены моей... любовник был...

И надписано цензором: «знакомый»; потом восстановлено зачеркнутое.

Другие цензурные пропуски касались мест, трактующих религиозные вопросы, мест с церковными изречениями и т. п. Исключения этой группы падают, главным образом, на речи Луки и на реплики лиц, ему отвечающих.

Акт II. Лука (в ответ на слова Анны: «Господи, неужто и на том свете мука мне назначена? Неужто и там?»). *Ничего не будет.* [Вместо этих слов надписано: Страшного] не будет.

И ниже:

Лука (в ответ на слова Анны: «А как там — тоже мука?») Ничего [добавлено цензором: страшного] не будет.

И ниже:

Лука. *Ничего там не будет... Просто...*¹

Пепел (вставая). Верно... а может, и неверно.

Далее зачеркнут весь диалог Луки и Анны:

Акт II. Анна. *А как там тоже мука?*

Лука. *Ничего не будет! Ничего: Ты — верь! Спокой и больше ничего! Призовут тебя к господу и скажут: господи, погляди-ка вот пришла раба твоя Анна...*

Медведев (строго). *А ты почему знаешь, что там скажут? Эй, ты...*

(Пепел при звуке голоса Медведева поднимает голову и прислушивается).

¹ В третьем цензурном экземпляре это место заменено цензором: «Ничего, ты не бойся!»

С. Д. БАЛУХАТЫЙ

Лука. Стало быть, знаю, господин унтер.

Медведев (примирительно). *М... да! Ну... твоё дело... Хоша... я ещё не совсем унтер...*

Бубнов. Двух беру...

Медведев. *Ах ты... чтоб тебе...*

Лука. *А господь взглянет на тебя кротко — ласково и скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите её, Анну, в рай! Пусть успокоится... знаю я, жила она очень трудно... очень устала... Дайте покой Анне...*

Акт II. Пепел [Луке]. *Пусть он мне скажет... Слушай, старик: бог есть?*

(Лука молчит, улыбаясь).

Бубнов. *Люди все живут, как щепки по реке плывут... строят дом... а щепки — прочь...*

Пепел. Ну? Есть? Говори...

Лука (негромко). *Коли веришь, есть; не веришь, нет... Во что веришь, то и есть...*

Акт III. Лука (Пеплу на вопрос: «Куда теперь?») *В хохлы... Слышал я — открыли там новую веру...*

Акт III. Лука (Сатину). *Тебе бы с такими речами к бегунам идти... Есть такие люди, бегуны называются.*

Сатин. *Я знаю... они — не дураки, дедка!*

К сцене:

Акт IV. Актер. Татарин! (Пауза). Князь! (Татарин поворачивает голову).

Актер. За меня помолись...

Татарин. Чего?

Актер (тише). Помолись за меня!..

Татарин (помолчав). Сам молись... —

во втором экземпляре написано цензором на полях: «Можно, но, чтоб татарин не молился». И далее зачеркнуто:

Акт IV. (Татарин... становится на колени и молится.)

И далее зачеркнуты слова Сатина о татарине:

Он молится? Прекрасно! Человек может верить и не верить... это его дело!

Зачеркнуты также церковные речения и упоминания о них:

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Акт I. Костылев. Проходи, изволь... (Напевая под нос что-то божественное)

Акт I. Лука. Я... я самый... о, господи Иисусе Христе!

Акт II. Лука. Иисусе Христе, многомилостивый! Дух новопреставленной рабы твоей Анны с миром прими.

Акт III. Лука. Господи Иисусе... Слышь-ка милый! Ты...

Акт IV. Барон. Исчез от полиции... яко дым от лица огня. Сатин. Тако исчезают грешники от лица праведных!

Значительное число цензурных пропусков касается тех мест пьесы, в которых освещены тяжелые условия жизни отдельных персонажей пьесы или, через их речи, вообще русская жизнь изображаемой среды.

Акт I. Квашня...¹ Как издох² мой милый муженек,³ — ни дна бы ему, ни покрывки,⁴ — так я целый день от радости одна просидела: сижу и все не верю счастью своему...

Медведев. Ежели тебя муж бил... зря, надо было в полицию жаловаться...

Квашня.⁵ Я богу жаловалась восемь лет, — не помогал.⁶

Медведев. Теперь запрещено жен бить... теперь во всем строгость и закон — порядок! Никого нельзя зря бить...⁷ Бьют — для порядку...⁸

Акт I. Медведев...⁹ Эх, служба! И зачем разнимают людей, когда они дерутся? Они и сами перестали бы... ведь устаете драться... Давать бы им бить друг друга свободно, сколько каждому влезет... стали бы меньше драться, потому побои-то помнили бы дольше...

Бубнов [...] Ты начальству поговори насчет этого...¹⁰

Акт II. Бубнов [в ответ на слова Наташи: «Анна-то померла!»] Кашлять перестала, значит.

Акт II. Бубнов. Все так: родятся, поживут, умирают. И я помру... и ты... Чего жалеть?

Акт III. [О смерти Анны.] Татарин (Клещ). Надо вон тащить! В сени надо тащить! Здесь — мертвый нельзя, здесь живой спать будет...

¹⁻⁸ Во втором экземпляре восстановлено, но не полностью; ² умер; ³⁻⁴ зачеркнуто; ⁵⁻⁶ зачеркнуто; ⁷⁻⁸ зачеркнуто.

⁹⁻¹⁰ Во втором экземпляре восстановлено все, кроме слов: «Эх, служба!»

Клещ (негромко). *Вытащим...*
(Все подходят к постели. Клещ смотрит на жену через плечи других).

Кривой Зоб (Татарину). *Ты думаешь, дух пойдет? От нее духа не будет! Она вся еще живая высохла...*

Наташа. *Господи! Хоть бы пожалели... Хоть бы кто слово сказал какое-нибудь! Эх вы...*

Лука. *Ты, девушка, не обижайся... Ничего! Где им... Куда нам мертвых жалеть? Э, милая! Живых не жалеем... сами себя пожалеть — и то не можем... Где тут!*

Бубнов (зевая). *И опять же, смерть слова не боится... болезнь боится слова, а смерть — нет!*

Татарин (отходя). *Полицию надо...*

Кривой Зоб. *Полицию — это обязательно.*

Акт II.¹ **Кривой Зоб.**² *Охо-хо-о! Асан! Скоро весна, дру... тепло нам жить будет. Теперь уже в деревнях мужики сохи, бороны чинят... пахать налаживаются... н-да! А мы?... Асан? Дрыхнет уж, Магомед окаянный...*

Бубнов. *Татары спать любят...*³

Клещ (стоит посредине ночлежки и тупо смотрит перед собой). *Чего же теперь делать?*

Кривой Зоб. *Ложись, да спи... Только и всего...*

Клещ (тихо). *А... она... как же? (Никто не отвечает ему. Сатин и актер входят.)*

Актер (кричит).⁴ *Старик! Сюда, мой верный Кент...*

Сатин. *Миклуха-Маклай идет... х-ха!*

Актер. *Кончено и решено! Старик, иде город... иде ты?*

Сатин. *Фата-моргана! Наврал тебе старик... Ничего нет! Нет городов, нет людей... ничего нет.*²

Актер.⁵ *Врешь!*

Татарин (вскакивая). *Где хозяин? Хозяину иду! Нельзя спать. Нельзя деньги брать... мертвые... пьяные... (Быстро уходит. Сатин свистит вслед ему.)*⁶

Бубнов (сонным голосом). *Ложись, ребята, не шуми... Ночью спать надо!*

Актер. *Да... здесь — ага! Мертвец. «Наши сети притащили мертвеца»... стихотворение... Б-беранжера.*⁷

Сатин (кричит).⁸ *Мертвецы — не слышат. Мертвецы — не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат...*

(В двери является Лука.)⁹

¹⁻⁹ Во втором и третьем экземплярах эта сцена восстановлена с частичными исключениями; во втором: ⁵⁻⁶⁻⁷; в третьем: ^{2-3, 4-5}. Кроме того, во втором экземпляре цензором исправлено в ⁸ на: «тихо».

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Акт III. Барон. А надо мне к Настеньке мириться итти... не помиришься — на вытывку не даст.

Акт III.¹⁰ Клещ. Пристанища... пристанища нету! [Издыхать надо... Вот она, правда!] Дьявол! На... на что мне она — правда? Дай вздохнуть... вздохнуть дай! Чем я виноват?... На что мне правду? (Жить, дьявол — жить нельзя... вот она правда!)¹¹

Значительное число цензурных пропусков находится в связи с политическим цензурованием пьесы. Сюда относятся следующие случаи:

Акт I. Пепел (барону). [Ты барин...] было у тебя время' когда ты нашего брата за человека не считал... и все такое... Чего же? А теперь вот я тебя заставлю лаять собакой, ты и будешь... ведь будешь?¹²

Акт II. Кривой Зоб. [По поводу смерти Анны.] А полиции заяви... скорее! А то она подумает — убил ты бабу... или что.

Акт III. Наташа... Видно правду говорят, что студенты — отчаянные.

Акт III. Настя (Луке)... Дедушка! Ей-богу... было это! Все было!.. Студент он... француз был...

Акт III. Лука [про воров]... Хорошие мужики оба... Я говорю им: вы бы, лешие, прямо бы хлеба просили. А они — надоело, говорят... просишь, просишь, а никто не дает... обидно!

Наташа. Они белые? Каторжане?

Лука. Действительно так, — белые... с поселенья ушли... Хорошие мужики!.. [И далее:] Тюрьма! добру не научит... и Сибирь не научит... а человек научит... да! Человек может добру научить... Очень просто!

Акт III. Пепел. Я утешаю себя тем, что другие побольше моего воруют, да в чести живут... в совесть я не верю...

Акт III. Костылев [Луке]. Сегодня же, чтобы духа твоего не было. А то я... Смотри!

Лука. Дядю позовешь? Позови дядю... — Беллого, мол, изловил... Награду дядя получить может... копейки три.

Бубнов (в окне). Чем тут торгуют? За что три копейки?

Лука. Меня вот грозят продать...

¹⁰⁻¹¹ Зачеркнутое в экземпляре первом взято курсивом; во втором — в простые скобки; в третьем — в прямые скобки.

¹² Зачеркнутое в экземпляре втором взято в прямые скобки.

С. Д. БАЛУХАТЫЙ

Василиса (мужу). *Идем.*

Бубнов. *За три копейки? Ну, ильди, старик... Они и за копейку продадут.*

Акт IV. Татарин. *Потом придет время, — Коран будет мало... Время даст свой закон, новый... Всякое время даст свой закон...*

Сатин. *Ну да... Пришло время и дало «Уложение о наказаниях»... Крепкий закон... нескоро износишь!*

Акт IV. Сатин. *Есть ложь утешительная, ложь примиряющая... ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода... Ложь — религия рабов и хозяев...*

Акт IV. Барон... *Старая фамилия... времен Екатерины... дворяне, вояки!... выходцы из Франции... Служили, поднимались все выше... При Николае I дед мой, Густав Дебиль... занимал высокий пост...*

В первом цензурованном экземпляре зачеркнута характеристика Медведева как полицейского и соответственно с этим были исключены сцены и реплики с высказываниями о Медведеве-полицейском.

В афише первого экземпляра зачеркнуто:

Медведев, их дядя, *полицейский.*

Акт I. Медведев¹ (Луке). *Как будто я тебя не знаю...*

Лука. *А остальных людей — всех знаешь?*

Медведев. *В своем участке² я³ должен всех знать...⁴ а тебя вот — не знаю...*

Лука. *Это оттого, дядя, что земля-то не вся в твоем участке⁵ поместилась... Осталось маленько и oprичь его...*

Медведев. *Правильно, участок⁶ у меня⁷ не велик... Хоть хуже всякого большою... Сейчас⁸ перед тем, как с дежурства смениться,⁹ сапожника Алешку в часть отвез... Лег, понимаешь, среди улицы, играет на гармонии и орет: — ничего не хочу, ничего не желаю! — Лошади тут ездят и вообще движение... Могут раздавить колесами и прочее... Буйный парнишка...¹⁰ Ну, сейчас я его и... представил.¹¹ Очень любит беспорядок.¹²*

1-11 Во втором и третьем экземплярах все это место восстановлено, но с заменами: ², ⁵, ⁶: в околотке; ³⁻⁴ в третьем экземпляре: я все их знаю; ⁷ в третьем: у нас; ⁸⁻⁹ во втором: отвезли; ¹⁰⁻¹² в третьем зачеркнуто.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

Акт III. Костылев [Луке]. А... а ты знаешь? — у жены моей дядя полицейский? И если я...

Акт III. Медведев. Стой! Отдай свисток...

Акт III. Медведев. Свисток сорвали, дьяволы...

Алешка. Вот он. (Свистит. Медведев бежит за ним).

Цензурные перипетии пьесы вызвали обширную ведомственную переписку, составившую специальное «дело». Еще до появления пьесы на сцене Главным управлением по делам печати был предупредительно разослан губернаторам циркуляр о том, чтобы не допускались анонсы о новой пьесе М. Горького «На дне» до предъявления антрепренерами цензурованных экземпляров.

Пьеса была предназначена к постановке на сцене Моск. Художественного театра и была послана директором театра В. И. Немировичем-Данченко на цензурный просмотр в августе 1902 г., а 27 августа поступила в цензуру. Лишь через месяц, 25 сентября, видимо, после весьма тщательного чтения пьесы, был дан отзыв о ней цензора С. Трубачева, доложенный начальнику Главного управления. Отзыв кончался таким выводом:

...Новая пьеса Горького может быть разрешена к представлению только с весьма значительными исключениями и некоторыми изменениями. Безусловно необходимо городского Медведея превратить в простого отставного солдата, так как участие «полицейского чина» во многих проделках ночлежников недопустимо на сцене. В значительном сокращении нуждается конец второго акта, где следует опустить, из уважения к смерти чахоточной жены Клеца, грубые разговоры, происходящие после ее кончины. Значительных исключений требуют беседы странника, в которых имеются неудобные рассуждения о боге, будущей жизни, лжи и прочее. Наконец, во всей пьесе должны быть исключены отдельные фразы и резкие, грубые выражения, на которые во всех своих произведениях не скупится Горький.

Разрешая пьесу для постановки в Моск. Художественном театре с исключениями, цензурный отдел следил за тщательным соблюдением на сцене всех особенностей цензурного текста. Изменения в тексте пьесы, вызываемые

ее постановкой, также требовали особого разрешения. Так, В. И. Немировичем-Данченко 16 декабря 1902 г. была послана в Главное управление на имя И. М. Литвинова телеграмма следующего содержания: «Прошу дать срочной телеграммой разрешение выпустить в конце третьего акта без слов пристава, к которому по пьесе обращается Василиса», на что последовал ответ: «Пристава без слов выпустить можно».

Почти одновременно, в январе 1903 г., дирекция императорских театров ходатайствует о разрешении к постановке «На дне» на императорской сцене. Это обстоятельство заставило цензурное управление пересмотреть вопрос о повсеместном разрешении пьесы и решить его в том виде, как это было сделано по отношению к «Мещанам»: разрешить пьесу к постановке лишь с особого ходатайства Русского театрального общества или местных губернаторов по особо скрепленным экземплярам.

По этому поводу была составлена «справка», доложенная цензором начальнику Главного управления со следующим заключением:

...В виду того, что пьеса эта не принадлежит к числу произведений, кои по серьезности сюжета и по требованиям обстановки могут быть исполняемы в театрах, обладающих составом исполнителей, соответствующим важности сюжета, к специальному разрешению на императорских театрах нет достаточного повода. В виду того, что постановка пьесы «На дне» в городе Москве не дала повода к каким либо сомнениям, казалось бы возможным разрешить ее повсеместно. При этом следует иметь в виду, что печатный экземпляр товарищества «Знание», СПб 1903, следует признать неудобным к исполнению на сцене и разрешительные надписи следует делать лишь на экземплярах, совершенно тождественных с экземпляром, разрешенным для Московского Художественного театра, о чем и следует своевременно поставить в известность гг. губернаторов для руководства на будущее время.

На этой справке в конце ее была сделана приписка:

29-го января г-н начальник изволил приказать разрешительные надписи на пьесе «На дне» делать в том же порядке, который

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

был признан удобным относительно пьесы «Мещане», т. е. не иначе, как по особым ходатайствам и по рукописным экземплярам, отнюдь не изменяющим печатные экземпляры товарищества «Знание».

Согласно этому распоряжению начальника Главного управления в начале февраля 1903 г. генерал-губернаторам (московскому и варшавскому) был разослан конфиденциальный циркуляр, аналогичный циркуляру о пьесе «Мещане», для сообщения губернаторам и начальникам областей.

Но даже и в этих, созданных драматической цензурой, особо затруднительных условиях пьеса «На дне» ставилась непрерывно на сцене ряда столичных и провинциальных театров в последующие сезоны.

Постановка «На дне» на сцене столичных театров во второй сезон, осенью 1903 г., вызвала своеобразную оценку пьесы со стороны петербургского градоначальника, о чем мы узнаем из «справки» о пьесе, представленной начальнику Главного управления в ответ на запрос — «отношение» градоначальника от 31 октября 1903 г. Отвечая на «отношение» градоначальника, цензор (И. Литвинов) писал:

С.-Петербургский Градоначальник, указывая, что в периодической печати появляются известия о развитии в столице преступности со стороны особого класса людей, что не может не порождать тревожного настроения жителей, заявляет, что «в то же время на театральной сцене идут и пользуются большим успехом такие пьесы, как «Падшие» и «На дне», в которых автор, рисуя жизнь отбросов общества, стремится обнаружить и показать обществу внутренний смысл — душу этого порочного элемента, выставляя негодяев и тунеядцев в ролях героев и удалцов».

Пьеса «На дне» действительно шла с громадным успехом в Москве в течение всего прошлого сезона 1902—1903 гг. и затем в С.-Петербургском Малом театре с меньшим успехом выдержала около десяти представлений по утроенным ценам. После сего эта пьеса шла по отдельным разрешениям на летних сценах и в последнее время держится в репертуаре на Петербургской стороне в театре Неметти. Все действующие лица этой

пьесы типа отрицательные, которые в лучшем случае могут вызвать сожаление, а вообще производят отталкивающее впечатление. Ни одного героя и удалца там нет, если не считать мелкого воришку Ваську Пепла, который однако стремится к честной жизни и обновлению путем привязанности к честной девушке и попадает на скамью подсудимых, вследствие случайного убийства в драке с мужем своей любовницы. Остальные действующие лица бывшие люди, полуголодные нищие, которые влачат изо дня в день свое жалкое существование, ничем не проявляя какой-либо преступности. Еще менее можно найти стремление выставлять негодяев и тунеядцев в ролях героев и удалцов в пьесе «Падшие». Пьеса эта успеха не имела и больше на репертуаре не появляется в виду незначительных сборов. Слабая сторона этой пьесы, как произведения драматического, именно в том и заключается, что автор, рисуя бессвязные картины петербургской жизни, заставляет целый ряд действующих лиц проповсдывать прописную мораль и в конце концов доводит, обманом вовлеченную в порок честную девушку, до самоубийства. [Далее дается пересказ пьесы.]

... Вопрос об изображении преступности и порока на сцене вопрос общий, принципиальный. Вашему Превосходительству известно, что многие десятки пьес запрещены именно в виду попыток идеализировать порок, сделать его привлекательным, создавать из негодяев-тунеядцев героев и удалцов. Если такие герои допускаются в виде исключения, то это в таких произведениях, как «Разбойники» Шиллера, оперы: «Дубровский», «Фра-дьяволо» и т. п. Создали или нет подобные произведения подражателей, остается неизвестным; одно лишь достоверно, что студент Данилов совершил преступление вполне аналогичное с преступлением Раскольникова в то время, когда роман Достоевского еще только готовился к печати. Что же касается до «обыкновенных негодяев», причисляемых «к категории несуществующей у нас касты людей под названием хулиганов», то драматическая цензура до сего времени полагала, что кличка «хулиган» соответствует другим кличкам отбросов общества, как напр. «мазурик», «жулик», «громило» и т. д. В разрешенных к представлению пьесах «хулиганы» нигде не изображаются в виде отдельной касты и «реальная жизнь пролетариата отнюдь не освещается и не демонстрируется в соблазнительном виде».

К сему считаю долгом присовокупить, что пьеса «На дне» разрешается для каждого театра особо, так что спектакли, исполнение коих вызвало бы какое-либо недоразумение, могут быть немедленно прекращены, и если Г. Градоначальник находит дальнейшее представление этой пьесы в С.-Петербурге не-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

желательным, то она может быть снята с Петербургского репертуара, по его усмотрению, в порядке 735 статьи Устава о предупреждении и пресечении преступлений.

«Справка» эта была доложена начальником Главного управления министру внутренних дел, на что последовала следующая запись начальника о неофициальном запрещении постановки пьесы министром: «Г. Министр изволил приказать: 1) по возможности не разрешать дальнейшего появления на сцене пьесы «На дне» и 2) сделать редакторам маленьких газет соответственные указания».

Неофициальное общее запрещение пьесы и обстоятельства, связанные с единоличными разрешениями ее к постановке и с последующим строгим контролем по исполнению ограничительного циркуляра, равно как широкая популярность произведения М. Горького и массовое обращение антрепренеров с просьбой разрешить постановку пьесы, — должны были затруднять Главное управление в его работе по цензурованию пьесы. Видимо, этим обстоятельством надо объяснить появление 7 апреля 1905 г. ходатайства Главного управления перед министром внутренних дел о применении к пьесе М. Горького обычных, а не экстраординарных цензурных мер. Соответствующее обращение цензора Верещагина к министру внутренних дел было мотивировано наличием поступившего в Главное управление ходатайства о дозволении пьесы М. Горького к повсеместному представлению и желательности отмены установленных для нее «условных разрешений». После изложения всех обстоятельств «условного разрешения» пьесы цензор писал:

... Не находя серьезных оснований оставлять долее под официальным запрещением пьесу «На дне», которая разошлась уже по России в сотнях разрешенных экземпляров и, по моему глубокому убеждению, ничего предосудительного в себе не заключает, изображая быт босяков, как многие другие пьесы современного репертуара, имею честь покорнейше просить ваше превосходительство, не признаете ли возможным возбудить хо-

датайство о разрешении пьесы М. Горького «На дне» повсеместно, на общем основании, по рукописным экземплярам, соответствующим экземпляру, рассмотренному цензурой. Подобное разрешение не может иметь нежелательных последствий, так как к нему, в случае неудобства постановки пьесы по местным условиям, всегда может быть применена ст. 135 Уст. о пред. и прес. преступлений...

Положительная резолюция, сделанная на этом отношении 9 апреля 1905 г., заканчивала цензурные мытарства пьесы.

„ДАЧНИКИ“ — 1904 г. Пьеса «Дачники» представлена одним цензуrowанным экземпляром,¹ в котором, помимо значительного числа цензурных отметок на полях против тех мест, которые все же цензором были оставлены, находим следующие цензурные пропуски:

Акт I. Влас [Ольге Алексеевне]. *О, Марфа, Марфа! Ты печешься о многом — оттого-то у тебя все перепекается или недопечено... Какие мудрые слова!* [Зачеркнуто. И на полях написано цензором: «Из священной истории».]

Акт III. Басов [О Варваре Михайловне]. *.. Она много читает и всегда говорит от какого-нибудь апостола.*

Акт III. Суслов [Рюмину]. *.. И как вы ни кривляйтесь, вам не скрыть того, что вы хотите жить, есть... и иметь женщину...*

Акт II. Ольга Алексеевна [Варваре Михайловне]. *Ты устроилась как-то так, чтобы не иметь детей.*

Варвара Михайловна... *Устроилась? Ты... что ты хочешь сказать?*

Ольга Алексеевна (смушенно). *Я ничего не говорю особенного — я только хотела сказать... мне муж говорил, что многие не хотят детей...*

[И далее в ответе Варвары Михайловны зачеркнуто одно слово:]

Варвара Михайловна. *Я не понимаю тебя, но я чувствую, — ты подозреваешь меня в чем-то гадком.*

¹ № 21219 — машинная копия. На титуле дата цензурного разрешения: 4-го октября 1904 г.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Акт I. Дудиков. Это насчет колонии малолетних преступников. Они опять там накуралесили... Чорт их дери! *Бьют их там...*

Акт II. Марья Львовна. Я не требую... невозможного... Но мы живем в стране, где только писатель может быть глашатаем правды, беспристрастным судьей пороков своего народа и бордом за его интересы...

„ДЕТИ СОЛНЦА“ — 1905 г. Пьеса «Дети солнца» была представлена 23 августа 1905 г. издателем сборников «Знание» К. П. Пятницким в Главное управление вместе с ходатайством о разрешении пьесы к представлению.¹

В представленном экземпляре была зачеркнута только одна фраза:

Акт II. Мелания... *А я его как угодника божия люблю.*

Отсутствие цензурных пропусков в пьесе отнюдь не означало благоприятного отношения к ней цензуры: пьеса в целом со своими темами и их трактовкой не была приемлема властям, что видно из доклада цензора Верещагина начальнику Главного управления 31 августа 1905 г. Цензором была сделана следующая характеристика пьесы:

Основною мыслью пьесы является рознь, существующая между народом, представляющим из себя «лес, полный сумрака и гниения», и богатыми классами, т. е. — интеллигенцией, против которой в народе давно уже растет ненависть; затронут и рабочий вопрос изображением на сцене в роли «угнетенного и оскорбленного» именно представителя рабочего класса. Свидетельствуя, что «народная ненависть уже вырвалась на улицу, и люди, дикие, озлобленные, с наслаждением истребляли друг друга», автор предвещает, что «их злоба обрушится когда-нибудь на слепую, опьяненную не делом, а только красивыми словами и мыслями интеллигенцию за невнимание к тяжелой, нечеловеческой жизни низшего класса, за то, что она сыта и хорошо одета»... Вообще в пьесе то и дело подчеркивается угнетение бедного труженика, в котором не хотят даже признать «человека», этого «слепого крота», укрывающегося в «темных норах», которому свободолюбивые «дети солнца» должны помочь выбраться из настоящего

¹ № 20038 — машинная копия.

отчаянного положения и «вырасти гордым орлом». Для более картинной характеристики ненормальности положения вещей упоминается даже о бывших у нас беспорядках с их последствиями: об озверевшей, черной толпе, окровавленных лицах, лужах теплой крови, окрасившей песок, и т. п. Этот кровавый песок и является эмблемой народных страданий: пьеса заканчивается восклицанием одного из действующих лиц, под впечатлением только что происшедшей свалки бунтующей толпы:

«Один среди пустыни...

В знойном море красного песка».

Пророчество о народном мщении сбывается в последнем действии, где изображены беспорядки по случаю холеры и избивание чернью докторов, «придумавших эту болезнь, якобы из корыстной цели». Разъяренная толпа на сцене врывается в частный дом, причем во время разгрома в общей свалке происходят даже выстрелы.

Представляя все изложенное на благоусмотрение вашего превосходительства, считаю долгом присовокупить, что у меня не возникает ни малейших сомнений в совершенной недопустимости на сцене рассматриваемого произведения в виду его крайней тенденциозности, могущей вызвать при исполнении пьесы только нежелательные последствия.

Несмотря на категорическую и мотивированную оценку цензора, начальник Главного управления не согласился с его мнением, и пьеса была разрешена 17 сентября 1905 г.

Несколько позднее — в январе 1906 года — в Главное управление поступило ходатайство об «одобрении пьесы А. Чехова «Вишневый сад» и М. Горького «Дети солнца» для постановки на сцене народных театров». Главное управление ответило своим «неодобрением», мотивы чего видны из следующей оценки:

Пришима в внимание, что первая из этих пьес изображает в ярких красках вырождение дворянства, а вторая [«Дети Солнца»] даже на общей сцене Московского Художественного театра неоднократно вызывала скандалы, я полагаю, что одобрение поименованных двух пьес для народных театров совершенно неудобно...

На народные сцены пьеса была допущена лишь год спустя — 23 июня 1907 г.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

„ВАРВАРЫ“ — 1906 г. Пьеса «Варвары» [№ 28989] на печатном экземпляре из сб. «Знание», том IX, имеет разрешительную запись без цензурных исключений, датированную 14-м июня 1906 г.

„ВРАГИ“ — 1907 г. Пьеса «Враги» [№ 36478] представлена печатным экземпляром из сб. «Знание», том XIV, в котором загнуты в большом числе страницы (стр. 14, 25, 27, 31, 43, 50, 54, 70, 71, 81, 84, 89, 95, 115, 117, 124, 132, 137, 141, 143, 156, 157, 170, 172, 173, 182, 183 — всего 27 страниц), видимо, обратившие на себя внимание цензора.

В докладе цензора 13 февраля 1907 г. после пересказа пьесы сделана следующая ее характеристика:

...В этих сценах ярко подчеркивается непримиримая вражда между рабочими и работодателями, причем первые изображены стойкими борцами, сознательно идущими к намеченной цели — уничтожению капитала, последние же изображены узкими эгоистами. Впрочем, по словам одного из действующих лиц, совершенно безразлично, каковы качества хозяина, достаточно того, что он «хозяин», чтобы для рабочих он являлся врагом. Автор устами жены директора фабрики, Татьяны, предсказывает победу рабочих. Сцены эти являются сплошной проповедью против имущих классов, вследствие чего не могут быть допущены к представлению.

В результате этого доклада на цензурном экземпляре пьесы появилась запретительная резолюция: «К представлению признано неудобным. СПб. 13 февраля 1907 г.».

„ПОСЛЕДНИЕ“ — 1908 г. Пьеса «Последние» [№ 54329] представлена печатным текстом из сб. «Знание», том XXII, в котором загнуты в большом числе страницы (стр. 10, 15, 17, 19, 21, 23, 30, 32, 37, 39, 41, 43, 46, 49, 58, 59, 65, 67, 69, 78 — всего 20 стр.), обратившие на себя внимание цензора.¹

¹ Кроме того, на стр. 12 цензором подчеркнута фраза: «Это революционеры обязаны не уважать, а они — почему?»

В докладе цензора 10 июня 1908 г. после пересказа пьесы сделана следующая ее характеристика:

...Перед зрителем проходит целый ряд служащих в полиции лиц, представленных автором отъявленными мерзавцами. Почему пьеса названа «Последние» — мне совершенно неизвестно. Принимая во внимание, что пьеса эта рисует современных полицейских и затрагивает жгучие вопросы об отношении последних к обывателям, вследствие чего исполнение этой пьесы на театрах, несомненно, вызвало бы с одной стороны протесты против явной тенденциозности ее содержания, с другой же — сочувствие известной части публики, то я полагал бы необходимым рассматриваемую пьесу Горького к представлению запретить.

На экземпляре пьесы — запретительная резолюция: «К представлению признано неудобным. СПб. 10 июня 1908 г.».

„ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА“ — 1910 г. Пьеса «Васса Железнова» была разрешена 11 октября 1910 г. к постановке с исключениями отдельных мест текста.

В цензурном экземпляре пьесы [№ 34389, литография] найдем следующие пропуски:

Акт I. [После слов Вассы: «Поц согласен?»]

Михаил. *Пятьсот.*

Васса. *Бог с ним, пусть пользуется...*

Акт I. [После слов Михаила: «Два их. Одно — против сердца, а другое — неловко сказать...»]

Васса (усмехаясь). *Ну-у? Шпанские мушки, что ли.*

Михаил. *В этом роде, только опаснее...*

Акт II. [После слов Семена: «Да он, дядя, конечно, шалит... да еще как...»]. *Я сам слышал, как он учил ее однажды... У меня глаза на лоб со стыда полезли...*

Анна. *Чему учил?*

Семен. *Ну, это нельзя сказать, совестно.*

Анна. *Чай, я замужем...*

Семен. *Все равно... да я и не понял толком-то... насчет детей... как надо, чтобы дети не родились... ну его...*

Акт III. [После слов Вассы... «Через нас все люди живут — помни...»] *Богородице, матушке моей, все скажу — она поймет... Она грешных нас жалеет... не она ли говорила архан-*

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

гелу: «спроси, помоли сына милого, да велит и мне он помучиться во аду со великими грешниками» — вот она...

«ЧУДАКИ» — 1910 г. Пьеса «Чудаки» [№ 33598, машинная копия] была разрешена 2 сент. 1910 г. к постановке со следующими исключениями:

Акт I. Вук о л. Будут петь птицы, выполняя закон природы, а человек будет рассказывать мне утешительные сказки про святую Русь, а?.. О бессребрениках инженерах, о святом квартальном, о nihilистах, великих простотою души своей, о святых попах...

Акт I. Вук о л.,. Офицер, командовал ротой, необходимо было помочь сестре — пошел служить в полицию... в 1905 году — бросил эту службу, говорит, противно стало.

Акт II. Потехин [Васе Турицыну]... однажды вы уже изобразили народ, ожидающий пророков правды и добра... пророки поверили вам и пошли, и были преданы, были убиты!.. Но вы еще раз сделали это снова, обманули тех, кто верил вам... вместо могучего народа, о котором вы пели, нас встретил старый темный зверь...

Акт II. Мастаков [Елене]... Знаешь — иногда мне кажется, что вся Россия — страна недобитых людей... вся!

Акт IV. Мастаков [Елене]... Что требуют от меня? Чтобы я немедленно венчался? Исаия, ликуй? — Еще раз — ликуй Исаия?

«ЗЫКОВЫ» — 1913 г. Пьеса «Зыковы» [№ 56636, машинная копия] имеет разрешительную запись от 30 октября 1919 г.¹

В тексте пьесы следующие цензурные исключения:

Акт II. Павел... в тревожные годы казаки стояли у нас и каждую ночь свистели все. Пьяные, песни поют. Монахинь не уважали, и все было нехорошо.

Акт IV. Архип... За то — богатая ты, первая в уезде. Сильнее всех дворяншек.

¹ Перед датой разрешения пьесы к постановке запись красными чернилами: «искл. психол.» [т. е.: исключительно психологическая].

«ВСТРЕЧА» [«ДЕТИ»] — 1914 г. На печатном экземпляре пьесы «Встреча» [в Собрание сочинений М. Горького вошло под заглавием — «Дети»] — вырезка из журнала «Современный мир», 1910, № 9, стр. 40—60 — разрешительная записка, датированная 7-м февраля 1914 г.

Из приведенных материалов видно, что царская цензура особо тщательно «заботилась» о первых пьесах М. Горького — «Мещане» и «На дне». Пьесы эти, насыщенные протестующим и обличительным содержанием, имели большое политическое значение. Они возникли в годы исключительного внимания к М. Горькому-художнику. «Мещане» и «На дне» появились в театре и в печати в предреволюционную пору огромного напряжения страны, в период непрерывных стачек, открытых выступлений, легальных и нелегальных форм борьбы с самодержавной государственной властью. Напряженное состояние характерно и для правительственного лагеря. Отсюда понятно исключительное придирчивое отношение правительственных органов к драмам М. Горького. Царская цензура старалась снять в них все, что прямым или косвенным образом содержало критику государственной системы, господствующих классов и тех социально-бытовых условий, которые были созданы самодержавно-полицейским режимом. Деятельность цензуры показывает, что слуги царизма хорошо понимали, какой удар по устоям монархии несут пьесы пролетарского драматурга М. Горького. Положение М. Горького в общественном мнении начала 1900-х годов, его авторитет как выразителя в образах художественного творчества открыто протестующих мотивов был настолько велик, что малейшее отражение в его творчестве противоправительственной тенденции порождало огромный общественный резонанс. Но правительственные органы, под давлением нараставшего подъема не решаясь на прямое и категорическое пресечение горьковского слова, прибегли к мерам охранитель-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

ным. Царская цензура старалась максимально приглушить слова пьес М. Горького, максимально сократить аудиторию, для которой это слово звучало в отдельных случаях как призыв. Приведенные примеры текстовых сокращений показывают, как с пьес М. Горького старались снять все боевые, протестующие сентенции, которыми были насыщены пьесы в печатном своем виде. М. Горький в сборниках «Знание», где печатались его пьесы в текстах общеизвестных, и М. Горький на сцене — не один и тот же М. Горький, и тем не менее пьесы М. Горького, даже в «очищенной» в большей части своей от политических мотивов цензурной редакции, воспринимались современниками как пьесы протестующие, революционные, взрывающие. И это потому, что острая обличительная мысль М. Горького, раскрытая в его художественных образах, освободительные идеи его произведений, общее революционно-политическое содержание его имени легко настраивали современника на активное зрительное восприятие.

Общее же ослабление внимания цензуры к пьесам М. Горького падает на 1905 г., на период временных политических уступок самодержавия, вызванных широким революционным движением рабочего класса.

II. ИНСЦЕНИРОВКИ РАССКАЗОВ М. ГОРЬКОГО

Повествовательные произведения М. Горького в пору наибольшего внимания к нему общества, в начале 1900-х гг., неоднократно переделывались и приспособлялись для сцены. Часть инсценировок возникла до появления первых драм М. Горького, другие продолжали появляться и после выхода самого М. Горького в театр. Большинство этих произведений, инсценирующих лишь бытовую материю ранних повестей и рассказов М. Горького, не задерживалось цензурой; часть же инсценировок допускалась к постановке с большими исключениями отдельных

мест или даже полностью запрещалась для театра. Полная коллекция этих инсценировок, представленных в цензуру в рукописи или в машинной копии, сохранилась в ЛТБ.

Перечислим переделки рассказов, допущенных цензурой с исключениями отдельных мест. Значительное число этих переделок само по себе показателью для огромного успеха произведений М. Горького в начале 1900-х годов.

1901 г.: «Фома Гордеев» — драматич. сцены в 6 д. и 10 карт. В. Евдокимова. [№ 22938]

«Фома Гордеев» — драма в 10 карт. И. Янова. [№ 40157]

«Фома Гордеев» — драматич. сцены в 9 карт. О. А. [№ 30941]

1902 г.: «Бывшие люди» — картины уголка жизни в 3 д. И. Арановича. [№ 53639]

«Илья Лунев» (по повести «Трое») — драма в 5 д. и 8 карт. В. Бобовича. [№ 44982]

«Фома Гордеев» — драма в 5 д. и 6 карт. А. К. [№ 22488]

«Фома Гордеев» — сцены в 10 карт. Б. Веккера. [№ 23098]

«Фома Гордеев и Маякин» — драма в 5 д. А. Бурд-Восходова. [№ 17949]

1903 г.: «Варенька Олесова» — комедия в 3 д. О. Орлик.¹ [№ 28373]

«Цыгане» (по рассказу «Макар Чудра») — драматич. сцены в 2 д. Генриха Александрова. [№ 19150]

«Кто виноват» (по повести «Фома Гордеев») — драма в 5 д. и 6 карт. Л. Никольского. [№ 29067]

«Фома Гордеев» — драматич. сцены в 5 д. и 9 карт. Б. Неволлина. [№ 8237]

¹ Второе заглавие пьесы — «Просветитель».

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

- 1905 г.: «М а л ь в а» — пьеса в 2 д. С. Белой. [№ 17343]
Сборник [инсценированных] рассказов А. Чехова и М. Горького — Ф. Александровского. (Рассказы М. Горького: «Челкан», «Ошибка», «Кани и Артем», «Емельян Пиляй», «Дружки», «В степи», «Товарищи».) [№ 58737]
- 1906 г.: «Т р о е» — драма в 5 д. и 6 карт. А. Скарятин и С. Белой. [№ 20738]
«Т ю р ь м а» — в 5 д. и 9 карт. Р. А. Ч....¹
[№ 22616]
«С у п р у г и О р л о в ы» — драматич. сцены в 2 д. и 4 карт. В. Евдокимова. [№ 37353]
- 1908 г.: «Б ы в ш и е л ю д и» («Изгой жизни») — драма в 4 д. И. Ростовского. [№ 48520]
«Б ы в ш и е л ю д и» — сцены в 2 д. Кн. Мышкина. [№ 46320]
- 1915 г.: «Ф о м а Г о р д е е в» — М. Шишкина. [№ 38069]

Следует принять во внимание, что большинство переделок чрезвычайно близко придерживалось текста произведений М. Горького,² в особенности в диалогах, и поэтому цензурные исключения касались непосредственно горьковского текста.

Запрещение инсценировок произведений М. Горького, согласно правилам цензурного ведомства, мотивировалось в каждом отдельном случае в особом докладе цензора начальнику Главного управления.

Так, запрещение инсценировки «МАЛЬВЫ» — в 7 картинах, переделанной М. Сикорским и М. Гохшиллером

¹ Цензурой зачеркнут подзаголовок пьесы: «Правда скорбной жизни наших дней». Инсценировка была разрешена под заглавием: «Гнилой дом».

² Так, на титуле переделки М. Шишкиным «Фомы Гордеева» (машинная копия) откровенно указано: «Наша инсценировка является в сущности простой перепечаткой подобранных нами мест из последней главы произведения Горького».

(№ 19776), сопровождалось такой характеристикой цензора (27 авг. 1903 г.):

Рассказ Горького, послуживший канвой для этой пьесы, настолько известен, что передавать его содержание, вовсе непригодное для изображения на сцене, представляется совершенно излишним. О пьесе этой можно разве только сказать, что она воспроизводит сцены, в которых были бы уместнее кобели и суки, чем актеры и актрисы. Пьеса подлежит, по моему мнению, запрещению.

К этому мнению присоединился и И. Литвинов:

Удивляюсь, что автор выбрал повесть Горького, слишком известного по своей единичности, для сценической обработки. Пьесу эту следует запретить.

Пьеса «ТРОЕ» — в 5 д. и 6 карт. (переделка С. Белой — № 47021), запрещенная цензурой к постановке, была охарактеризована цензором следующими словами:

... Пьеса крайне несимпатичная и реальная, как большинство произведений Горького. Кроме отдельных мест, неудобных в цензурном отношении и отмеченных в тексте пьесы, являются совершенно неудобными к воспроизведению на сцене: 2-я картина 2-го действия, где действие происходит в публичном доме, и картина 4-я 3-го действия — действие в бане. Даже за устранением указанных мест, означенная пьеса представляется неудобною для сцены.

«ТРОЕ» («Илья Лунев»), запрещенные цензурой в переделке А. Скарятин и С. Белой 1903 г. (№ 55055) были охарактеризованы цензором (7-го июня 1903 г.) следующим образом:

«Трое» драма по М. Горькому, Скарятин и Белой, так же как и драма того же названия по сюжету того же романа Белой, запрещенная драматической цензурой, по докладу цензора П. Исаевича, проводит ту же мысль, что человеку с чуткою душою жить невозможно, а жить нравственно не стоит потому, что чем больше человек пользуется почетом и влиянием, тем более безнравственного совершает он безнаказанно. Под влиянием аффекта герой романа убивает менялу, убийство сопровождается грабежом, и в силу обстоятельств, а также и присутствия духа убийцы, преступление остается безнаказанным. Будь на месте героя пьесы другой, он воспользовался бы и устроил бы себе счастливую

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

жизнь. Но убийца — с чуткой душой; новая жизнь продолжает его не удовлетворять. Люди становятся в его глазах еще отвратительнее, и он сознается на вечеринке у околоточного, также под влиянием аффекта... но не раскаяния в совершенном преступлении (кстати и в любовной связи с женою околоточного), все это с целью доказать, блеснуть своим презрением к этой среде (так подобранной, что, действительно, кроме презрения ничего не заслуживающей). Затем самоубийство героя, не желающего, чтобы люди судили его, завершает пьесу.

Идеализация таких идей, чрезвычайно далеких от реальной жизни, оставляя в стороне обстановку, в которой они развиваются, не может быть допущена на сцене.

К оценке заместителя цензора присоединился и цензор И. Литвинов:

Пьеса в сценическом отношении сделана умело; автор воспользовался типами, нарисованными в романе, и из их взаимных столкновений выводит ряд драматических картин. Центральная фигура — Илья Лунев — сосредоточивает в себе все тенденциозные черты Горьковских героев; он обаятелен, все ему удастся, женщины от него без ума; преступления он совершает спокойно и легко избегает суда, но его душит какой-то нравственный недуг. Он всех презирает, считает себя глубоко обездоленным и несчастным и кончает самоубийством, разбивая голову о стену. Остальные герои составляют хор, среди которого Илья является заповалой. Пьеса крайне тенденциозна. Видно, что обработана она для сцены после «На дне» и является гораздо вреднее последней, так как в ней преобладает единство идеи (протест против общества). Много мест крайне непристойных. Один акт в публичном доме. Я нахожу эту пьесу крайне неудобной.¹

Цензорская оценка (16 ноября 1904 г.) «Трое» в переделке Лучинина [№ 59261]:

[После пересказа инсценировки]... Из всего изложенного ясно, насколько рассматриваемая пьеса грязна и тенденциозна; она, по моему мнению, подлежит безусловному запрещению.

Характеристика и оценка «ТЮРЬМЫ» («Сцены из современной жизни в 4 картинах по повести М. Горького») в инсценировке Н. И. Зиновьева 1906 г. [№ 21296]:

¹ Запрещена была к постановке и более поздняя переделка С. Белой «Трое» 1907 г. — См. № 47021.

... Картины тюремной жизни являются фоном, на котором обрисовывается фигура политического преступника-студента, заключенного за сопротивление полиции и за манифестации (на сколько можно понять). Он призывает к борьбе против насилия, беседует с тюремщиками, которые оказываются очень податливыми этой пропаганде. В виду тенденции, возбуждающей к протесту и сопротивлению существующему строю, пьесу разрешить не могу (2-го мая 1906 г.).

«ЧЕЛКАШ» был представлен в цензуру в виде вырезки печатного текста, взятого из сборника рассказов Горького в изд. «Знание» (с 69 по 110 стр.), с рукописной надписью: «Отрывки из рассказа М. Горького «Челкаш». Действующие лица: Челкаш, Гаврила. Рассказ был разрешен к постановке, но с оговоркой:

Разрешить можно с одним исключением, но необходимо выделить, какие именно сцены будут исполняться, как сделано в остальных пьесах.

В тексте было зачеркнуто:

На стр. 86: *«Богородице... дево»... шептал Гаврила.*

На стр. 87: *«[К Гавриле] все еще шептавшему молитву.*

III. ПЬЕСЫ, НАПИСАННЫЕ В ПОДРАЖАНИЕ ИЛИ ПОД ВЛИЯНИЕМ М. ГОРЬКОГО

Своими прозаическими произведениями М. Горький внес в литературу новый бытовой материал и новые бытовые персонажи, до сих пор входившие в литературу лишь эпизодически: арестанты, босяки, воры, проститутки. Лица горьковских произведений, красочные и еще не стертые повторными литературными характеристиками, и среда, в которой эти персонажи бытовали, явились тем новым литературным материалом, который, вслед за М. Горьким и непосредственно как результат влияния его произведений, питал многочисленных подражателей, эпигонов М. Горького в прозе и в драме, и обычно служил выражением протестующих мотивов. Возник значитель-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

ный ряд драматических произведений, в которых горьковский материал, в ответ на широкий спрос зрителя начала 1900-х годов, напряженного предреволюционного времени, повторялся лишь в новых образах, вставлялся лишь в новые сюжетные рамки. Своеобразно «чуткая» к общественным интересам драматическая цензура учла эту широкую популярность горьковских мотивов и ответила на него внимательнейшим рассмотрением притекающих к ней драматических произведений, стремясь к категорическому пресечению горьковского «влияния» на сценические сюжеты и персонажи.

Ниже мы даем ряд цензурных отзывов о пьесах, в которых усматривалась цензорами зависимость их от произведений М. Горького. Эти отзывы «внимательного читателя», каким являлся цензор, позволяют наметить список пьес, современных годам наибольшей популярности М. Горького в дореволюционную пору, которые по его почину трактовали новые в литературе бытовые характеры и явления. Пьесы эти, большею частью представляемые в цензуру в рукописном виде, частью запрещенные цензурой и оставшиеся поэтому в печати неизвестными, позволяют определить действительные границы влияния горьковских персонажей и горьковских мотивов в определенный промежуток времени — в начале 1900-х годов. Полная коллекция этих пьес хранится лишь в ЛТБ. Перечень пьес мы даем с цитацией тех мест в них, которые прямо или косвенно восходят к мотивам в горьковском творчестве.

Комедия «БОСЯК И РЕГЕНТ» в одном действии Гр. Ге (приложение к ж. «Театр и искусство», 1902, № 42), пропущенная цензурой, рассматривалась 26 октября 1902 г. Петербургским отделением Театрально-литературного комитета для постановки пьесы на императорских сценах.

По пьесе босьяк Безыменка забрался с целью грабежа в квартиру регента, но, умиленный его пением, оставил

свой замысел. В разговоре с регентом босяк рассказывает свою биографию, свой путь босяка-убийцы.

Характеризуя пьесу, комитет отметил:

Оба выставленные лица в пьесе — отголосок модных в современной литературе веяний по почину М. Горького, создавшего типы босяков, и его последователя Г. Скитальца, специализировавшегося на изображении певчих и регентов.

Драма «В ГРЯЗИ» в 4-х актах В. Курдюмова (рукопись) получила оценку заместителя цензора М. Толстого, вызвавшую запрещение пьесы 24 июля 1903 г.:

Это произведение представляет ряд картин из жизни босяков и ночлежников, написанных под влиянием успеха М. Горького...

В пьесе обрисован быт босяков, уличных торговцев, нищих, воров, проституток. Действие происходит на улице, населенной босяками, и в ночлежке. Игра в орлянку, пьянство, драка, непрерывная перебранка босяков со своими любовницами, ряд убийств.

После заключения заместителя цензора о запрещении пьесы цензор М. Литвинов сделал свое заключение со справкой:

Совершенно согласен с заключением г-на Толстого. Его превосходительство г-н начальник неоднократно указывал драматической цензуре на необходимость относиться к подобным произведениям с особенной строгостью.

Пьеса «СБИВШИЕСЯ ЛЮДИ» в 5 актах В. Курдюмова получила следующую оценку цензора [№ 22126 и № 47268]:

Пьеса «Сбившиеся люди» содержанием своим напоминает пьесу М. Горького «На дне». Действующие лица... решительно все и во всех 5-ти действиях передразнивают горьковские сентенции грубо, бездарно.

Пьеса из жизни босяков — мужчин и женщин — ряда лиц б. «высшего» общества (инженер, мировой судья, купец 1-й гильдии, полковник, драматический артист, предводитель дворянства и т. д.), опустившихся на «дно», — «брак, выброшенный судьбою за борт большого корабля».

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

Действие происходит в пивной и в трактире; босяки рассказывают, каким путем они сделались «зимогорами». По пьесе один из «бывших» бросается в петлю, другая обливает ядовитой жидкостью своего бывшего мужа.

К оценке цензора (Исаевича) присоединился И. Литвинов:

Пьеса «Сбившиеся люди» совершенно неудобна к исполнению на сцене. Это — пародия на Горького, но пародия не в ироническом смысле, а, напротив, при полном желании превзойти «Горького» в изображении грязных сцен.

Представленная еще раз в цензуру 11 августа 1903 г., пьеса вновь была запрещена с такой характеристикой:

Бездарнейшая и безграмотная пьеса, навеянная произведениями Горького. Действующие лица почти сплошь босяки.

Еще раз пьеса Курдюмова с тем же содержанием была представлена в цензуру под заглавием «Бывшие люди» [№ 19800] и вновь, 12 ноября 1903 г., была запрещена.

«ТЮРЬМА». Сцены арестантской жизни в 4-х актах и 5-ти картинах А. Свирского. [№ 18019] Машинная копия. Дата цензурного запрещения — 25 августа 1903 г.

Действие происходит в одной из провинциальных тюрем. Выведены разнообразные типы арестантов, тюремщиков-надзирателей. Тюремные обычаи и нравы. Приведем диалог двух заключенных, из которых один (Гришка) собирается бежать из тюрьмы:

Г а й д а р. ...Бежать не надо.

Г р и ш к а. Почему не надо?

Г а й д а р. Потому, что некуда бежать.

Г р и ш к а. Как некуда?! А воля?

Г а й д а р. Какая воля?

Г р и ш к а. Да та, что за тюремной оградой...

Г а й д а р. Там, брат, воли нет... Дальше земли не уйдешь. А на земле воли нет... Бывал я всюду: и за границей, и в Сибири, и в Америке... А нигде я воли не встречал. И понял я тогда, что вся земля — тюрьма, а люди — арестанты.

В другом месте арестанты ведут разговор:

- А где лучше: в тюрьме аль на воле?
- Знамо, в тюрьме лучше...
- А чем в тюрьме лучше?
- Всем лучше. Хлебушка готовый, обиды никакой... Опять же и чистота и покой... Молись, душа...

Рабочий, попавший в тюрьму, говорит: — «...Тюрьма, что кладбище... Здесь все равны».

Заклученный, убежавший «на волю» и не нашедший истинной свободы, вернулся в тюрьму и говорит: «Чем жить на воле без воли, так уж лучше тюрьма». Он кончает жизнь самоубийством, и по его адресу другой арестант говорит: «Вот когда душа на волю вырвалась».

Пьеса была охарактеризована цензором 22 августа 1903 г. следующим образом:

Пьеса рисует быт заключенных... Затрудняюсь разрешить эту пьесу к представлению в виду того, что драматические произведения, посвященные всецело описанию тюремной жизни, до сих пор на театральных подмостках не появлялись и разрешение этой пьесы было бы прецедентом для разрешения сцен из жизни каторги и т. п. Насколько желательно изображение сцен из жизни отверженных — судить не берусь, но думаю, что вряд ли можно сочувствовать стремлению переносить на сцену изображение всевозможной житейской грязи.

К мнению цензора присоединился И. Литвинов:

Эта пьеса — сплошное подражание Максиму Горькому. Вся разница в том, что у Горького действие происходит в ночлежном приюте, а у г-на Свирского — в тюрьме. У первого сомнительные герои, а у второго — патентованные преступники. Я полагал бы эту пьесу запретить.

Разрешение к постановке пьеса получила лишь 25 октября 1905 г.

При рассмотрении пьесы «КОРОЛЬ» С. Юшкевича (в сб. «Знание», кн. XIV, 1906 г.) Театрально-литературным комитетом (март 1907 г.) последний отметил:

Чувствуется местами влияние «Мещан» Горького.

Влияние М. Горького в пьесе видно как из сюжета пьесы, так и из содержания речей действующих в ней

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

лиц. В пьесе развернута борьба между рабочими, объявившими забастовку на экономической почве, и владельцем мельницы. Выведены типы рабочих-революционеров. На образ Маши (дочери владельца мельницы), видящей гибельную силу денег ее отца и неправду своей среды и на момент как бы сходящей с ума, частично перенесены черты образа Калерии из «Дачников» М. Горького.

В уста Вайца, репетитора в семье Громмана, человека безвольного, вложены слова:

Если человек чувствует себя гражданином, как я, и не бросается с головой в революцию, а учителствует, он жалок. Вот льется кровь. Но человеческая кровь на мне, — никогда! Мои руки в крови, — никогда! Гиганты духа стаями опустились над страной, а я, Маша, в стороне. Быть сыном своего народа, верить в его творческие силы, знать, что в революции его исцеление и держаться вдали, — позор!

В следующей пьесе найдем следы явного «подражания» М. Горькому в заглавии и в темах. Пьеса эта —

«ПО ДОРОГЕ НА «ДНО». Сцены из жизни лишних людей в 4-х действиях соч. Негорького (А. В. Шабельского). Приведем отрывки из характеристики пьесы цензором, запретившим пьесу (15 сентября 1904 г.) в виду ее «крайне реального характера».

Героинями пьесы являются падшие женщины, бывшие горничные и прачки, в образе кафе-шантаннских певиц... Героями — любовники этих женщин — аристократы и купцы... Выведенные автором типы находятся на пути ко «дну», которое изображено в последнем действии в виде кабака, где они встречаются обтрепанными босяками и босячками.

Широкая популярность горьковского матерьяла и лиц вызвала появление в обозреваемое время ряда драматических произведений, построенных на том же материале, но в оригинальной его трактовке. Цензоры, кратко характеризующие эти пьесы, обычно ходатайствовали о их запрещении. Пьесы эти следующие:

«РАКЛЫ» («Южные хулиганы») — П. Шошина, комедия из воровского быта в 5 д. Рукопись. [№ 16621] Запрещена цензурой 14 декабря 1901 г.

В пьесе действуют воры и мелкие базарные торговцы. Обрисованы дела воров, их нравы и размышления. Одно действие проходит в рыночном трактире. Настасья, содержанка, говорит: «Не нищета, а награбленное богатство позорно! Не у нищих настоящая грязь, а здесь, на этих коврах, на шелку, на бархате. Грязь, отвратительная грязь! Людские слезы и кровь, сколько крови, сколько слез...»

«БОСЯЦКИЕ РОМАНСЫ В ЛИЦАХ» — оперетка в 1 действии С. Сарматова (Опенховского). Рукопись. [№ 21368] Дата цензурного запрещения — 14 июня 1903 г.

Действующие лица: пропойца — капитан Завихрайло, босячки и воры: Лидка-Баронесска, Анютка Кривая, Васька Гвоздь, Сенька Каин.

Нравы босяков, их «словечки». Показан «веселый» день босяков, с пеннем, с тапцами. В одном месте Капитан говорит:

... Апропо, вы конечно слышали про великого борца за нас, за бездомных босяков, про Максима Горького?

Анютка. Не! Максима Шило знаю, а Горького не!

Баронесса. Я знаю... читала, о, несравненный Максим!

Из характеристики пьесы цензором (7 июня 1903 г.):

«Босяцкие романсы» представляют собою сценку, полную грубых и цинических выходок босяков: «Коты» дерутся и готовы пустить в ход ножи из-за своих женщин, которые то ревнуют, то обманывают, старухи же сводничают. Воровство, пьянство и пляска довершают жанровую картину. По моему мнению пьеса эта для представления неудобна.

«ПУСТЫЕ ИДЕАЛЫ» — драма в 6 д. И. Огаркова. Рукопись. [№ 21337] Запрещена цензурой 10 марта и 4 июня 1904 г.

Пьеса из жизни интеллигентного общества; обрисовано падение нравов этого общества. Есть персонаж, побывавший за политические дела в Сибири. В уста Судьби-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

ского, «бедного литератора нынешнего времени», заступающего за эксплуатируемых, вложены такие слова (он обращается к пауку, засасывающему муху):

Уничтожив одного тирана, тысячи других слабых будут наслаждаться жизнью... Да... инквизировать... уничтожать вас следует подлецов... потому — мешаете жить другим.

В другом месте пьесы Судьбинский говорит:

«Меня читающая публика уже давно успела оценить... а между тем, находятся люди... которые чуть ли не кричат, что это гадко, подло, нехорошо!.. Да, им это не нравится, если я выставляю главными героями нищих, голодных и ничтожных людей мира сего!.. Им подавай сюда великих! Великих давай сюда!.. кричат они, а грязь твоя нам не нужна... она только растравляет нам жизнь, которою нас наградил создатель... О, вы, все те, которые живете нищими... живите в грязи, на посмешище этим людям... пусть уничтожают ваше существование... вы лишние здесь, на земном шаре... вы отравляете их жизнь своим ничтожным видом и мешаете им наслаждаться этой жизнью...»

«НЕУРАВНОВЕШЕННЫЕ» («В когтях дьявола»). — Драма в 6 актах и 8-ми картинах С. Милонова. Рукопись. [№ 19784] Дата цензурного запрещения — 16 июня 1904 г.

В пьесе выведены проститутки, уголовные арестанты; одно действие происходит в каторжной тюрьме. Быт каторжан.

Из характеристики пьесы цензором:

Сюжет драмы заимствован из жизни босяков; босяки эти изображены отчаянными преступниками и крайне развратными людьми.

«В ТЮРЕМНОМ ЗАСТЕНКЕ» — драматические сцены в 5-ти д. Г. Н. Кгаевского (Жоржа де Сибиряка). Рукопись. [№ 44648] 8 Запрещена цензурой 4 сентября 1906 г.

Пьеса из жизни политических преступников в тюрьме. Выведены арестанты, бродяги, тюремная администрация. Сцены в тюремной камере, быт арестованных, пение песен, голодные бунты в тюрьме, попытки к побегу, тиши

и психология жестокого тюремного начальства. Ряд персонажей напоминает типаж «На дне». Арестант Борисов пытается внушить начальству идеи гуманного обращения с арестантами. На речь начальника тюрьмы, прочитавшего в газете о приказе «патронов не жалеть» (слова петерб. ген.-губ. Д. Трепова), писарь ему отвечает:

Читал... что же — сразу видно, что боевой человек... Но все же не мешало бы ему помнить, что нередко поднимающий меч от меча и погибает.

И далее говорит о том, что в душах убийц и грабителей можно открыть «нежную чуткость». Речи арестантов:

Соколов. Много я насмотрелся в тюрьмах, как совершенно безвинных людей, бог знает в чем обвиняли и убивали даже.

Борисов... Мы не имеем права угнетать уже и без того угнетенных или обижать себе подобных.

Соколов... Человек только тот может народом быть, который вольный, свободу имеет.

Соколов отказывается идти в чернорабочие: — «спину гнуть, голодать, чтоб они пиروвали?» и говорит, что тюрьма — лучше жизни.

Ильин отвечает, почему брат идет на брата:

Зачем?... Да... Вы спросите у тех, кто вас засадил сюда же — и они не ответят... Они не хотят дать себе отчета, что творят; они видят в вас только преступников и больше никого... Они не хотят считаться с условиями жизни, в кои вы поставлены, они не могут, не имеют права видеть в вас несчастных, без конца несчастных, именно благодаря нравственной своей и умственной дикости... Вас сотни тысяч, для которых открыта одна дорога — из тюрьмы в тюрьму, на каторгу и нередко на виселицу... Десятки тысяч людей, молодых, сильных, даровитых, попрежнему будут погибать без следа и пользы для родины, и все будет идти по старинке, по жестокой старинке, из года в год, изо дня в день, а умные, ученые люди не перестают ломать себе головы над усовершенствованием способов издевательства над засажеными ими же людьми, — затруднением побегов, улучшением систем одиночного заключения...

~~Самая же и несчастливая мысль, что великий мир мой собственный.
Могут сказать, что глупо. Я тебе не отвечаю. Потому
что ты сам виноват! Прощай, поговори маму. (уходит)~~

~~V.~~ Алексей ~~II.~~
Иванов и Лебедев

Лебедев (Кого не помню...)
Иванов (Слушай, Лебедев. Обрисовал тебе, кто я - человек, или
нет, уходи, или уходи, здоров, или не здоров - я не стану. ~~Ты~~
~~уходишь~~. Обрисовал только я тебе погони. Если пойдешь
в больницу тебе встретится молодой человек, ~~сам~~ гордый,
крепкий, неглупый и ты увидишь, что он амбициозный, ~~какой-то~~
выручит не так, как все, работает и надеется за десятилетие
стать ~~каким-то~~, сражается с ~~каким-то~~, ~~бывает~~ ~~бывает~~.
стать, если увидишь, что он ~~будет~~ ~~на~~ себе ~~какой-то~~, ~~он~~ ~~к~~
пока ~~будет~~ ~~стать~~ ~~и~~ ~~какой-то~~ ~~стать~~, ~~то~~ ~~стать~~ ~~стать~~. ~~не~~
не ~~раскажет~~ ~~свои~~ ~~силы~~ ~~на~~ ~~одну~~ ~~молодость~~, ~~на~~ ~~всю~~ ~~жизнь~~
за ~~всю~~ ~~жизнь~~; ~~победи~~, ~~возбуди~~, ~~работай~~, ~~но~~ ~~уже~~ ~~уже~~ ~~уже~~
какого ~~какого~~ ~~тебе~~ ~~судьба~~! ~~В~~ ~~30~~ ~~лет~~ ~~уже~~ ~~какой-то~~ ~~стать~~
~~какой-то~~ ~~и~~ ~~ты~~ ~~будешь~~ ~~стар~~. ~~В~~ ~~тебе~~ ~~какой-то~~ ~~какой-то~~ ~~какой-то~~ ~~какой-то~~
~~какой-то~~ ~~какой-то~~ ~~какой-то~~, ~~будь~~ ~~внутри~~, ~~будь~~ ~~внутри~~, ~~будь~~ ~~внутри~~ ~~какой-то~~

«Иванов» пьеса А. П. Чехова. Автограф

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Борисов перед казнью говорит товарищам:

Мое завещание: сей зерна среди несчастных братьев, они дадут обильные плоды...

Одно из действий пьесы оканчивается хоровой песнью о тюрьме как «царстве бесконечных мук».

«КТО ОБВИНИТ ИХ?» — драма в 4-х д. С. Светличного-Сохатого. Рукопись. [№ 32091] Запрещена цензурой 18 января 1907 г.

Действующие лица пьесы: слесарь, железнодорожные сторожа, ночлежники, арестанты. Действие 1-е — в ночлежном доме, 4-е — в тюрьме. Рассказано о судьбах людей, попадающих в тюрьмы. Говоря о трудном времени, о жестокости людей, один персонаж (Виктор) заметил, что «скоро этого не будет». И на вопрос окружающих — почему, уж не убивать ли будут? — ответил:

... Убивают у нас уж от сотворения мира, но как? За что? Это вопрос. Один убивает потому, что у него жену отняли, другой — что ему есть нечего, третий потому, что его специальность такова — и прочее и прочее... Но скоро — я говорю потому скоро, что вдали слышу голоса молодого поколения и веселый их смех, а раз они будут видимы для нас, значит и жизнь будет сладка, тогда уж нечего думать о побоях.

Вера вспоминает фразу:

Если жизнь нас связала железными путами, так нам ли бояться веревочки, уж если железный обод лопнет, то и веревочке не сдобровать.

Зина говорит:

Раз искренно меня презирают голодные, то не нужно мне льстивое сострадание капиталиста.

Илья, слесарь, говорит умирающей Вере:

... Здесь пока владычествует зло... Скажи господу, что на земле уж тесно стало жить.

Василий отвечает собеседнице на ее слова, что она боится безработных:

Напрасно... их не бояться, а жалеть надо, — бояться надо фраков, а не грязных рубах; кто в грязной рубахе, сударыня... у того душа хорошая и сам то он весь на виду... а вот кто во фраках да в пиджаках, тот скверный человек, у него все в душе таится, а это не хорошо.

Василий, уходя на каторгу и прощаясь с арестантами — товарищами по тюрьме, говорит умирающей своей невесте:

Передай господу, что здесь рождаются и умирают в слезах... и что слез на земле целые реки. Прощайте, православные, я иду туда, где все равны между собою — и носят одно название.

Михеич, железнодорожный сторож, говорит:

Наша песенка спета: голод, холод, плач и страданья с нами.

По характеристике пьесы цензором:

Автор изображает шайку разбойников, проживающих в ночлежном доме...

«ПАДШИЕ ЛЮДИ» — пьеса в 4-х д. и 1 карт. соч. С. Курушина. Рукопись. [№ 40212] Запрещена 1 марта 1910 г.

Действие происходит в пивной. В пьесе выведена группа опустившихся людей, занимающихся сбытом невинных девушек купцу-развратнику; обрисованы типы опустившихся по нужде студентов, интеллигентов и проституток. Студенты, защищая проституток, говорят: «Не дадим, чтобы люди гибли, пока бьется в нас человеческое сердце!» Или: «Не нужда и деньги губят людей, а люди же давят друг друга и доводят до падения».

После 1905 г. волна интереса к новому бытовому материалу, введенному М. Горьким, схлынула, и цензура пересмотрела некоторые из прежних своих запрещений. Характерен в этом ряду отзыв цензора 25 февраля 1906 г. о запрещенных ранее, в 1903 г., «Босядских романсах в лицах» (оперетта в одном действии) С. Ф. Сарматова:

Запрещенная в 1903 г. драматическою цензурою в виду имевшегося тогда взгляда на босяков в смысле нежелательности допу-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

щения этого мира на сцену, шутка эта не заключает в себе ничего вредного, т. к. босяки выведены с целью высмеять их, и теперь, когда мода на них в публике уже утихла, я не нахожу достаточного основания для запрещения этого (хотя и довольно пошлого) фарса, при условии, однако, исключения порнографических фраз.

Помимо перечисленных запрещенных пьес в те же годы появился ряд драматических произведений, также отразивших матерьял и мотивы, введенные впервые в драматическую литературу М. Горьким, но все же пропущенные цензурою для постановки в театре. К их числу нужно отнести и пьесы иностранных авторов с аналогичными мотивами, перевод которых в начале 1900-х годов мог быть вызван исключительно популярностью горьковских тем. Пьесы эти в большинстве своем возникли уже в годы, когда горьковские персонажи и темы в прозе и в драме получили наибольшую известность, когда в силу этого дальнейшая борьба с повторной или новой трактовкой этих мотивов в пьесах была бесполезной и цензура ослабила свою бдительность. Для полноты характеристики того значения, какое имели горьковские темы и сентенции в обозреваемые годы, для наибольшего охвата круга произведений, возникших под несомненным влиянием творчества М. Горького, мы дадим обзор и этих пьес. Наш список не претендует на исчерпывающую полноту, так как учет всех подобных пьес возможен лишь при самом тщательном просмотре всего сценического и печатного репертуара пьес за первое десятилетие XX в.

«БЕЗРАБОТНЫЕ» — драма в 4 д. из жизни рабочих С. Белой. Литография, ценз. дата — 4 авг. 1907 г. Запрещена для постановки в народных театрах.

Обрисованы тяжелые бытовые условия жизни безработных, эксплуататорское и злое отношение к людям Степана Гавриловича — гробовщика, кулака, напоминающего Бессеменова из «Мещан». Безработные рабочие; рабочий пострадавший на производстве; мальчик безра-

ботный, просящий милостыню. Егор, сын Степана Гавриловича, натура энергичная, насмешливая, протестующая, напоминающая Нила.

«БРОДЯГИ». Пьеса в 1 д. Карла Шенгера. Пер. с нем. М. Голштейн и Л. Биринский. Изд. театр. библ. М. Соколовой. М. 1907.

Сценка изображает жизнь бродячей семьи; самоубийство мальчика, под влиянием голода выдавшего своего отца жандарму.

«ВНЕ ЖИЗНИ». Будничный эпизод в 4 д. В. Протопопова. Изд. журнала «Театр и искусство», ценз. дата — 14 авг. 1909 г.

Эпиграф к пьесе взят из «Мещан»: «Кто замечает, как живут горничные и другие люди, служащие богатым?» Пьеса показывает социальное неравенство «господ» и прислуги (горничные, лакеи, кухарки), эксплуатацию и презрительное отношение «господ» к прислуге, рисует быт прислуги.

«ГОНИМЫЕ». (Гимн нищеты). Из жизни евреев. С. Белой. Изд. М. Соколовой. М. 1908.

Выведена молодая девушка, ставшая проституткой под давлением нищеты и из желания дать средства брату окончить университет.

«ЖИЗНЬ ПАДШЕЙ» («Как это бывает»). Картины современной жизни в 5 д. по роману Маргариты Беме «Дневник погибшей». Перевод Е. Бабецкого. Машинная копия.

Пьеса — переделка романа «Tagebuch einer Verlorenen», посвященного социально-моральной трактовке проституции. Из предисловия: «Дневник падшей освещает мир граждански умерших, отвергнутых обществом женщин, яркими, резко бьющими лучами, призывая всех относиться к «жертвам общественного темперамента» более гуманно и справедливо».

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

«ДЕТИ XX ВЕКА» («Огарки»). Пьеса в 4 д. Н. Смурского. Машинная копия, ценз. дата — 16 сентября 1908 г.

Рассказано о падении «на дно» проституции гимназисток под влиянием развратного общества, их окружающего.

«КОТЕЛЬЩИКИ» («Жертва жизни»). Сцены из рабочей жизни в 4 д. Н. Н. Сперанского. Литография, ценз. дата — 29 декабря 1906 г. Дата ценз. запрещения к представлению на народных театрах — 14 октября 1909 г.

Обрисована тяжелая жизнь котельщиков. Одно действие — в котельной мастерской. Котельщик Мазуренко, «строптивый», полон неизбывной силы, не хочет «смириться» духом.

«НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ». Сцена из жизни бездомных. Пер. с нем. М. Искра. Литография, ценз. дата — 2 ноября 1910 г.

В пьесе выведены любовные отношения бродяг — двух мужчин и одной женщины.

«НА УЛИЦЕ». Драматический этюд в 1 д. А. Навроцкого (Н. А. Вроцкого). Рукопись, ценз. дата — 17 февраля 1903 г.

Сцена из уличной жизни; участвуют дворник, городской и др. Главное лицо — Власьич, спившийся учитель. Бродяга Власьич, сам голодный, бережно носит за пазухой щенка и говорит со щенком (эти слова зачеркнуты цензором):

Что, есть хочешь? погоди. Никак хлеб валяется (поднимает с мостовой объедок бутерброда). Букивроты огрызок. На! Поешь. (Дает щенку). Что? не хочешь? (Нюхает). С лимбургским сыром. Ну, этой пакости ты, скот, есть не станешь, это только нам, царям земным, в пору.

Власьич заступается за девочку 12 лет, которую забирают в участок, обвиняя в воровстве, и говорит

проходящим интеллигентам в ответ на брошенное по его адресу — «оборванец»:

Да, я оборванец, но душа то во мне не оборванная, а сердце во мне не заморожено. А вы, в мехах, да в шелках обуродились совсем. Ночью живете, днем спите, словно нетопыри, в конурах ваших с электричеством. . . И на свет божий вам тяжело глядеть в стеклышки ваши. Свежий воздух для вас только ветер сквозной, а зеленые поля — столы для карт.

И далее:

Эх, ты город больной! город каменный! Словно раковый нарост на теле земли [Слова, набранные в разрядку, зачеркнуты ценз.] Скопился мильон людей на болоте. Друг на дружке живут в клетках, в тюрьме, и сами себе гибель готовят неминуемую. (Указывая на девченку). Вот они! чада твои, твои па-сынки! Знаю я и Ваську ее! Прохвост! Да кто его прохвостом сделал? Вырос он на заднем дворе. Выброшенная елка для него лесом была, и помойная яма игрушечной лавкой. Не знал он ласки. Никто с ним по душе не говорил, а лишь пинками да подзатыльниками. Пьяная мать за водкой посылала, а любовник ее пить его заставлял, силою в рот вливал. И много их растет так в углах и подвалах. И уже поднимают они голову свою, в которой нет ничего святого. Убить, зарезать, ткнуть ножом, так — шутка, развлечение; а украсть — удовольствие одно. Растишь ты эту грозную рать на погибель твою, когда приспее час. [Слова, набранные в разрядку, зачеркнуты ценз.]

И далее, обращаясь к интеллигентам:

... Заедает вас скука, и не уйти вам от нее никуда, ибо не может обновиться дух ваш среди этих каменных мешков.

Несмотря на эти речи, пьеса не была запрещена цензурой, вероятно, потому, что сентенции ее сводились в конце концов к морализующей, христианской, а не социальной идее, а автором ее был отставной генерал-лейтенант.

«ОГАРКИ». Пьеса в 4 д. Переделка С. Белой по повести Скитальца. Литография. Изд. М. Соколовой. 1906 г.

В пьесе выведены представители мелкой богемы; пев-

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

чий, художник, рабочие, студенты. Грубые нравы, пьянка, «хорошие, вольные души» пьяной «огарческой фракции», своеобразный жаргон этой среды.

«ПАДШИЕ». Драма в 4 д. и 1 карт. В. Протопопова. Изд. С. Рассохина, ценз. дата — 18 окт. 1903 г.

История падения одной швейцарки. В пьесе выведены горничные, швейцар, швейцарки, проститутки, нищие, ночлежники. В одной из картин действие происходит в швейцарской. Действие 2-е — в ночлежном доме. Это действие копирует одну из сцен «На дне». Выведены Барин по типу Барона, Странник по типу Луки, Васька Щеголь по типу Васьки Пепла. Показан воровской быт.

Барин в одной из речей говорит: «Был я барином, правда твоя: только не таким барином, как быть должно. — О том, что творится вокруг нас, не думал, для одного себя жил, ни о ком больше не заботился, ни на кого внимания не обращал. Не знал я тогда, что в жизни человеческой на такую грязь, на такую бездну порока натолкнуться можно, какие здесь я перед собою вижу...»

Странник говорит Барину: «... В великом заблуждении находятся те честные люди, которые смотрят на падших сверху вниз, которые, как и вы, кричат о том, что их надо гнать, топтать, уничтожать! Так ли это? Прогоните одних — придут другие, уничтожьте старых — явятся новые... Нет, не то нужно, не то... Нужны любовь и милосердие... Не отворачиваться от них надо, не гнать и топтать, а жалеть!.. И эта жалость рождает любовь... (Сильно воодушевленная.) А когда придут сюда люди с добрыми, любящими сердцами, когда скажут: «братья, пойдёмте, мы покажем вам другую жизнь, которой вы не видели. — падшие встанут и пойдут! А над теми, которые поведут их к новой жизни, воссияет великая благодать господня! (Последние слова он выкрикивает в религиозном энтузиазме, поднимает руку кверху и замирает в этой позе. Ночлежники стоят смущенные и растроганные, опустив головы.)

«ФИМКА». Пьеса в 4 д. В. Трахтенберга. Приложение к ж. «Театр и искусство». 1906 г. Обрисована судьба проститутки Фимки, пытавшейся подняться «снизу».

«ХУЛИГАНЫ». Фарс в 3 д. С. Сабурова. Литография театр. библ. С. Рассохина, ценз. дата — 5 июля 1904 г.

В фарсе выведены молодые люди из интеллигентного общества, пишущие анонимные письма от имени босяков и хулиганов.

Если приведенные пьесы¹ варьировали темы, впервые с определенной социальной направленностью введенные в литературу М. Горьким, и по линии подражательства М. Горькому своеобразно «углубляли» и детализовали эти мотивы его творчества, то в следующей пьесе мы найдем ярко выраженный протест против горьковской тематики. Пьеса эта —

«В ПОГОНЕ ЗА ГОРЬКИМ» («Вверх дном»). Комедия в 3 д. А. Теплова. Тверь 1904.

Пьеса высмеивает увлечение босяками в интеллигентном буржуазном обществе. Действие происходит частью в трактире, частью в буржуазных квартирах, куда были введены босяки в качестве почетных гостей. Бродяги говорят о своей «вольной и беззаботной» жизни, их речи пересыпаны грубыми и ругательными выражениями, введен воровской жаргон; их жесты вульгарны. Неоднократно босяки говорят о М. Горьком: «...Это современный великий писатель, вроде Льва Толстого... Горький идеалы современной нищеты описывает: босяков, золоторотцев». Босяки говорят о «моде» на них в «высших» кругах общества, о том, что теперь они — «новая сила». Дамы увлекаются «простотой и естественностью» босяцких натур.

На этом фоне в пьесе выявлено ироническое отношение к босякам, которые увлекающихся ими считают

¹ Помимо пьес «Падшие» В. Протопопова и «Король» С. Юшкевича, критика времени 1901—1906 гг. отметила влияние М. Горького на пьесы «Победа» В. Трахтенберга, «Угловые» П. Вейнберга, «Авдотьяна жизнь» С. Найденова, «Весенний поток» Косорова, «Еврей» Е. Чирикова, «К звездам» Л. Андреева.

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

«дураками»); босяки же представлены мелкими воришками. Введение М. Горьким в литературу «грязи» «низов» общества высмеивается в такой реплике босяка Петьки о М. Горьком: «... Он [Горький] теперь изучает химию, чтобы при описании грязи, зловония, пояснить, из каких элементов она состоит; или, например: что входит в состав «дурного воздуха»... Вы наверное знаете, что есть просто «спертый воздух» и есть воздух, «пропитанный зловонными испарениями», а какими? — вот тут-то он и пояснит все и развернет свой гений во всю ширь». Направленность пьесы против персонажей произведений М. Горького помимо сюжета (босяки попались на воровстве и были изгнаны из «высшего» общества) видна из финальных реплик: «Видите, какие плоды принесло вам увлечение... Захотели вы искать идеалов среди этих полусгнивших нравственных уродов, в которых заглохла искра божия!»

По каким признакам приведенный драматургический материал может быть поставлен в связь с творчеством М. Горького?

М. Горький в раннем свое литературном творчестве явился выразителем того радикального и протестующего по отношению к наблюдаемой современной действительности самосознания, которое в общественной практике предреволюционных лет определило поведение пролетарских масс и демократических групп, к ним примыкающих, а с ними и либерально настроенной буржуазной интеллигенции. Яркое выражение этих тенденций в новых образах не могло не привлечь внимания передовых слоев читателя и писательских кругов к горьковскому творчеству. Это вызвало далее желание у писателей, ставших на «горьковский» путь, использовать широко арсенал новых художественных средств с их социальной направленностью, введенных впервые в литературу

писателем новых общественных групп, до сих пор не входивших в литературу. Отражение этого мы и найдем в пьесах, возникших как следствие явного, открытого или же произвольного, но не менее очевидного подражания основным персонажным образам, тону, сентенциям и материалу в творчестве М. Горького. По линиям персонажной и тематической подражатели расширили круг мотивов, введенных М. Горьким, или же неоднократным повторным воспроизведением его образов выделили из горьковского матерьяла и усилили то, что было в нем новым, литературно оригинальным и облекаемым в яркую общественную тенденцию. Так, подражатели сосредоточили свое внимание на характеристике быта, психологии, устремлений лиц деклассированных, людей «отверженных», «лишних», «падших»; здесь прошли преимущественно босяки, бродяги, нищие, бездомные, «опустившиеся» интеллигентные лица, преступный мир — воры, хулиганы, арестанты, тюремные типы. Обрисовка быта этих лиц переводила место действия пьес в ночлежный дом, трактир, ночную улицу, тюрьму и каторгу. Другой ряд лиц был связан с тенденцией ввести в художественное описание представителей тех слоев в общественном напластовании, которые до этих лет были мало показаны на сцене; это — рабочий мир, с одной стороны, и «смелый служащий люд» — с другой. Быт «низов», по буржуазной социальной градации, был представлен как рабочими в тяжелых условиях их труда и безработными в их тягостных переживаниях, в их отношениях к стоящему над ними классу работодателей-эксплоататоров, так и разнообразными представителями «прислуги» с их повседневной жизнью — горничные, лакеи, прачки, повара, кухарки.

Весь этот персонажный ряд по почину М. Горького служил выражению острых социальных сентенций, направленных к оценке устоев современного общества, взаимоотношения различных классовых групп, правового положения пролетариата. Темы речей отдельных лиц пьесы

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

или общие тенденции ее сводились к проповеди «гуманности», а также к протесту против эксплуататоров, господ и кулаков, против богачей и тунеядцев, в целом — против всей системы угнетения лиц бесправных, униженных. Проповедь «гуманности», однако, перекликалась с протестом против филантропии господ и их «жалости» к «низам». Утверждалась новая тенденция: активной борьбы с тяготами жизни, борьбы за права человека, проповеди «силы», призыва не смиряться, а «подняться и рушить», — и выявление — впервые в драматической литературе — «строптивного» духа рабочих, не примиряющихся с действительностью, было симптоматичным выражением этой тенденции. Одновременно с общей отрицательной оценкой общественных устоев родилось критическое отношение к интеллигентным представителям современного общества. Интеллигенция обрисовывалась отрицательно, и пьесы ярко вскрывали гнилые основания быта и нравов интеллигенции. Все эти мотивы просвечивались общим стремлением к «свободной», «новой» жизни, к жизни с новыми людскими отношениями.

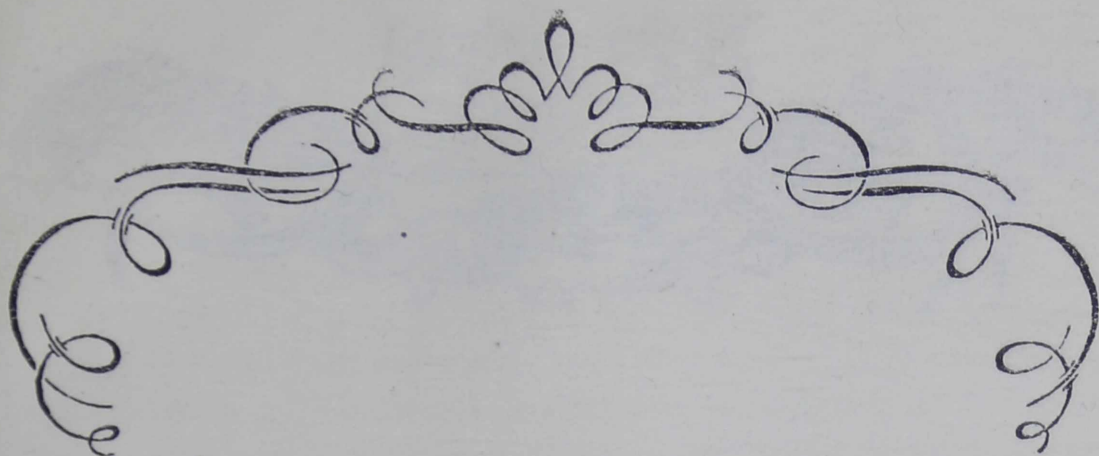
Итак, факты цензурного вмешательства в драматургическую деятельность М. Горького позволяют нам точнее и нагляднее определить значение отдельных сторон его деятельности в обозреваемую эпоху.

Историческая роль М. Горького для обозреваемой поры жизни русского общества — быть глашатаем освободительных идей в предреволюционные и революционные годы. Эта миссия выдвинула М. Горького в самом начале 1900-х годов и сделала его произведения и его имя в условиях политической жизни России этого времени чрезвычайно популярными. С именем М. Горького связан обширный круг революционизирующих общественность литературных тем, присущих этой эпохе; деятельность М. Горького была деятельностью боевой, ведущей к ак-

тивной возбудимости. Художественные произведения, создававшиеся М. Горьким в эту эпоху, были полны революционного смысла. Позднее, вспоминая эту эпоху, М. Горький определил себя в первые годы своей литературной и общественной работы как «возбудителя революционного настроения» и смысл своей общественной работы в эти годы видел в «страстном желании возбудить в людях действительное отношение к жизни».

Царское правительство, прекрасно понимая революционное значение М. Горького, учитывая широкую популярность писателя и идей, им возглашаемых, не могло не отнестись с особенной осторожностью и особым придирчивым вниманием к произведениям М. Горького-драматурга. Но к М. Горькому невозможно было применить меры радикальные, категорические — прямое запрещение его произведений, — так как этим в большей степени внимание революционных групп общества было бы направлено именно на запретные произведения любимого писателя. Считаясь с этим, правительство мирилось с трудными для себя условиями непрерывной слежки за полуполегалитизованными словами писателя, раздававшимися со сцены.

Однако и в этих условиях произведения М. Горького нашли свою широкую аудиторию, полновесно ответили политическим запросам зрителя и вызвали целую плеяду подражателей. Знаки подражательства М. Горькому мы видели в цитированных пьесах. В определении границ влияния горьковской тематики и в установлении особой нелегальной или полуполегалитизованной горьковской публицистической «школы» драматургов для известного, хотя бы и ограниченного, периода жизни русской общественности и литературы — историко-литературное значение приведенных материалов.



К. Н. ДЕРЖАВИН

ПОЛИТФАРС

СИЛЬВЭНА - МАРЕШАЛЯ

„СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ“

(к истории драматургии эпохи
Великой французской революции)





ПРЕДЛАГАЕМЫЙ читателю в русском переводе политфарс Сильвана-Марешаля «Le Jugement dernier des rois» является одним из наиболее интересных памятников французской революционной драматургии эпохи якобинской диктатуры. Его автор — Пьер Сильван-Марешаль (Pierre Sylvain Maréchal) был примечательнейшим деятелем революции. Он родился в 1750 г. и готовился к юридической карьере, но вскоре сменил мантию адвоката на перо литератора, публициста и философа. В 1770—1782 гг. им было издано несколько сборников пасторальных и эротических стихотворений, за которыми появился ряд философско-публицистических работ, в том числе «Книга, спасенная от потопа» (1784 г.) — остроумная пародия на библейские пророчества — и «Альманах честных людей» (1778 г.), содержащий в себе немало антирелигиозных сентенций. Эта книга была сожжена по постановлению парламента, сам же автор ее попал в тюрьму.

В дни революции Сильван-Марешаль с удвоенной энергией принимается за литературную работу. Он выпускает несколько публицистических брошюр, сотрудничает в газете «Парижские революции» и в дальнейшем становится одним из идеологов дехристианизаторского движения, которое возглавляли Эбер и Анаксагор Шометт.

В 1790 г. Сильвэн-Марешаль выпустил сатирический «Словарь святых», в 1793 г. — «Республиканский альманах» и поставил в Театре Оперы апофеоз «Празднество Разума» (1794 г.).

Избегнув участи своих единомышленников эбертистов, казненных в 1794 г., Сильвэн-Марешаль после термидорианского переворота публикует сборник «Гимны и речи в честь Разума» (1795 г.), «Устав общества безбожников», «Вольные мысли о духовенстве» (1797—1798 гг.) и, наконец, «Словарь атеистов» (1800 г.), изъятый из обращения наполеоновской полицией.

Умер Сильвэн-Марешаль в 1803 г., опубликовав еще ряд публицистических и философско-пропагандистских работ, в которых он неизменно проповедывал принципы свободомыслия и атеизма.

В истории революции, однако, Сильвэн-Марешаль известен не только как философ и публицист. Он был одним из основных участников «Заговора равных», сотрудником Бабёфа по составлению знаменитого «Манифеста равных» и членом тайной бабувистской директории.

«Страшный суд над королями» пользовался чрезвычайным успехом у зрителей 1793—1794 гг. Это, бесспорно, — один из наиболее ярких образцов сатирико-политической драматургии санкюотов.¹ Интересна эта небольшая пьеса и своими руссоистскими мотивами, весьма типичными для революционной литературы якобинской эпохи. Особое значение имеет ясно выраженный в «Страшном суде над королями» мотив якобинского интернационализма, воспринятого Сильвэн-Марешалем, быть может, от «оратора человеческого рода» Анахарсиса Клоотца. Для русского читателя «Страшный суд

¹ Перевод «Le Jugement dernier des rois» выполнен нами по редкому экземпляру пьесы, хранящемуся в ЛТБ: «Le Jugement dernier des rois». Prophétique en un acte, en prose, par P. Sylvain-Maréchal... Paris, de l'Impr. de C.-F. Patris... L'An second de la République Française. (Шифр: В II. XXI^a, 7. 10. 1147).

ПОЛИТФАРС СИЛЬВЭНА-МАРЕШАЛЯ

над королями» представляет специальный интерес еще и потому, что одним из главных действующих лиц в нем является Екатерина II, образ которой служил постоянной мишенью для нападок революционной сатирической литературы и карикатур. На сцене Театра Республики, где впервые был поставлен «Страшный суд над королями», эту роль исполнял известный парижский комик-буфф Мишо, один из немногих актеров-якобинцев.

В обильной театрально-сатирической литературе эпохи революции «Страшный суд над королями» имел своего предшественника в виде комедии Гама «Эмигранты в южных странах или Последняя глава великой Революции» (1792 г.). В этом сатирическом фарсе санкюлоты привозят на какой-то необитаемый остров в Индийском океане группу бывших аристократов. Эти живые остатки бывшего, уничтоженного революцией режима осуждены теперь на ссылку и изгнание из среды трудящегося народа. В ряде сцен автор зло высмеивает обычаи и предрассудки высшего света, изобличает паразитизм и тунеядство его типичных представителей и заставляет их, в конце концов, приняться за полевые работы под руководством и началом бывшего вассала, теперь свободного землепашца — раскрепощенного революцией крестьянина.

В «Страшном суде над королями» Сильвэн-Марешаль использовал эту же ситуацию, восходящую к робинзонадам XVIII века. Многие из иных мотивов, составляющих сюжетную и образную ткань его политфарса, перекликаются с популярными в якобинско-плебейской драматургии эпохи революции моментами. К ним следует отнести сатирические выпады против Ватикана, изобличение контрреволюционной роли британской монархии и т. д.

«Страшный суд над королями» имеет и своего наследника в нашей революционной драматургии. Читатель, вероятно, заметит некоторое сходство его сюжетной концепции с драматургическими положениями «Мистерии-Буфф» В. Маяковского.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Пророчество в одном действии в прозе
Пьера Сильвэна-Марешаля

Представлено в Театре Республики 27 Вандемьера
II года (13 октября 1793 г.)

Автор «Страшного суда над королями» зрителям первого представления этой пьесы:

Граждане, вспомните о том, как в прошедшие времена во всех театрах на потеху королям и их дворцовых прислужников унижали, позорили и гнусно высмеивали самые уважаемые классы державного народа.

*Я решил, что пришло, наконец, время отплатить им тем же и позабавиться нам на их счет. Достаточно уже эти господа в своих издевательствах находили поддержку у окружающих; я решил, что настало время выставить их на народное осмеяние и осуществить то, о чем говорится в комедии Грессе «Злонамеренный»: **короли существуют для нашего развлечения.** Вот почему появились несколько шаржированные сцены «Страшного суда над королями».*

Действующие лица:

Старец Француз. — Дикари разного пола и возраста. — Санкюлоты разных наций Европы. — Папа. — Царица. — Австрийский император. — Английский король. — Прусский король. — Неаполитанский король. — Испанский король. — Сардинский король. — Польский король.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Сцена I

Сцена представляет собою вулканический остров. В глубине его — огнедышащая гора, которая время от времени извергает снопы искр. На переднем плане с одной стороны — несколько деревьев осеняют хижину, за которой возвышается скала с начертанной на ней углем надписью: «Лучше иметь соседом вулкан, чем короля. Свобода и братство!» Под надписью выведен ряд цифр. У хижины, ниспадая со скалы, протекает родник. С другой стороны сцены — вид на море. Во время монолога старца над скалой восходит солнце.

Старец (*приписывая еще одну цифру к ряду, начертанному им на скале*) Один, два, три... девятнадцать, двадцать. Вот уже ровно двадцать лет, как я сослан на этот пустынный остров. Деспот, который повелел отправить меня в изгнание, наверное, уже умер!.. Там, на моей бедной родине, думают, что я давно испепелен вулканом или растерзан дикими зверьми, или же съеден антропофагами. Однако огнедышащая гора, кровожадные хищники и дикари не тронули до сих пор жертву королевской власти (*спускается со скалы*). Добрые друзья мои что-то запаздывают! Солнце уже поднялось... Что я вижу?.. Это не их челны... Шлюпка!.. Она приближается на всех веслах. Белые! Европейцы! Ах, если бы это были мои соотечественники французы!.. Может быть, они разыскивают меня?.. Тиран умер, и его наследник, чтобы снискать популярность народа, как это делается при всяком вступлении на трон, оказал милость нескольким невинным жертвам предыдущего царствования... Но я не хочу милосердия деспота: я останусь, я умру на этом вулканическом острове, но не вернусь на континент, по крайней мере до тех пор, пока существуют там короли и священники! Спрятавшись за этой скалой, я постараюсь узнать, зачем явились сюда эти люди (*скрывается*).

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

Сцена II

Двенадцать или [пятнадцать санкюлотов, по одному от каждой нации Европы, высаживаются на берег.

Француз. Посмотрим, подойдет ли нам этот остров. Это третий, который мы посещаем. Он, как будто бы, вулканический. Тем лучше! Мир тогда скоро будет освобожден от коронованных разбойников, которых нам было поручено доставить на место ссылки.

Англичанин. Мне кажется, что здесь они будут чувствовать себя прекрасно. Рука природы поспешит утвердить приговор, вынесенный санкюлотами королям, этим мерзавцам, которые до сих пор пользовались привилегиями и безнаказанностью!

Испанец. Пусть они испытают все муки ада, в которые они не верили, но о которых проповедывали их сообщники священники, чтобы одурманивать народ.

Француз. Товарищи! Этот остров, как будто, обитаем... Видите вы эти человеческие следы?

Сардинец. Смотрите, у входа в пещеру лежат свежесорванные плоды!

Француз. Друзья мои, идите-ка сюда скорее, идите же! Читайте: «Лучше иметь соседом вулкан, чем короля».

Санкюлоты (вместе). Bravo! bravo!

Француз (продолжает читать). «Свобода и братство!» Здесь находится какой-то мученик старого режима! Какая счастливая встреча!

Англичанин. О, как удачно мы прибыли сюда! Тот, кто страждет в этих местах, наверное не ждет своих освободителей.

Француз. Несчастный ничего не знает! Он мог бы умереть, не услышав об освобождении своей родины!

Немец. И всей Европы. Он должен быть неподалеку. Поищем его!

Француз. Как я хочу увидеть его! Это, несомненно, один из наших, и, судя по святым словам, начертанным

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

им на этой скале, он достоин великой Революции, ибо предвидел ее на краю света.

Сцена III

Те же и старец.

Санкюлоты. Добрый старец!.. Почтенный старец!..
Что ты здесь делаешь?

Старец. Французы!.. О счастливый день!.. Так давно я не видел французов!.. Мои друзья, дети мои!.. Что вы ищите?.. Но, прежде всего, вас выбросило, быть может, на эти берега кораблекрушение? Быть может, вы нуждаетесь в пище? Я могу предложить вам только эти плоды и воду из этого источника. Хижина моя слишком мала, чтобы вместить вас всех. Я не ждал столь многочисленных и приятных гостей.

Француз. Старец, нам ничего не нужно. Мы хотим только слышать тебя, узнать твою историю, а потом мы расскажем и о себе.

Старец. В двух словах вот: я — француз, родившийся в Париже. Я жил в небольшом имении против Версальского парка. Однажды устраивается королевская охота, и собаки загоняют оленя в мой сад. За ним появляется король со всей своей свитой. Моя взрослая дочь, красавица, обращает на себя внимание этих придворных господ. На следующий день ее похищают... Я бегу во дворец требовать мою дочь, надо мной издеваются, меня отталкивают, меня гонят. Я не падаю духом и со слезами на глазах бросаюсь к ногам короля, дождавшись его появления. Ему шепчут что-то на ухо по моему адресу; он насмехается надо мной и велит меня удалить. Бедная жена моя также ничего не добивается и умирает с горя. Я возвращаюсь во дворец. Я рассказываю о своем несчастье всем встречным. Никто не хочет вмешаться в это дело. Я прошу допустить меня к королеве, я схватываю ее за платье,

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

когда она выходит из своих апартаментов. «Ах, — говорит она, — какая это надоедливая личность! Когда же ему запретят, наконец, появляться в моем присутствии?» Я отправляюсь к министрам. Я повышаю голос, я говорю как мужчина, как отец. Один из них — это был прелат — не отвечает мне ничего; но достаточно одного лишь его знака — и меня хватают на пороге его кабинета и бросают в темницу. Оттуда я выхожу только для того, чтобы очнуться в трюме корабля, который оставляет меня на этом острове ровно двадцать лет тому назад. Вот, друзья, каковы мои приключения!

Француз. Послушай же теперь нас и узнай, что ты хорошо отомщен! Рассказывать тебе все было бы слишком долго. Вот самое главное: добрый старец, ты видишь перед собою представителей каждой нации Европы, которая стала свободной и республиканской. Знай, что в Европе нет больше королей.

Старец. Правда ли это? Возможно ли?.. Вы смеетесь над бедным стариком!

Француз. Настоящие санкюлоты уважают старость и никогда не потешаются над нею, как делали это когда-то презренные придворные Версаля, Сэнт-Джемса, Мадрида и Вены.

Старец. Как! Разве уж нет королей в Европе?

Француз. Ты увидишь, как они высадутся на этот остров. Они следуют за нами так же, как ты был отправлен когда-то в трюме военного корабля. Мы же выехали вперед, чтобы приготовить им помещение. Ты увидишь их всех здесь, кроме одного только.

Старец. Почему это исключение? Ведь ни один из них не был лучше другого.

Француз. Ты прав. Но один исключен, потому что мы гильотинировали его.

Старец. Гильотинировали?.. что это значит?

Француз. Мы объясним тебе это. Мы отрезали ему голову по решению закона.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Старец. Значит, французы стали людьми!

Француз. Да! Свободными людьми! Франция теперь республика в полном смысле этого слова. Французский народ восстал. Он сказал: я не хочу больше короля — и трон исчез. Он сказал затем: я хочу республики — и вот все мы стали республиканцами.

Старец. Я никогда не осмеливался думать о такой революции. Но я понимаю ее. Я всегда думал, что народ, столь же могучий, как божество, которому молятся, должен лишь захотеть... Как я счастлив дожить до того дня, когда я узнал о столь великом событии!.. Ах, друзья мои, мои братья, мои дети! Я восхищен!.. (*обнимает их*). Но вы рассказали мне только о Франции, а, как мне кажется, если я хорошо расслышал, вся Европа избавилась от королевской заразы?

Немец. Пример французов принес свои плоды. Правда, вся Европа объединилась против них, — не народы, конечно, а чудовища, которые безрассудно считали себя самодержцами. Они вооружили своих рабов и пустили в ход все средства, чтобы задушить рожденную в Париже свободу. Сначала они оклеветали великую нацию, которая осудила своего короля, затем ее хотели расчленить, сгубить голодом, поработить, чтобы уничтожить этот пример независимого правления. Но, обдумывая священные принципы французской революции, распознавая ее великие черты и те героические добродетели, которые она породила, другие народы сказали: «Мы слишком просты, что позволяем вести себя на закланье, как бараны, или же плетемся на привязи, как охотничьи собаки. Объединимся с нашими старшими по разуму и по свободе братьями!» И вот, каждая страна Европы послала в Париж храбрых санкюотов. Там, на этом сборе всех народов, пришли к решению, что в один день вся Европа восстанет и освободится. И действительно, всеобщее и одновременное восстание разразилось во всех странах Европы, и каждая из них пережила свое 14 июля и свое 5 октября 1789

года, свое 10 августа и 21 сентября 1792 года, свое 31 мая и 2 июня 1793 года. Мы сообщаем тебе наиболее поразительные во всей истории даты.

Старец. Какие чудеса!.. Однако удовлетворите мое ненасытное любопытство до конца. Я слышу, что вы часто повторяете слово *санкюлоты*; что означает это неведомое и волнующее выражение?

Француз. Объясню тебе его. Санкюлот — это, прежде всего, свободный человек и патриот. Масса подлинного народа, здоровая, сознательная масса состоит из санкюлотов. Это честные граждане, живущие почти в нужде, в поте лица вкушающие свой хлеб, люди, которые любят труд, добрые сыновья, добрые отцы, добрые супруги, добрые родители, добрые друзья, добрые соседи. Они ревниво оберегают свои права, так же как ревниво соблюдают свои обязанности. До недавних дней, не понимая друг друга, они были лишь слепыми и безвольными орудиями в злонамеренных руках, — в руках королей, дворянства, духовенства, эгоистов, аристократов, чиновников, федералистов, всех, о чьих преступлениях мы расскажем тебе, мудрый и несчастный старец. Создавая и поддерживая теперь свой улей, санкюлоты не хотят больше терпеть ни над собою, ни среди себя мерзких и гнусных трутней, этих чванливых и бесполезных паразитов.

Старец (с энтузиазмом). Мои братья, мои дети, — я тоже санкюлот!

Англичанин (продолжая рассказ). Итак, в один и тот же день все народы провозгласили республику. Создано свободное правление, и тогда же было предложено организовать Европейский конвент, который открылся в Париже, столице Европы. Первый акт, опубликованный им, это было осуждение королей, которых заключили в тюрьмы. Их присудили к ссылке на необитаемый остров, где они должны содержаться под надзором особой флотилии, составленной из судов всех наций. Так будет до смерти последнего из этих чудовищ.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Старец. Но, скажите мне, пожалуйста, почему взяли вы на себя труд везти столь далеко всех этих королей? Удобнее было бы ведь повесить их всех разом, в один и тот же час под сводами их дворцов.

Француз. Нет, нет! Такая казнь была бы слишком мягка и мгновенна. Она бы не достигла своей цели. Мы решили, что лучше будет предложить всему миру зрелище этих тиранов, заключенных в зверинец и пожирающих один другого в отчаянии, что они не могут утолить свою злобу против санкюлотов, которых они смели называть своими подданными. Лучше дать им досуг, чтобы попрекать друг друга своими злодеяниями и наказывать себя своими собственными руками. Таков торжественный приговор, единогласно произнесенный над ними, который мы должны теперь осуществить.

Старец. Я соглашаюсь с вами!

Один из санкюлотов. А теперь скажи нам, добрый старец, считаешь ли ты этот остров, на котором ты прожил двадцать лет, подходящим, чтобы оставить на нем наш гнилой товар?

Старец. Друзья мои, этот остров совсем необитаем. Когда я был выброшен на него, было утро, и я не встретил за весь день ни одного живого существа. Вечером какая-то пирога бросила якорь у его берегов, и из нее вышло много дикарей, которых я сначала испугался. Оказывается, я был несправедлив по отношению к ним; они вскоре рассеяли мои страхи своим гостеприимством и пообещали мне привозить каждый вечер плоды своей охоты и рыболовства. Они, оказывается, приезжали сюда воздавать почести этому вулкану. Не противореча их суеверию, я предложил им разделить их почитание между вулканом и, хотя бы, солнцем. Они не преминули приехать сюда на следующий день ранним утром, чтобы увидеть явление, которое я им возвестил и на которое они до сих пор не обращали внимания в своих дымных хижинах. Я повел их на эту скалу, я показал им восход

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

солнца, поднимающегося во всем своем величии из моря. Это зрелище привело их в восторг, и с тех пор каждую неделю они приезжают поклоняться восходящему солнцу. Они смотрят на меня как на их отца, их врача, их советника, благодаря чему я не терплю ни в чем недостатка среди этой дикой пустыни. Однажды они захотели сделать меня своим королем. Я объяснил им, как умел, все, что случилось со мною, и они поклялись мне никогда не иметь ни короля, ни жрецов. Я полагаю, что этот остров вполне удовлетворит вашим намерениям, тем более, что вот уже несколько недель, как кратер вулкана увеличивается и угрожает близким извержением. Пусть же оно лучше обрушится на коронованные головы, чем на моих добрых соседей дикарей, или на моих братьев санкюлотов.

Один из санкюлотов. Товарищи, что скажете вы на это? Я думаю, что он прав! Дадим знать кораблю, чтобы он шел сюда и извергнул на этот берег тот яд, который обременяет его внутренность.

Старец. Я вижу моих добрых соседей. Опустите пред ними ваши пики в знак дружбы. Вы увидите, что они сложат к вашим ногам свои луки. Я не знаю их языка, они не знают нашего; но язык сердца одинаков у всех народов. Мы изъясняемся жестами и прекрасно понимаем друг друга.

Сцена IV

Те же и дикари.

Дикари выходят из своих пирог. Старец знакомит их с санкюлотами. Они обнимаются. Старец восходит на скалу и приносит солнцу фрукты, привезенные ему дикарями в ивовых, красиво сплетенных корзинах. После этой церемонии старец беседует при помощи жестов с дикарями и сообщает им о происшедшем.

Старец. Храбрые санкюлоты! Эти дикари — наши учителя свободы, ибо они никогда не имели королей. Рожденные свободными, они живут и умирают такими же, как и родились.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Сцена V

Те же и короли Европы.

Высаживаются короли. Они входят один за другим на сцену со скипетрами в руках, с королевскими мантиями на плечах, с коронами на головах, каждый на длинной железной цепи, конец которой держит санкюлот.

Немецкий санкюлот (*ведя на цепи австрийского императора*). Дорогу его величеству императору! Ему не хватило только времени, чтобы воспользоваться всеми злодеяниями, совершенными австрийским домом, и чтобы довершить все то зло, которое причинили Франции Иосиф II и Антуанетта. Бич своих соседей, он был бичом и своей страны, население которой он уменьшил так же, как и ее финансы. Он заставил сельские хозяйства влачить жалкое существование, он ставил препоны торговле, сковал мысль! Не получив главной доли в разделе Польши, он решил вознаградить себя, разорив границы той нации, энергии и света которой он боялся. Лицемерный друг, вероломный союзник, творец зла ради зла — это настоящее чудовище.

Франц II. Простите меня. Я не столь чудовищен, как это может казаться. Это правда, что меня соблазнила Лотарингия, но разве Франция не должна была считать себя счастливой, приобретя мир ценою одной области? Разве их у нее не достаточно? А затем, если и надо кого порицать, так это старого Кауница, который злоупотребил моей молодостью, Кобурга, Брауншвейга.

Немец (*отпуская его*). Скажи лучше, твою подлую душу, твое злое сердце... Кончи же здесь свою жизнь, отторгнутый от человечества, позор и наказание которого слишком долго составлял ты со своими собратьями.

Английский санкюлот (*ведя на цепи английского короля*). Вот его величество английский король,

который при помощи маккиавелевского гения мистера Питта истощил кошелек английского народа и увеличил бремя государственного долга, чтобы вызвать во Франции гражданскую войну, анархию, голод и худшее из всего — федерализм.

Георг. Но я был не в своем рассудке, вы это знаете. Разве наказывают безумцев? Их помещают в больницу.

Англичанин (*отпуская его*). Вулкан вернет тебе твой разум.

Прусский санкюлот. Вот его величество король Пруссии, зловредный и коварный зверь, палач добрых людей и свободных граждан!

Вильгельм. Ваше обращение со мной несправедливо, ибо вы должны знать меня; у меня никогда не было военных талантов моего дяди. Я занимался больше иллюминациями, чем французами. Если мои солдаты и причинили кое-кому немного вреда, то они были хорошо наказаны за это. Мы квиты. Столько-то убитых и раненых с одной и с другой стороны — и все искуплено.

Прусский санкюлот. Вот настоящие чувства и настоящий язык короля! Чудовище, искупи же здесь всю ту кровь, которую ты пролил в Шампани, у Лилля и у Майнца.

Испанский санкюлот. Вот его величество король Испании. В нем много бурбонской крови. Посмотрите, как блистают на его лице глупость, ханжество и деспотизм.

Карлос. Я согласен с этим. Я ведь дурак, которого священники и жена водили за нос. Поэтому пощадите меня.

Неаполитанский санкюлот. Вот коронованный неаполитанский лицемер. Еще несколько лет — и он причинил бы Европе больше бедствий, чем гора Везувий, стоящая у его столицы.

Фердинанд. Вулкан за вулкан! Почему вы не оставили меня там? Я был последним из присоединившихся

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

к Лиге. Ведь в конце концов надо было стать в ряды моих собратьев королей. С волками жить — по-волчьи выть.

Сардинский санкюлот. В этом ящике лежит его сонное величество Виктор-Амедей-Мария Савойский, король сурков. Глупее этих зверьков, он в один прекрасный день решил стать злодеем, но мы быстро водворили его на его место. Амедей, торопись спать. Я боюсь, что вулкан не позволит тебе закончить твой шестимесячный сон!

Сардинский король (*вылезает из ящика, зевая и протирая глаза*). Я голоден... Эй, эй, где мой капеллан, чтобы прочесть предобеденную молитву?

Сардинский санкюлот. Скажи лучше, чтобы дать тебе отпущение грехов... Иди! (*Толкает его*) Вот на что годятся все эти короли: пить, жрать, спать, если они не могут творить злодеяний.

Русский санкюлот (*ведет Екатерину*). Иди, иди! Я вижу, ты что-то капризничаешь... Вот ее императорское величество, царица Великой, Малой и Белой Руси, иначе говоря Като, Северная Семирамида: сверх-женщина, ибо она никогда не знала добродетелей и скромности своего пола. Безнравственная и бесстыдная, она была убийцей своего мужа, чтобы ни с кем не разделять трона и чтобы не иметь недостатка в мужьях в своей гнусной постели!

Польский санкюлот. Ты, Станислав-Август, король Польши, пошевеливайся-ка живее! Возьми шлейф твоей любовницы Като, лакеем которой ты всегда был.

Один из санкюлотов (*держит в руках концы всех цепей, прикрепленных к шеям королей*). А вот и последний из нашего мешка. Это мелкая рыбешка, он не достоин даже чести быть названным здесь.

Старец служит дикарям переводчиком. Он изъясняет им при помощи знаков, что говорится про каждого из проходящих королей. Дикари выражают удивление и негодование.

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

Римский санкюлот (*ведя Папу*). На колени, коронованные мошенники! Получайте благословение святого отца! Он единственный, кто может отпустить вам ваши злодеяния, так как он сам был вашим сообщником и вашим коварным агентом. Да! В каких только гнусных интригах, в каких только преступных деяниях ни принимали участия священники и их глава? Это чудовище в тиаре возбудило против французов крестовый поход, как когда-то его предшественники подняли такой же против сарадин. После королей священники — это те, кто больше всех причинили зла земле и человечеству. Вечная благодарность должна быть воздана французскому народу, который первый возродил среди современников патриотизм Брута и сорвал маску с лицемерия жрецов! Французы заставляют краснеть древних римлян за те курения, которые возжигали они в Капитолии, там, где надменный Цезарь заколот вольнолюбивыми и республиканскими руками.

Папа. Ах, ах, вы сгущаете краски! Укажите хоть одного из моих предшественников, который был бы терпимее меня? По их примеру я мог бы отлучить от церкви все французское королевство...

Французский санкюлот (*прерывая его*). Говори: республику.

Папа. Хорошо, пусть будет республика! Я мог бы накликать на головы французов мщение небес; я удовлетворился, однако, тем, что объединял против них все земные власти. Может ли сделать меньше зла любовью священнослужитель? Послушайте, помилуйте меня. Весь остаток моей жизни я буду молиться за санкюлотов.

Римский санкюлот. Нет, нет, нет! Мы не нуждаемся в поповских молитвах. Бог санкюлотов — это свобода, это равенство, это братство. Ты не знал и не узнаешь этих богов. Иди и заклинай лучше вулкан, который должен вскоре, наказав вас всех, отомстить за нас.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Французский санкюлот (*поставив всех королей полукругом*). Коронованные чудовища! Вы должны были бы погибнуть все на эшафоте, но где найти палачей, которые согласились бы замарать свои руки вашей грязной и гнилой кровью? Мы оставляем вас угрызениям вашей совести, или, лучше сказать, вашего бессильного бешенства. (*К публике*) Вот виновники всех наших бедствий! Грядущие поколения, поверите ли вы этому? Вот те, кто держал в своих руках народы, кто играл судьбою Европы! На службе этой кучке мерзких разбойников, ради удовольствия этих коронованных мерзавцев кровь миллиона, двух миллионов людей, из которых худший стоил всех их взятых вместе, была пролита во всех частях нашего континента и за морями. Во имя и по приказанию двух десятков этих лютых зверей были разорены целые области, населенные города превращены в груды трупов и пепла, множество женщин изнасиловано, пущено по миру и обречено на голод. Эта подлая кучка политических убийц держала в цепях великие народы и бросала друг против друга те нации, которые должны были быть друзьями и братьями. Вот они, пленники человечества! Из глубины их дворцов распространялась по городам и по всей стране зараза пороков. Существовал ли когда-нибудь народ, имевший в одно и то же время короля и добрые нравы?

Папа. В Риме не было добрых нравов! Кардиналы совсем не имеют добрых нравов!

Французский санкюлот. И эти людоеды находили своих льстецов и пособников! Их жрецы воздавали богу только остатки тех благоволий, которые они возжигали у ног королей, и рабы в шитых золотом ливреях чванились, говоря: мой хозяин — король. Более ста миллионов людей повиновались этим гнусным тиранам и дрожали, произнося их имена. Для того чтобы доставлять этим пожирателям людей все радости жизни, народ с утра до ночи, круглый год, работал, обливаясь потом, до

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

последнего издыхания. Будущие поколения! Простите ли вы вашим предкам это унижение, эту глупость, это забвение своего достоинства? Природа, поспеши закончить сделанное санкюлотами; уничтожь своим огненным дыханием этот общественный хлам и низвергни навсегда королей в небытие, откуда они не должны больше возродиться! То же самое сделай и с каждым из нас, кто отныне произнесет слово король, не сопровождая его проклятиями, которые смысл этого слова должен срывать с уст всякого республиканца! Что касается меня, то я обязуюсь вычеркнуть из числа свободных людей каждого, кто в моем присутствии осквернит воздух хотя бы одним словом в пользу короля или другого подобного чудовища. Товарищи, поклянемся все и отправимся в обратный путь.

Санкюлоты (*уходя*). Клянемся! Да здравствует свобода! Да здравствует республика!

Сцена VI

Короли Европы.

Франц II. Боже мой, как недостойно, как гнусно обращаются с нами! Что будет, что будет?

Вильгельм. О, мой дорогой Калиостро, почему тебя нет здесь? Ты бы выручил нас из этого затруднения!

Георг. Я в этом сомневаюсь. Что думаете вы, святой отец? Вы ведь давно держите его пленником в замке св. Ангела.

Папа. Он ничего не смог бы тут поделать. Нам могло бы помочь лишь что-нибудь сверхъестественное.

Карлос. О, святой отец, сотворите хоть маленькое чудо.

Папа. Время чудес прошло... Где те блаженные времена, когда святые летали по воздуху верхом на палке!

Карлос. О, мой брат! О, Луи XVI! тебе достался лучший жребий! Неприятные четверть часа прошли очень быстро! Теперь ты ни в чем не нуждаешься. Здесь мы

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

ничего не имеем; мы находимся между голодом и адом. Это вы, Франц и Вильгельм, навлекли на нас все эти беды! Я всегда думал, что эта революция во Франции, рано или поздно, сыграет с нами плохую штуку. Нам совсем не надо было в нее впутываться!

Вильгельм. Вам очень идет к лицу, сир, бросать нам обвинения. Разве не ваша обычная медлительность погубила нас? Если бы вы во-время помогли нам, мы расправились бы с Францией.

Екатерина. Что касается меня, то я иду спать в эту пещеру. Лучше, вместо того чтобы ссориться, тот, кто любит меня, пусть идет со мною... Станислав, не составите ли вы мне компанию?

Станислав-Август. Старушка Като, посмотри лучше на себя в этот источник.

Екатерина. Ты не всегда был таким гордым!

Франц II. Проклятые французы!

Карлос. Эти санкюлоты, которых мы сначала так презирали, добились, однако, своего. Почему я не устроил им хорошего ауто-да-фэ, чтобы показать пример всем другим?

Папа. Почему я не предал их анафеме еще в 1789 г.? Мы слишком церемонились с ними, слишком церемонились!

Фердинанд. Все эти размышления прекрасны, но они немного запоздали. Мы находимся на галере, нужно грести! Прежде всего нужно есть, — займемся же рыбной ловлей, охотой и земледелием.

Франц II. Хорошее зрелище: император австрийского дома копается в земле, чтобы найти себе пропитание!

Карлос. А вы предпочли бы тянуть жребий, чтобы узнать, кто из нас достанется на съедение остальным?

Папа. Не иметь даже из чего сотворить чудо умножения хлебов! Это меня не удивляет. Среди нас ведь имеются еретики.

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

Екатерина. Эти слова относятся, конечно, ко мне. Я должна объясниться... Осторожнее, святой отец!

Императрица и папа дерутся: она — своим скипетром, он — своим крестом. Удар скипетра разбивает крест. Папа бросает свою тиару в голову Екатерины и сбрасывает ее корону. Они дерутся своими цепями. Польский король старается разнять их и выхватить скипетр из рук Екатерины.

Станислав-Август. Соседка, довольно! Эй, эй!

Екатерина. Тебе как раз подходит воровать мой скипетр. Ты хочешь, видно, вознаградить себя за потерю своего, который ты допустил разрезать на три или четыре куска?

Папа. Екатерина, прошу пощады! Послушай, если ты оставишь меня в покое, я дарю тебе отпущение всех грехов!

Екатерина. Отпущение! Несчастный поп! Прежде чем я оставлю тебя в покое, ты должен признаться мне в том, что священники и папа — это шарлатаны и фокусники... Ну, повторяй!

Папа. Священники... и папы... это шарлатаны... и фокусники.

Карлос (*в сторону, в углу сцены*). Какая находка! У меня остался еще кусок хлеба, которым нас кормили в трюме! Какое сокровище! Нет столько рупий, столько пиастров, за которые, умирая с голоду, можно отдать кусок черного хлеба.

Станислав-Август. Братец, что ты там делаешь в сторонке! Никак, ты кушаешь? В таком случае мне полагается моя доля!

Императрица и другие короли набрасываются на испанского короля, чтобы отнять у него кусок хлеба. Общие крики: «И мне, и мне также, и мне»!

Фердинанд. Что сказали бы санкюлоты, увидя всех королей Европы в драке из-за куска черного хлеба?

Короли дерутся; земля усеяна обрывками цепей, обломками скипетров и корон. Мантии превращаются в лохмотья.

СТРАШНЫЙ СУД НАД КОРОЛЯМИ

Сцена VII

Те же и санкюлоты.

Санкюлоты, которые издали любовались на драку изголодавшихся королей, возвращаются, вкатывая на сцену бочку сухарей.

Один из санкюлотов (*открывая бочку и высыпая сухари*). Ну, негодяи, вот вам корм. Лопайте! Пословица, которая говорит: «всем нужно жить» сказана не про вас, ибо в том, чтобы короли жили, нет надобности. Но санкюлоты столь же милосердны, сколь и справедливы. Питайтесь же этими морскими сухарями, пока вы не приспособитесь к жизни в этой стране!

Короли набрасываются на сухари.

Сцена VIII

Екатерина. Стойте! Мне как императрице и повелительнице самого большого государства принадлежит большая часть!

Станислав-Август. Екатерина никогда не страдала отсутствием аппетита. Но мы здесь не в Петербурге. Каждому свое!

Фердинанд. Да! Да! Каждому свое! Эта бочка сухарей не должна походить на так называемую польскую республику!

Прусский король ударяет своим скипетром по пальцам Екатерины.

Екатерина. Тише, грабитель Силезии!

Папа. Господа! Воздайте кесарево кесарю!

Екатерина. Если бы ты сам воздавал кесарево кесарю, римский попишка!

Франц II. Мир! Мир! Здесь хватит на всех!

Вильгельм. Да, но не надолго!

СИЛЬВЭН-МАРЕШАЛЬ

Фердинанд. Смотрите! Вулкан, кажется, помирит нас всех! Горящая лава извергается из кратера и приближается к нам! Боже!

Карлос. Дева милосердная, помоги мне! Если я спасусь, я стану санкюлотом!

Папа. А я женюсь!

Екатерина. А я пойду к якобинцам или к кордельерам!

Вулкан начинает действовать. Он извергает камни, горящие угли и лаву. Раздается взрыв. Огонь устремляется на королей со всех сторон. Они проваливаются в разверзшуюся землю.

Занавес

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Актер Российской труппы, основатель Театральной библиотеки И. А. Дмитриевский (силуэт работы Е. С. Кругликовой)
2. Рисунок костюма к балетам XVIII века (четырёхцветка)
3. Гонзаго. Эскиз декорации
4. Титульный лист французского издания комедии Аристо «J suppositi» (1552 г.)
5. Рисунок костюма к балетам VII века (четырёхцветка)
6. План убранства сцены на рукописном экземпляре комедии Шаховского «Фальстаф»
7. Последняя страница письма Дюси к Бернаден де Сен-Пьеру. Автограф
8. Бокэ. Рисунки костюмов к балетам Новерра
9. Рисунок костюма к балетам VII века (четырёхцветка)
10. «Актер» Водевиль Перепельского (Н. А. Некрасова). Автограф
11. Титульный лист цензурного экземпляра комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся»
12. Титульный лист цензурного экземпляра пьесы А. Н. Островского «Воспитанница» («Кошке игрушки, мышке слезки»)
13. Титульный лист цензурного экземпляра пьесы А. Н. Островского «Не все коту масленица»
14. Титульный лист цензурного экземпляра пьесы М. Горького «Враги»
15. «Иванов», пьеса А. П. Чехова. Автограф

СОДЕРЖАНИЕ:

	Стр.
От редакции	7
Ю. А. Нелидов. Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского	11
А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России	47
Н. А. Пыпин. А. Н. Островский в собраниях Ленинград- ской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского .	121
С. Д. Балухатый. Драматургия М. Горького и царская цензура	195
К. Н. Державин. Политфарс Сильвена-Марешаля «Страшный суд над королями». (К истории драматургии эпохи Великой французской революции)	257

Отв. редактор К. Н. Державин.
Худ. и техн. ред. А. А. Кроленко.
Сдана в набор 13/VI 1934 г.
Подписана к печати 5/X 1934 г.
Тираж 3300. Ленгортит № 24450
Зак. № 1924. Бум. 82×112,5 6¹/₃₂.
Печ. листов 17,5 + 15 приклеек.
Бум. листов 4³/₈ по 124400 зн.
Авт. л. 18. Отпечатано во 2-ой
типографии «Печатный Двор»
Треста «Полиграфкнига» Ле-
нинград, Гатчинская, 26.
Клише и печать иллюстраций
выполнены тип. «Ленинград-
ская Правда» Ленинград, Со-
циалистическая, 14.

Цена р. 6 к. 50
Переплет р. 2 —

