

В. Г. Белинский

**Александрійский театр.  
Велизарий. Драма  
в стихах...**



Виссарион Григорьевич Белинский

## **Александрийский театр. Велизарий. Драма в стихах...**

«...Не буду распространяться о впечатлении, которое произвела на меня резкая разность Александрийского театра от московского Петровского, и доказывать, что последний несравненно лучше, великолепнее и, так сказать, столичнее. Александрийский и меньше и тусклее; но что мне показалось неоспоримым преимуществом его перед Петровским и истинною красотою – так это то, что он был полнехонек, что в нем не было места пустого: с Петровским это случается только в самые блистательные бенефисы любимцев московской публики...»

**Виссарион Григорьевич  
Белинский  
Александрийский театр.  
Велизарий. Драма в стихах...**

*АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ ТЕАТР. Велизарий. Драма в стихах, и в пяти отделениях, переведенная с немецкого (П. Г. Ободовским). Спектакль 31-го октября.*

## (Из письма москвича){1}

... Да, господа, жить бызвыездно в Москве и потом приехать в Петербург – это значит из одного мира перелететь в другой, совершенно на первый не похожий. Я теперь особенно понял, как смешны и нелепы споры о превосходстве одной столицы перед другою. Эти споры так же детски неосновательны, как споры о превосходстве одного гениального произведения искусства пред другим, тоже гениальным, вследствие которых если «Гамлет» превосходен, то «Макбет» никуда не годится, и наоборот. Нет, Москва имеет свое значение, которого не имеет Петербург, но и она так же не может заменить Петербурга, как и Петербург ее: каждый из этих городов хорош по-своему, каждая из столиц лучше одна другой, каждая одна другой хуже. Я еще не осмотрелся в Петербурге, чему причиною и то, что общность его так сильно и мощно охватила мою душу, что она не в состоянии сосредоточиться ни на одной частности и рассмотреть ее. Хотя Петербург в осеннее и зимнее время не имеет и половины своего значения, являясь во всем своем поэтическом блес-

ке только весною и летом, но я уже заколдован им. В самом деле, стоит только вскользь увидеть Неву, чтобы почесть себя перенесенным в какое-то волшебное царство с крутых берегов безводной Москвы-реки... По мере моего ознакомления с частностями Петербурга, я буду постоянно и в порядке отдавать вам отчет в моих впечатлениях и теперь же начну это – с театра.

Не буду распространяться о впечатлении, которое произвела на меня резкая разность Александрийского театра от московского Петровского, и доказывать, что последний несравненно лучше, великолепнее и, так сказать, *столичнее*. Александрийский и меньше и тусклее; но что мне показалось неоспоримым преимуществом его перед Петровским и истинною красотою – так это то, что он был полнехонек, что в нем не было места пустого: с Петровским это случается только в самые блистательные бенефисы любимцев московской публики – Мочалова и Щепкина, а чаще всего при представлении нового балета с блестящими декорациями, как например, «Дева Дуная»{2}, которая только теперь начинает

надоедать московской публике, обыкновенно предпочитающей декорации и танцы драме и ее художественному выполнению... но я заговорился: это разница не театров, а публики обеих столиц. И эта разница очень резка. С первого взгляда видно, что для петербургской публики театр совсем не то, что для московской: для первой он необходимость, для второй – развлечение. Спрашиваю вас: много ли в Петровский театр сошлось бы народу на новую пьесу неизвестного автора и переведенную человеком, конечно, не без дарования, но совершенно неизвестным в литературе, и притом, когда эта пьеса дается не в бенефис Мочалова или Щепкина, а в обыкновенный спектакль, и еще – что в Москве очень важно – не в воскресный день, а в будни?.. Обыкновенно московская публика внимательна только местами, когда ее самовластно увлекает могущество вдохновения артиста и обаятельная сила драматического положения или гениальность сцены; но зато, как скоро сцена ей не нравится или артисты дурно выполняют ее, если бы вы хотели внимательно следить за связью и ходом пьесы, вам не дадут

этого сделать разговоры, смех, кашлянье, сморканье и проч. Когда дают драму – московская публика смотрит Мочалова, не думая о драме и как будто не замечая других артистов, участвующих в ней. Для нее драма – Шекспира или г. Полевого, все равно – есть не произведение искусства, существующее *по себе и для себя*, а средство для Мочалова *показать себя*. В Петербурге напротив: здесь пьеса не отделяется от сценического выполнения и столько же заинтересовывает публику, как и выполнение. Как бы ни была скучна сцена и как бы ни дурно выполнялась она, ее слушают и смотрят внимательно, как бы боясь упустить из виду нить развития, связь, ход и целостность пьесы. Малейший отдельный разговор или шепот возбуждает общее негодование и прерывается шиканьем. Как бы ни неудачен был эффект, который старается произвести актер, но если в его эффекте есть мысль или даже только смысл, если по крайней мере видно намерение со смыслом – внимательная публика тотчас замечает это и, слишком снисходительная и благодарная, награждает артиста громким и единодушным аплодисма-

ном. Петербургские артисты не могут пожаловаться на свою публику, и если который из них не замечен ею или не пользуется ее благосклонностию – значит, что он уж плох. В Москве ходят в театр большею частию от нечего делать, чтобы ничем кончить день, начатый и продолженный ничем. Петербургский театр наполняется большею частию деловым народом, который, поработав в департаментах часов семь, заходит в него, не оттого, что проходит мимо, но идет в него отдохнуть, освежиться, и не развлекается, не забавляется, а наслаждается театром. Видите ли: деловая жизнь не убивает любви к изящному, но еще больше развивает и усиливает ее. Не выдаю вам всего этого за непреложный факт: может быть, больше приглядевшись, я принужден буду или совсем отступить от такого заключения о любви петербургской публики к театру, или много сбавить из него; по крайней мере то, о чем я пишу к вам, я видел собственными глазами, а не сквозь чужие очки.

Теперь мне надо познакомить вас с драмою. Она разделена на пять отделений с эф-

фектными названиями; в Петербурге это любят, для Москвы же это пустая и фразерская уловка: не знаю, прав ли Петербург, но, как истинный москвич, я согласен с Москвою... Итак, на пять отделений: первое называется «Триумфатор». Антонина, жена Велизария, и Елена, дочь его, говорят о скором прибытии мужа и отца. Дочь замечает, что мать не оживлена радостью при мысли о скором свидании с мужем, но что, напротив, она грустна и таит какую-то тяжкую мысль. Насказав множество общих риторических мест, Елена, сопровождаемая подругою своею, Олимпиєю, бежит во сретение отцу. Антонина одна на сцене, и мы узнаем от нее, что ее сердце полно ненависти и жажды мщенья против Велизария. У нее был сын, дитя, которого Велизарий украл у ней у сонной, и велел убить; а сам сказал жене, что ее дитя внезапно умерло и что, не желая усиливать ее горести, он велел его похоронить во время ее сна. Но вот недавно, умирая, раб открыл ей, что ее сын не умер, а был похищен, и что он, по приказанию своего господина, оставил его на морском берегу, где он, вероятно, растерзан зве-

рями; что господин его сделал этот варварский поступок вследствие одного пророческого сна, который, по объявлению астрологов, давал знать, что сын Велизария погубит и отца своего и свое отечество. Антонина, как глубоко оскорбленная мать, клянется мужу страшною местию. Входят Руфин и Евтропий, враги Велизария, и она условливается с ними о мщении. Перемена декораций. Император Юстиниан расспрашивает одного из придворных о поведении Велизария в его триумфальном шествии по столице. Раздаются торжественные звуки марша, знаменосцы несут победных орлов, передовой отряд воинов ведет пленных вандалов, и на торжественной колеснице, везомой народом, является Велизарий. Сошедши с колесницы, он снимает с головы лавровый венок и полагает его к ногам владыки. Император собственной рукою снова возлагает ему венок на голову, осыпает его изъявлениями своего благоволения, своими милостями. Велизарий представляет императору пленников и просит им пощады и милости; император дарит их ему, с правом – располагать их участью, и уходит. Велизарий да-

рит пленников свободою и обещает обеспечение их участи; они бросаются к его ногам, обнимают его колени, с кликами восторженной благодарности. Только один Аламир, молодой вандал, молчит. Этот Аламир – дитя, найденное тирскими купцами на берегу моря и проданное ими вандальскому царю, который и воспитал его как сына. На вопрос Велизария, отчего он не радуется свободе, он отвечает, что хочет жить и умереть при нем. – Нежная сцена. Декорации переменяются. Велизарий дома – и обнимает жену и дочь. Мрачная тоска и смущение жены приводят его в смущение: она говорит ему значительно, что умер его любимый раб, – он радуется в душе, что с этою смертию умерла и роковая тайна сыноубийства. Второе отделение – «Мечь матери». Открывается занавес – и является Аламир. Его восхищает Византия, ему хочется быть римлянином. Вбегает Елена и с ужасом объявляет, что ее отца император зовет в сенат чрез нарочного. Входит Велизарий, и дочь с ужасом извещает его о требовании императора. Велизарий говорит, что ему нечего бояться, что совесть его чиста. Декорации переменя-

ются – мы видим сенат. Император извещает сенаторов о доносе на Велизария в государственной измене, требует суда беспристрастного, но и строгого. Является Велизарий – и входят на сцену Руфин и Евтропий, как обвинители. Главное обвинение – письмо Велизария к жене. «Твоя ли это рука?..» – спрашивает Руфин. «Моя», – отвечает Велизарии – начинает читать и с изумлением и ужасом видит, что семейные выражения нежности друга и отца перемешаны с фразами об измене, о заговоре для низвержения императора с трона. «Рука точно моя, но я не писал этого! – восклицает Велизарий. – Пусть оправдывает меня жена!» Входит Антонина и подтверждает справедливость доноса Руфина и Евтропия; приведенный в удивление и ужас, Велизарий просит ее быть справедливою именем бога и святости их брачного союза. Тогда Антонина, вполголоса, говорит ему, что это месть матери, что умирающий раб ей все открыл. По уходе Антонины Велизарий признается в преступлении сыноубийства, в котором его никто не обвинял и за которое, поэтому, его не могут и судить, как еще, кроме того, за пре-

ступление частное, семейное и учиненное для блага отечества и государя. Но ничто не помогает – и Велизарий, не дожидаясь решения императора и сената, велит подать себе цепи и идет в темницу. Не помню хорошенько, в этом или в следующем отделении приходят к императору представители войска, чтобы просить у него помилования Велизарию от смертной казни{3}. Император соглашается переменить смерть на изгнание и значительным голосом предписывает Руфину и Евтропию позаботиться, чтобы Велизарий *никогда не мог увидеть его лица*. Руфин истолковывает поведение императора буквально, – и при перемене декораций является Велизарий слепой и в рубище. Какой-то мальчик вызывается быть ему вожатым; он просит его сбегать в дом, чтобы сказать о нем слово дочери его Елене, и узнает, что этот мальчик-вожатый – его дочь. Сцена в чувствительно-патетическом роде немецких мелодрам. Между тем Антонина, насытив свою месть, приходит в раскаяние, свирепствует и впадает в помешательство. Император начинает подозревать Руфина и Евтропия в коварстве, тем бо-

лее что аланы сделали вторжение в империю и с малым числом войска разбили наголову огромное войско, порученное Руфину. Между тем Велизарий приходит в одну деревню; Елена оставляет его одного, чтобы поискать ему питья, – и он слышит о себе разговор крестьян, из которых один поет романс Мерзлякова. Другой крестьянин, некогда служивший под его знаменами, узнает его – трогательно-патетическая сцена. Далее Велизарий встречается с крестьянами, которые в ужасе бегут от первого отряда аланов. Наконец он встречается с Октаром, начальником аланов, и с Аламиром, который, горя мщением за Велизария, воздвигнул аланов против империи. Посредством разных мелодраматических штук и штучек, как-то: пеленок, родинок, бородавок и т. п. Велизарий узнает, что Аламир – сын его. Октар предлагает Велизарию принять начальство над его аланами, чтобы вместе с ним и с Аламиром идти на Византию. Велизарий, разумеется, отказывается; тогда Октар объявляет Аламира своим пленником. Велизарий говорит, что он скорее поразит сына собственной рукою, нежели допу-

стит его сделаться врагом отечеству, – и в самом деле заносит кинжал над грудью сына; но, тронутый *толиким* великодушием, Октар отпускает их обоих и только старается взять с Велизария слово – не брать начальства над императорскими войсками, в чем тот, разумеется, начисто ему отказывает. Между тем император призывает к себе Антонину, желая рассеять свои подозрения о невинности Велизария и тревогу своей совести, что он осудил невинного; Антонина во всем признается и в присутствии императора уличает Руфина в подделке под руку Велизария. Император допрашивает Евтропия и заставляет его открыть истину: обоих их он отсылает на казнь. Велизарий подле Византии. Народ бежит в смятении от передовых отрядов варварского войска и встречает Велизария; некоторые узнают его. Протоген и Леон, начальники императорской гвардии, идут с отрядом войска, неся в руках военачальнические регалии; они спрашивают у народа – не видал ли кто слепого Велизария, и, увидевши его в толпе, объявляют его, именем императора, главным вождем войска, уведомляют о раскаянии

императора и казни клеветников. При кликах восторженной толпы Велизарий надевает на себя шлем, берет в руки жезл военачальника и уходит. Вы думаете, что тут и конец трагедии: нет, до конца еще далеко. Приходит император и разглагольствует с Еленой. Зачем и как-то приходит сошедшая с ума Антонина и очень нелепо начинает свирепствовать. Потом приходит вестник или наперсник и возвещает, что Велизарий одержал победу над варварами. Далее кто-то доносит, что Аламир убит и сам Велизарий опасно ранен. Наконец несут умирающего Велизария, и Антонина опять начинает свирепствовать, в самом смешном смысле этого слова; но, к удовольствию зрителей, она скоро умирает. Оставшиеся в живых ждут, пока умрет Велизарий, – разглагольствуя риторическими фразами; Велизарий умирает – и они перестают мучить публику нескончаемою болтовнёю.

Уф! насилие досказал!.. Очень ясно, что это не трагедия, не драма, а мелодрама в чувствительно-немецком роде. На сцене она хороша, но читать ее нет возможности; да и на сцене она хороша только по милости г. Каратыгина

1-го{4} и еще была бы лучше, если бы не была растянута и начинена, для связи, бездушными сценами. Как во всех дюжинных посредственностях такого рода, в этой драме каждое лицо не действует, а говорит за себя, то есть описывает свои качества и обстоятельства. Злодеи смешны, пошлы до последней крайности. Характеров нет. Всех хуже лицо Юстиниана: это какой-то добряк, которого все обманывают. Перевод хорош – г. Ободовский владеет стихом; только мы советовали бы ему избегать шестиногого ямба, который так для слуха и для ума напоминает классические трагедии Сумарокова и Хераскова с братиею.

Вообще, эта пьеса для сцены так хороша, как, вероятно, не надеялся ни сам автор, ни переводчик, – и это дело г. Каратыгина, выполняющего роль Велизария. Г-н Каратыгин принадлежит к числу тех художников, которые в высшей степени постигли внешнюю сторону своего искусства. Я никому не навязываю моих убеждений, но и не отказываю себе в праве иметь свои убеждения и открыто выговаривать их: я не пойду смотреть г. Каратыгина в роли Гамлета, которую он играет ис-

кусно, но в которой я требую от актера, кроме искусства, еще кой-чего такого, чего мне не может дать Каратыгин; я не пойду смотреть в роли Лира ни Мочалова, ни Каратыгина, потому что в первом, может быть, увижу Лира, но только Лира, а не *короля* Лира, и во втором только *короля*, но не Лира-короля; я не пойду смотреть на Каратыгина в роли Отелло, потому что ровно *ничего* не увижу, но всегда пойду смотреть Мочалова в этой роли, потому что если иногда тоже *ничего* не увижу, зато иногда *много* увижу, точно так же, как всегда пойду смотреть Мочалова в роли Гамлета, потому что всегда увижу что-нибудь великое, а часто много великого; но я никогда не пойду смотреть Мочалова в роли Лейчестера, Лудовика XI{5}, Велизария и всегда пойду смотреть в этих ролях Каратыгина. Игра Мочалова, по моему убеждению, иногда есть откровение таинства, сущности сценического искусства, но часто бывает и его оскорблением. Игра Каратыгина, по моему убеждению, есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе, никогда не обманывает зрителя, вполне давая ему то, что он ожидал,

и еще больше. Мочалов всегда падает, когда его оставляет его волканическое вдохновение, потому что ему, кроме своего вдохновения, не на что опереться, так как он пренебрег технической стороной своего искусства, поэтому он всегда падает и там, когда берется за роли, требующие отчетливого выполнения, искусства – в техническом смысле этого слова. Каратыгин за всякую роль берется смело и уверенно, потому что его успех зависит не от удачи вдохновения, а от строгого изучения роли: поэтому он падает только в ролях и сценах, требующих, по своей сущности, огненной страсти, трепетного одушевления, как в Отелло; но его падение видно не толпе, а немногим знатокам искусства. Оба эти артисты представляют собою две противоположные стороны, две крайности искусства, и оба они – представители наших столиц, со стороны вкуса и направления публики. Оба они достойны того уважения и той любви, которыми пользуются каждый на своей родной сцене. Без вдохновения нет искусства; но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое

наследство без труда и заслуги; только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого часто случайного наследства; – и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется и проматывается. Из этого ясно, что только из соединения этих противоположностей образуется истинный художник, которого, например, русский театр имеет в лице Щепкина. Односторонности сами по себе не удовлетворительны. Что мне за радость видеть умное, отчетливое, но холодное выполнение роли Отелло, в котором можно простить неровности, промахи, неудачи, но в котором нельзя простить недостатка бушующей, опустошительной страсти африканского тигра и великого человека вместе?.. С другой стороны, что мне за радость, увидевши в патетической сцене Лира с дочерью истинно оскорбленного отца-короля, видеть потом какого-то мещанина, который силится уверить, что будто он король!.. Впрочем, в историческом развитии искусства односторонности имеют свое значение, и потому будем желать, чтобы московский Мочалов не переставал, как весталка,

хранить священный огонь сущности своего искусства, без которой нет искусства, а есть только уменье; и пусть петербургский Каратыгин не перестает показывать, что такое художественность формы, без которой и истинное искусство недостаточно и неполно...

Каратыгин создал роль Велизария. Он является на сцену Велизарием и сходит с нее Велизарием, а Велизарий, которого он играл, есть великий человек, герой, который до своего ослепления является грозой готфов и вандалов, хранителем христианского мира противу варваров, а после ослепления

*...видит в памяти своей  
Народы, веки и державы{6}.*

Я враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта: как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встретит в душе моей сильный отпор; но когда я увидел Каратыгина-Велизария, в триумфе везомого народом по сцене в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седою бородою, в царственно скромном величии, — священный восторг

мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его... Театр задрожал от взрыва рукоплесканий... А между тем артист не сказал ни одного слова, не сделал ни одного движения – он только сидел и молчал... Снимает ли Каратыгин венок с головы своей и полагает его к ногам императора или подставляет свою голову, чтобы тот снова наложил на нее венок, – в каждом движении, в каждом жесте, виден герой, Велизарий. Словом, в продолжение целой роли – благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина; перед вами беспрестанно являлось несчастье в величии, ослепленный герой, который

*...видит в памяти своей  
Народы, веки и державы...*

Мы не будем в подробности разбирать игры и замечать лучшие места. Скажем только, что сцена, где поется романс Мерзлякова, была исполнена такого неотразимого поэтического обаяния, о котором нельзя дать словами никакого понятия, – и это опять было дело Ка-

ратыгина: седой герой, лишенный зрения, сидел на пне дерева и лицом, движениями головы и рук выражал то грустно-возвышенные ощущения, которые производил в нем каждый стих романса, петого о нем крестьянином, не подозревавшим, что его слушает сам тот, о ком он пел... Превосходная сцена!.. Сам романс хотя, по недостатку художественности, и сделался несколько тем, что светские люди называют *mauvais genre* [1], но в нем так много чувства, души, некоторые стихи так удачны, а музыка его так прекрасна, что его нельзя слушать без восторга и умиления {7}.

Г-жа Каратыгина занимала роль Антонины. В ее игре много искусства, в техническом смысле этого слова, но я решительно не в состоянии привыкнуть к ее певучей дикции, к ее выкликиваниям и вскрикиваниям, к ее рисующимся позам и движениям а *la menuet* [2]. Впрочем, сцена обвинения мужа перед лицом императора и сената была прекрасна.

Мне очень интересно было видеть г. Брянского, потому что я, как москвич, не имею никакого понятия о том, что такое на сцене роль

короля, если эта роль второстепенная, то есть если ее играют не Мочалов и не Каратыгин, а г. Козловский и тому подобные. И в самом деле, г. Брянский благородною, простою и величавою манерою, с какой он держал себя в роли Юстиниана, дал мне понятие о короле, но его несколько растянутая дикция так странна для уха варвара-москвича, что я не был несколько удовлетворен; нетерпеливо желаю увидеть г. Брянского в так называемых романтических ролях, как-то: Миллере{8}, Казимодо{9}, в которых он, говорят, превосходен; г. Брянский по преимуществу петербургский актер и потому едва ли бы понравился московской публике. Петербургский театр есть театр предания, в котором искусство передавалось от одного таланта к другому, в котором еще живы имена Дмитревского, Яковлева, Семеновой. Г-н Брянский есть одна из ярких звезд этого классического созвездия. Московский театр – плебей, без предков, без предания, без истории, романтик по своему духу, враг классицизма, певучей дикции и менуэтных движений. В этом опять резко выразилась разница обеих столиц: в Москве – суц-

ность дела, его идея и жизнь, в Петербурге – изящная форма, поэтическая внешность. Конечно, певучесть дикции и менуэтность движений давно уже не изящество; но они уже и в Петербурге начинают исчезать: Каратыгин представляет собою переход, середину между двумя крайностями, и его игра становится все проще и ближе к натуре, так что видевшие его два-три года назад теперь едва ли бы узнали{10}. Естественно, что если явится после его достойный талант, он будет еще дальше от классического предания, а между тем этому преданию будет обязан благородством своих приемов и всей внешней стороны своего искусства.

Г-жа Асенкова занимала роль Елены. Да, господа, слухи об очаровательности г-жи Асенковой меня не обманули: она восхитительна, когда является мальчиком... премиленький мальчик... Она тоже обращает большое внимание на внешнюю сторону искусства: ее лицо ни на минуту не бывает без дела: она то с любовью смотрит на отца, то хочет заплакать, и когда закрывается платком, то невольно поверишь, что она плачет...

Только жаль, что она слишком утруждает мускулы своего прекрасного лица, усиливаясь дать ему то или другое выражение...

Роль вандала Аламира играл г. Леонидов, и играл ее как истинный вандал: так сердито смотрел и так свирепо размахивал руками... Роль Руфина играл г. Толченев, который привел меня в истинное восхищение. Вот, господа, талант! Как г. Козловский создан для ролей королей, так г. Толченев создан для ролей военачальников; но для полного очарования их непременно должно видеть вместе, потому что *царственность* г. Козловского будет резко проявляться только при *военачальственности* г. Толченева: первый художав, важен; второй довольно тучен, как воин, которому нужна сила, и весело развязан, как солдат, который любит погулять. Говорят, что китайцы имеют обыкновение списывать множество портретов с главного военачальника и рассылать их к окрестным народам, чтобы держать их через это в должном страхе и уважении к Небесной империи: величественная фигура г. Толченева создана для того, чтобы быть идеалом такого военачальни-

ка...

Прочие лица, участвовавшие в «Велизарии», – посредственности, которые ничем не отличаются от своих московских собратий по ремеслу и таланту. Постановка вообще несравненно лучше московской; но где действуют толпы – так же худо, как и в Москве. Аланы гонят *народ*, и вместо *народа* выбегает человек десяток, которых движения показывают, что они очень хорошо знают, что все это обман и что за кулисами, из-за которых их выслали, нет никакой опасности.

Итак, вот вам отчет в моем первом знакомстве с петербургским театром. Что еще увижу – не замедлю уведомить таким же образом.

# Сноски

## 1

дурными манерами (*франц.*). – *Ред.*

[^^^]

## 2

на манер менуэта (*франц.*). – *Ред.*

[^^^]

[^^^]

# Комментарии

## 1

По приезде в Петербург Белинский задумал для газеты «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» (в 1840 г. переименованной в «Литературную газету») серию статей (в форме писем к своим московским друзьям) с подробным описанием своих впечатлений о Петербурге («о частностях» Петербурга), о «сокровищах искусства, хранящихся в Петербурге», о петербургской театральной жизни. Так появились настоящая статья-письмо и еще три под тем же названием (Белинский, АН СССР, т. III, с. 304–374, 374–378, 383–384).

Существенным дополнением к данной (первой) статье «Александрейский театр» является письмо Белинского к Боткину от 22 ноября 1839 г., в котором он возмущался казенно-бюрократической атмосферой официального столичного Петербурга и более строго отзывался о петербургских актерах и зрителях.

В своих выступлениях в печати в 1840-е гг.

Белинский неоднократно обращался к сопоставлению Петербурга и Москвы, литературной и театральной жизни, читающей и театральной публики «обеих столиц» (см. статьи 1845 г. «Петербург и Москва», «Александрьевский театр», «Петербургская литература» – наст. изд., т. 7).

[^^^]

## 2

*«Дева Дуная»* – балет А. Адана.

[^^^]

### 3

Белинский излагает содержание третьего акта («отделения») пьесы (еще не опубликованной) по спектаклю.

[^^^]

### 4

Так Белинский называет известного актера В. А. Каратыгина, у которого был младший брат П. А. Каратыгин, тоже актер и драматург.

[^^^]

## 5

*Лейчестер* – герой трагедии Шиллера «Мария Стюарт», *Людовик XI* – персонаж трагедии И. Ауффенберга «Заколдованный дом».

[^^^]

## 6

Цитируется романс А. Ф. Мерзлякова «Велизарий» – см. сборник «Песни и романсы А. Мерзлякова». М., 1830, с. 103.

[^^^]

## 7

Музыку к романсу «Велизарий» написал А. Д. Жилин.

[^^^]

## 8

В драме Шиллера «Коварство и любовь».

[^^^]

## 9

В драме «Эсмеральда, или Четыре рода любви» – немецкой переделке Ш. Бирх-Пфейффер «Собора Парижской богородицы» Гюго. Пьеса шла в переводе В. А. Каратыгина.

[^^^]

В их числе был сам Белинский, который видел Каратыгина во время его московских гастролей в 1835 и 1838 гг.

[^^^]

[^^^]