792
Г951

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО БЫТА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО"

26720

270587

28.02.19

792
F95

ЛЮБОВЬ ГУРЕВИЧ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО БЫТА

ТОМ I

АКАДЕМИЯ
БИБЛИОТЕКА
ОФИЦИЕРСКОГО
КЛУБА
им. М. В. Фрунзе

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО"
Москва — Ленинград
1939

Переплет и титульный лист
работы художника
Ю. ИГНАТЬЕВА

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта тема — история русского театрального быта — привлекала меня как тема актуальная, соответствующая потребностям нашего времени: в эпоху социалистической перестройки жизни и в частности всего уклада театральной жизни многочисленным театральным деятелям и особенно актерам очень важно составить себе отчетливое представление о прошлом русского театра как для того, чтобы лучше оценить возможности, открывшиеся для них после Октябрьской пролетарской революции, так и для того, чтобы осознать и скорее изжить в себе пороки, унаследованные от прошлого. Особенно важным казалось мне уяснить «земную основу» * истории нашего сценического искусства, то есть театральный быт в широком смысле слова: социальные, политические и культурные условия, в которых возникал и строился русский театр, художественные запросы общества, различные организационные формы театра в разных социальных слоях и в разные периоды времени, положительные и отрицательные влияния на рост театра тех или иных представителей государственной власти и театральной администрации, театральные финансы и театральные порядки, характер театральной публики в разное время и, наконец, социальный состав, материальное и правовое положение главных работников театра — актеров,— уровень их культуры, средства их общего и профессионального образования, склад их жизни в театре и за предела-

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология. Партиздат, 1934, стр. 18.

ми театра, их нравы, отношение к ним со стороны окружающего их общества. Показать эти стороны театральной жизни, не нашедшие достаточно полного освещения в существующих общих трудах по истории русского театра, показать их в связи с ходом истории, и притом как можно конкретнее для каждого отдельного ее момента,— такова была вставшая передо мной задача.

Представлялись и некоторые возражения против этого. Наше театроведение как наука находится еще в зачаточном состоянии; на каждом шагу встречаешься в нем с проблемами не только не разрешенными, но даже еще не поставленными; очень многое, как бы уже установленное, нуждается в документальном подтверждении и дополнении, не говоря уже о новом, современном освещении. Такая именно углубленная работа над историей русского театра по частям, с использованием мало обследованных архивов, отчасти уже ведется нашими театроведами, но еще далеко не в достаточной степени. Поэтому наступило ли уже время для работы, суммирующей ранее добытое? Не целесообразнее ли заняться каким-нибудь частным научным исследованием в области истории театра? Однако эти сомнения рассеивались, когда я останавливалась на мысли о необходимости привлечь к театроведческой работе новые, молодые силы: для них, так же как для молодых театральных деятелей и актеров, нужны прежде всего труды общего характера, позволяющие обнять взглядом весь процесс развития русского театра с разных его сторон и, ориентировавшись в нем, сознательнее избрать себе какой-нибудь участок для специальной разработки. И я решилась взяться за такой именно ответственный труд общего характера в области истории русского театра, наименее освещенной до сих пор и вместе с тем наиболее важной для указанных практических целей в плане совершающегося у нас обновления жизни.

Я старалась держаться в этой работе данных, научно проверенных и установленных, насколько это возможно при неизменном движении вперед всякой живой науки, критически вникая в имеющиеся материалы, отбрасывая все легендарное и анекдотическое, оговаривая сомнительное. Иногда для согласования некоторых противоречий в источниках мне приходилось производить небольшие «до-

следования», иногда я высказывала собственные догадки, возникающие из сопоставления фактов. Но затрагивать то, что до сих пор совсем еще не разработано, о чем имеются лишь отрывочные сведения, не складывающиеся ни в какое определенное представление, в данной работе было бы неуместно: я имела в виду дать книгу не академического характера, где может быть ценна для дальнейшего каждая крупица добытого знания, каждое уловленное, хотя еще ничего не говорящее само по себе имя, а книгу, доступную всем, кому хочется заглянуть в прошлое русского театра, интересную по материалам прежде всего начинающим театроведам и практическим театральным работникам.

Для того чтобы уложить всю историю русского театрального быта до нашего времени в необременительное для читателя число печатных листов, я была вынуждена не только уплотнять текст ее, отбрасывая многие живые подробности из собранных уже материалов, но и отказываться от всякого расширения темы, как, например, от сопоставления русского театрального быта с бытом заграничных театров. Но я не сочла возможным отказаться от общей обрисовки того, что с первого взгляда как будто и не относится к быту,— от обрисовки характера спектаклей в каждом данном отрезке времени. Ведь характер спектаклей, слагающийся из особенностей драматургии, манеры актерской игры, стиля оформления постановок и в значительной степени зависимый от театрального быта, в свою очередь влияет на этот быт, отражаясь как на организационной стороне театрального дела, так и на всей профессиональной жизни актеров. Но углубляться в вопросы, относящиеся по существу уже к истории сценического искусства как такового, было невозможно, и лишь беглыми намеками позволила я себе наметить тот путь, по которому русские актеры еще в XVIII веке шли от условного, ходульного театра к более близкому русским дарованиям театру реалистическому.

Выпускаемый в свет первый небольшой том моего труда, рассчитанного в общем на три тома, охватывает время от середины XVII века до начала XIX века. Это важный период «становления» русского театра и формирования его быта, на долгое время сохранившего свои основные черты.

Поэтому можно сказать, что, являясь лишь частью целого, книжка эта имеет и самостоятельное значение.

* * *

Приношу мою искреннюю благодарность лицам, оказавшим мне содействие в ходе моей работы над этой книжкой: С. В. Бахрушину, указавшему мне несколько пособий для детального обследования разных моментов русской истории, профессору М. А. Полиевктову в Тбилиси, который разыскивал для меня при помощи грузинских историков сведения о происхождении актера Силы Сандунова, И. Л. Андроникову, который дал мне несколько ценных библиографических указаний, и Н. А. Попову, дополнившему некоторыми сведениями подробный указатель имен, прилагаемый мной к этой книге.

= I =

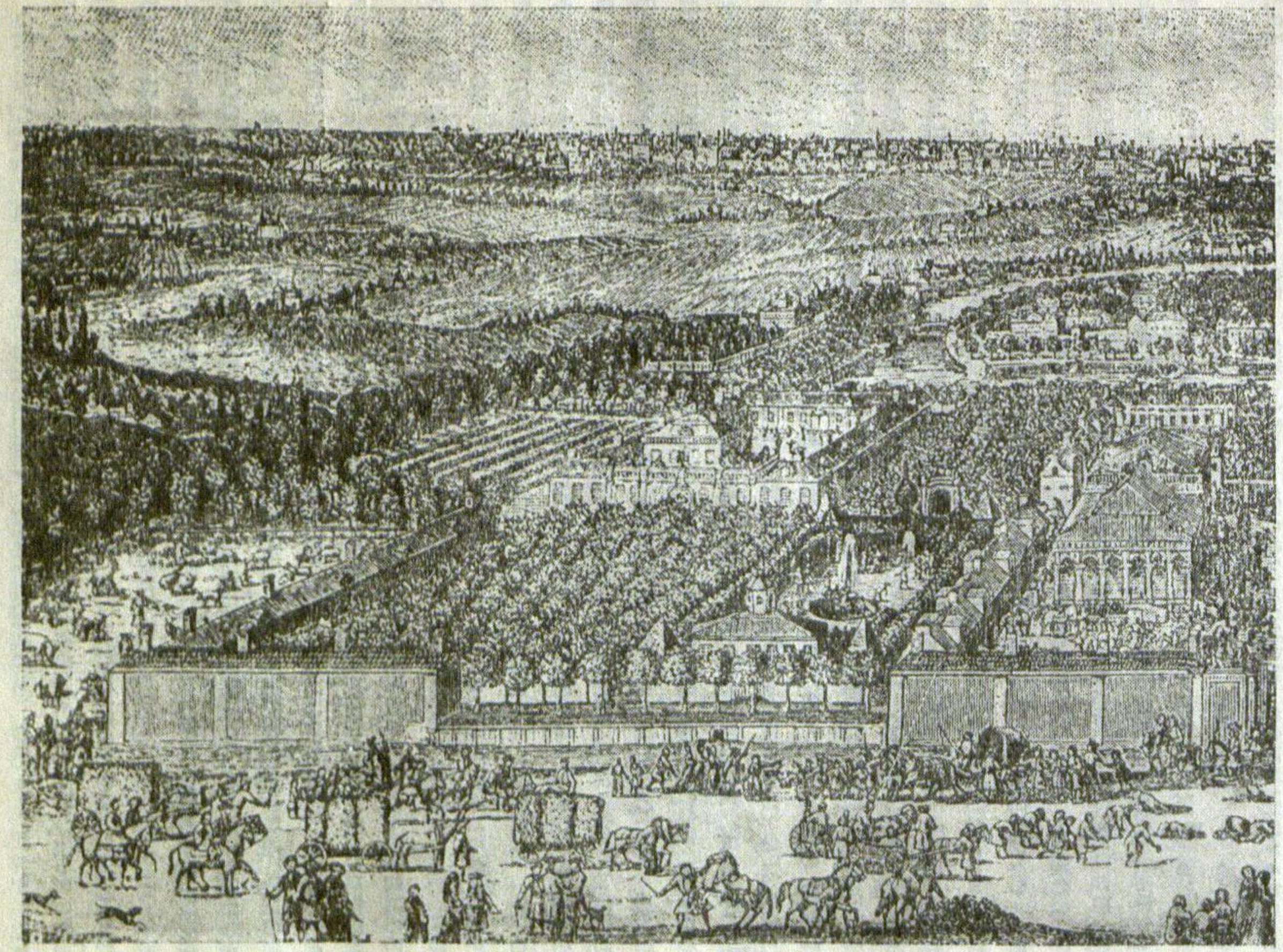
Культурные потребности русского общества в середине XVII века. — Византийское и западническое течения в нем. — Грамота царя Алексея Михайловича с запретом на все виды художества. — Западническое течение побеждает. — Первая попытка выписать из Европы людей, умеющих „комедии строить". — Пастор Грегори. — Характер спектаклей при дворе Алексея Михайловича. — Зрители придворного театра. — Немецкие и русские ученики Грегори. — Первые русские актеры. — Занятия их с преподавателями, их бедствия и буйное поведение.

«Объявилися палаты, и быв палата и вниз уйдет, и того было шесть перемен; да в тех же палатах объявилося море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят, а вверху палаты небо, а на облаках сидят люди... Да спущался с неба сед человек в корете, да против его в другой корете прекрасная девица, а аргамачки [рысаки] под коретами как есть живы, ногами подрягивают... А в иной перемене объявилося человек 50 в латах и почали саблями и шпагами рубитися и из пищалей стреляти и человека с три как будто и убили. И многие предивные молодцы и девицы выходят из занавеса в золоте и танцуют, и многие диковинки делали». Так описывал в 1659 году придворный спектакль герцога Тосканского посланный к нему московский дворянин Лихачев, восхитившись всеми виденными на спектакле «диковинками».

Уже развертывался в России процесс формирования ее в единое национальное государство, но еще безмолвной и пустой лежала топкая равнина в устье Невы, где полстолетия спустя энергично воздвигался Петербург, и только у берега Охты одиноко маячила небольшая шведская крепостца Ниеншанц; еще московские бояре, окольничьи и дьяки ходили в своих старинных долгополых одеждах, заседали в Государственной думе «по чинам» — «по породе», а не по «учености» и не по заслугам,— жили в своих дере-

вянных домах, в низких, плохо проветриваемых палатах, по Домострою. Но уже давно шла, все оживляясь, торговля с Западом, уже возникала промышленность, строились русские и иностранные заводы — железоделательные, стеклянные, оружейные и др.; уже сознавалось, что наша промышленная техника не может выдержать конкуренции с заграничной, что так же отстает у нас и техника военного дела, а потому необходимо перенимать всякого рода знания и уменья от западных мастеров. Еще при Иоанне Грозном начался прилив иноземцев в Москву. Множество их, особенно немцев, осталось здесь на постоянное жительство,— сначала вразброд, а потом всех их поселили на реке Яузе, за Покровкой. Так в середине XVII века создалась в Москве большая иноземная колония, Немецкая слобода, с широкими прямыми улицами, с благоустроенными домиками, в которых жили «на заграничный манер» многие сотни техников, офицеров, врачей, мастеров, купцов, заводчиков. Они приносили с собой в Москву невиданный у нас комфорт, житейские удобства, непривычные для нас развлечения. Все это раздвигало культурный горизонт русского общества, показывало ему воочию возможность жизни более разнообразной, более красивой и веселой, чем старозаветная жизнь.

Потребность потешить душу песнями и плясками, пошевелить воображение и ум сказками, играми, зрелищами жила в народе, от низов до верхов его, испокон веков. Эта потребность удовлетворялась и специалистами «потешного дела» — отечественными скоморохами и заезжими иноземными игрецами. Одно время при дворце царя Михаила Федоровича была даже заведена для них особая Потешная палата. Но сильное, идущее от Византии течение в православной церкви, с призывом к аскетизму, с толкованием всей жизни как подготовки к смерти — к загробному существованию, не благоприятствовало развитию в народе художественных наклонностей, и уже в то самое время, о котором мы говорим, в середине XVII века, в 1648 году, глубоко вросший умом и сердцем в старину царь Алексей Михайлович разослал по всем городам грамоту с повелением читать ее в церквах и на всех народных сходбищах,— грамоту, по которой, выражаясь словами историка Забелина, вся земля русская «должна была обратиться в один огромный безмолвный монастырь». Грамота предписывала в домах, на улицах и в полях песен не петь, в хороводы не



Немецкая слобода в Москве в конце XVII века

играть, загадок не загадывать, «небылых» сказок не сказывать, на святках в бесовское сонмище не сходиться, скоморохам не быть. Гусли, домры, волынки и другие «бесовские гудебные сосуды», а также «хари» [маски] велено было отбирать, ломать и жечь, скоморохов же на первый раз бить батогами, в другой раз наказывать кнутом, да и всех вообще ослушников наказывать строго, до ссылки в дальние города.

Казалось бы, что может быть действеннее этого суровоого запрета! Но диалектика жизни делала свое дело. Навстречу византийскому течению церкви шло в обществе, до самых верхов его, течение западническое, культурническое, и часть самого духовенства — деятели Киевской духовной академии — стояла за просвещение и за театр. Около самого царя рядом с косными ближними боярами выступали лучшие, передовые люди своего времени: ревнитель наук и школьного образования окольничий Ртищев; широко образованный, далеко смотрящий вперед дипломат — начальник Посольского приказа Ордын-Нащокин; любимец царя Артамон Матвеев, женатый на англичанке, поборник культурных новшеств и первый открывший в своем по-европейски убранном доме собрания с участием женщин и без попоек, и др. Сообщения о заграничном театре русских послов, вроде вышеприведенного, спектакли в Немецкой слободе — все это влияло на впечатлительного царя, который и сам мог повидать театральные зрелища в Вильне, куда он ездил во время польской войны 1654 — 1667 годов после того, как Вильна была занята русскими войсками. Наконец, женитьба царя на племяннице и воспитаннице Артамона Матвеева Наталье Кирилловне Нарышкиной способствовала дальнейшему официальному возвышению Матвеева: в 1671 году он был назначен вместо Ордына-Нащокина начальником Посольского приказа, а в мае 1672 года отправил за границу послом своего приятеля фон Стадена с наказом, имеющим непосредственное отношение к возникновению русского театра. Фон Стадену наказывалось ехать в Курляндию, а в случае неудачи там — во «владения свейские» и в Пруссию и «приговаривать великому государю в службу рудокопов всяких, самых добрых мастеров, да трубачей самых добрых и ученых, да которыеб умели всякие комедии строить».

Фон Стадену удалось привезти в Москву только одного трубача да четырех музыкантов,— комедианты не поехали,

ссылаясь на то, что какому-то проживающему в Москве сверильщику там плохо: «грозят-де его кнутом бить и Сибирью».

При посредстве того же Матвеева стали искать подходящих людей по Москве и остановились на магистре Иоганне Готфриде Грегори, который был в то время пастором лютеранской офицерской церкви в Немецкой слободе и преподавателем в школе при ней. По некоторым сведениям, при школе, обучавшей и латинскому языку, существовал и школьный театр; сам же Грегори много жил за границей и, по отзыву курфюрста Саксонского, отличался «чрезвычайною ученостью и замечательным умом», так что выбор сделан был не случайно. 4 июня 1672 * года царь указал Грегори «учинить комедию, а на комедии действовать из библии книгу Эсфирь и для того действа устроить хоромину».

Перед Грегори стояла очень сложная задача: если стали строить, да еще с особым поспешением, «денно и нощно», и не жалея денег при всей тогдашней бедности государственной казны, комедийную хоромину, то, значит, вопрос шел о театре постоянном. Надо было думать о репертуаре, о декорациях и костюмах, о музыке, а главное — об актерах. Грегори набрал шестьдесят ребят в возрасте около пятнадцати лет из обучавшихся у него в школе офицерских и купеческих иноземных детей и, деля труд с умно подобранными им образованными помощниками, иноземцами же, принялся подготавливать их к исполнению комедии. Привлечено было к участию в спектакле и несколько человек взрослых — из молодых военных Немецкой слободы, состоявших на русской службе. Женские роли исполнялись юношами. Первый спектакль — комедия об Эсфири, или «Артаксерксово действо»,— поспел к 17 октября, когда комедийная хоромина, сооружавшаяся в подгородном селе Преображенском, на государевом дворе, была даже еще не совсем отделана. Играли на немецком языке, но библейская тема была понятна, а самое зрелище, в которое входили и музыка, и пение, и танцы, и забавные грубоватые выходки неизбежной в европейском театре того времени «дурацкой персоны», так восхитило царя, что, по словам современника, он «проглядел целых десять часов, не вставая с места», и щедро наградил постановщика и участников спектакля соболями и чинами, а на следующее представление

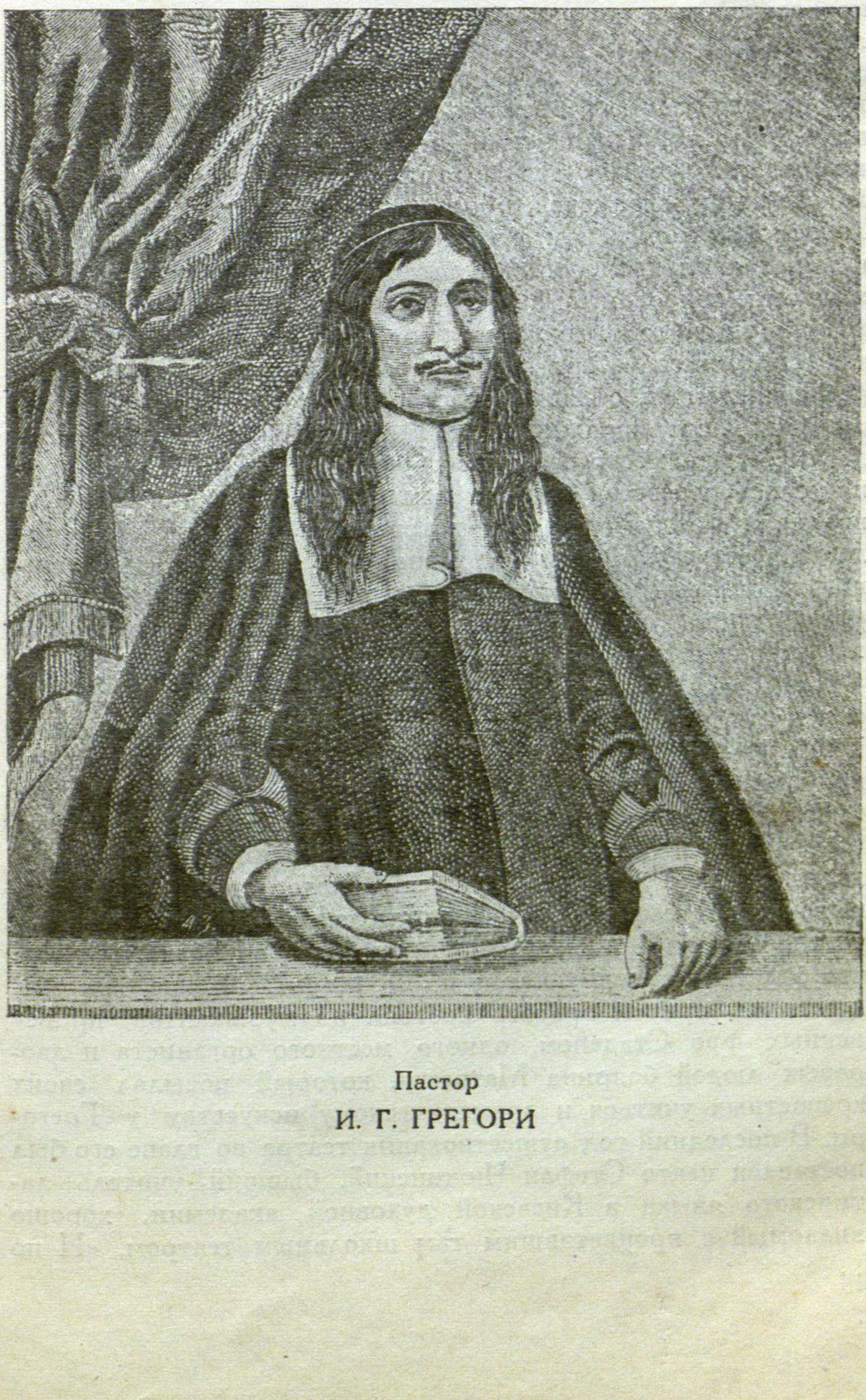
---

* Все даты приводятся по старому стилю.

привел царицу и царевен от первого брака, которые смотрели комедию из особой ложи, из-за скрывавшей их решотки. В качестве публики присутствовали «бояре, и окольничьи, и думные дворяне, и думные дьяки, и ближние люди все, и стольники, и стряпчие».

Представления давались не часто, иногда с промежутками в несколько месяцев: каждую пьесу — от текста, хотя в большей части и заимствованного из заграничной драматургии, до актерского персонала и всех мелочей постановки — приходилось ведь целиком создавать наново. Пьесы, из которых сохранилось, да и то не полностью, за все время существования театра — три с половиной года — всего девять, были по большей части библейского содержания, то печальные, «жалостные», как комедия об Адаме и Еве, то «прохладные», по выражению того времени, как комедия об Иосифе. Но были комедии и светского содержания и даже одна весьма игривая комедия — «О Бахусе с Венусом». Все они составлялись или самим Грегори, или его ближайшими помощниками, и текст их переводился в помощь зрителям на русский язык; переводчиком состоял некий Иван Енак. Но с самого начала возникал вопрос и о создании русского театра, о подготовке русских актеров, хотя бы того типа, как ученики Грегори. И вот уже в июне 1673 года состоялся царский указ набрать для обучения у Грегори русских ребят в числе двадцати шести человек из мещанских и подьяческих детей.

Ребята эти были набраны, как рекруты, вне всякой зависимости от их охоты и влечения к комедийному делу, а по развитию своему были, очевидно, значительно ниже тех школьников, которые обучались у Грегори латинскому языку. Большинство из них, вероятно, и азбуки не знало, и приставленный к ним для обучения помощник Грегори, Юрий Гивнер (или Гювнер), преподаватель немецкого и латинского языка, «родом из Саксонской земли», человек даровитый и по характеру буйный, вероятно, немало помучился с ними, разъясняя им смысл комедийных текстов и заставляя их накрепко выдолбить свои роли. Очевидно, никакого другого общего или сценического обучения эти первые русские актеры и не проходили. Число их менялось от пьесы до пьесы, постепенно возрастая до семидесяти человек. При подготовке к некоторым спектаклям преподаватель требовал от них такого усердия, что им приходилось учиться денно и нощно. Бывало и так, что из опасения, как бы



Пастор

И. Г. ГРЕГОРИ

они не разбежались, их держали вроде как под арестом. Жалованья не полагалось им никакого: вероятно, подготовка к участию в комедии даже более гуманными людьми того времени, как Матвеев, вовсе не считалась за труд. На прокормление же выдавалось им в дни, когда они приходили из дому для обучения или спектакля по 4 деньги, а один год и всего по 2 деньги в день,— на деньги и цены предреволюционного времени копеек по 20 и 10. Но хуже всего было то, что и эти кормовые деньги выдавались им крайне неаккуратно, так что иногда они скопом, выискав какого-нибудь грамотея, обращались к царю с жалобой, челобитной. «Корму нам, холопям твоим, ничего не учинено, и мы, холопи твои, учася, платьишком ободрались и сапожонками обносились, а пить-есть нечего, и помираем мы, холопи твои, голодною смертью», писали они в одной из таких челобитных. Но этот смиренно-жалобный тон не характерен для их обычного настроения. Часто и злобствовали они, и озорничали. Когда Грегори в феврале 1675 года умер и на место его стал обучавший их Гивнер, ребят пришлось перевести в новое помещение, потому что школа во дворе Грегори, где они готовились перед тем к лицедейству, была вся ими изломана: как видно из сохранившихся документов, «ученики были так буйны, что в короткое время успели разрушить печи, выломать окна, полы, ставни и лавки и все это сжечь».

Как бы то ни было, театр существовал, и некоторые спектакли давались уже на русском языке с привлечением к ним и взрослых участников из подьячих. К комедиям прибавился через некоторое время и балет. За подготовку его взялся некий инженер Лим, в обучение которому был дан новый набор ребят из мещанских семей — сперва десять, потом двадцать человек. Многое еще остается невыясненным с достаточной определенностью относительно театра при царе Алексее, но несомненно во всяком случае, что балет на античную тему об Орфее и Эвридике был осуществлен, причем оркестр состоял из музыкантов, привезенных фон Стаденом, одного местного органиста и дворовых людей боярина Матвеева, который посылал своих крепостных учиться и драматическому искусству у Грегори. В последний год существования театра во главе его был поставлен некто Стефан Чижинский, бывший учитель латинского языка в Киевской духовной академии, хорошо знакомый с процветавшим там школьным театром. «И по



Артамон Сергеевич
МАТВЕЕВ

приказу делал он комедию о Давыде з Голиафом и иные комедии; и учил комедийному делу восемьдесят человек всякого чину людей...»

Театр при дворе царя Алексея несомненно развивался. Чья-то сильная рука все время, начиная с первого замысла о нем и до конца, не переставала вести его к укреплению, и несомненно, что это была рука Артамона Матвеева, не только передового человека XVII века, но и настоящего деятельного любителя сценического искусства, достойного по делам своим называться основоположником светского русского театра.

Деятельность его на театральном поприще, как и самое существование театра, прервалась в конце января 1676 года смертью царя Алексея Михайловича: преемник его Федор Алексеевич не пожелал продолжать театральное дело. Но, несмотря на закрытый, чисто придворный характер созданного Матвеевым театра, он не мог не оказать влияния на общество, не потому только, что к нему оказались так или иначе прикосновенными сотни людей из разных слоев общества, но и потому, что о нем как о новом явлении, ценность которого была признана царем, заговорили тысячи людей, и у всех, кто хоть сколько-нибудь чувствовал духоту старозаветной жизни, не могла явиться та мысль о незаконности, зловредности театра и всякого искусства, которая была выражена в грамоте того же царя Алексея, разосланной по всей России в 1648 году.

= II =

Мысль Петра I о создании театра общедоступного. — „Царского величества комедиантский начальник" Иоганн Кунст и его немецкая труппа. — Сооружение „комедиальной хоромины" на Красной площади и препятствия, чинимые возникновению театра подьячими. — Русские актеры, ученики Кунста и его помощников. — Смерть Кунста и его преемники. — Характер спектаклей. — Бесчинства актеров и наказания их. — Первые проявления их профессиональной сознательности. — Состав публики. — Ее неудовлетворенность спектаклями. — Закрытие театра.

Пронеслись годы кровавых внутренних распрей, страшных стрелецких бунтов, в которых погиб вместе с другими подхваченный на пики и изрубленный саблями в куски боярин Артамон Матвеев. К началу XVIII века уже ярко определился характер петрова царствования — началась крутая ломка старого уклада русской жизни. Родовитая знать властной рукой отодвигалась в тень, главными сподвижниками Петра становились люди «без роду, без племени»; учреждением Ратуши—собрания, пренебрегаемого знатью купечества, с неслыханными до того полномочиями — открывалась на время широкая дорога буржуазии. В интересах торговли с Западом перестраивавшаяся петровская армия пробивалась к балтийскому побережью: в 1700 году началась тяжкая, безуспешная сначала Северная война с могущественной тогда Швецией. Но среди всех своих военных забот и тревог Петр не упускал из виду своих преобразовательных планов и принимал все меры для подъема общественного просвещения и культуры. Начинал уже ясно обозначаться и характер этой новой петровской культуры, столь чуждой даже передовым людям предшествующего поколения. По выражению одного из его соратников, хотя и не вполне разделявшего его взгляды, Б. И. Куракина, прежде «политес [культура] восставлена была в великом шляхетстве и других придворных

67449

манеру польского и в экипажах, и в домовном строении, и в уборах, и в столах», с науками греческого и латинского языка, с риторикой и священной философией, с учеными киевскими старцами. Вместо того они видели теперь «политес с манеру голландского, матросского», с нешляхетскими науками — артиллерией, навтикой, фортификацией, с заграничными инженерами, механиками, да с безграмотным и безродным Меншиковым, который всеми ими, родословными боярами, командует.

В такой обстановке театр, задуманный Петром, мог быть только общедоступным — театром «для разного чину людей», «охотных смотрельщиков». Уже в 1701 году, в начале Северной войны, царь поручает некоему Яну Сплавскому, комедианту-кукольнику, родом из Венгрии, ехать в большой торговый город Данциг и привезти актеров оттуда: русскими силами устроить театр было еще нельзя. Сплавский обратился к одному из передовых актеров того времени Яну (Иоганну) Кунсту, но тот побоялся принять приглашение. В начале 1702 года Сплавского послали к Кунсту вторично, в сопровождении официального лица; подьячего из Посольского приказа. Кунст согласился, набрал труппу из семи человек, кроме его самого и жены его Анны Кунст, и 10 июня того же года все они приехали в Москву и разместились сначала на постоялых дворах. Позднее им предоставлены были, в виде общежития, две палаты в доме генерала Лефорта в Немецкой слободе, где первое время давались в приспособленной к тому зале и театральные представления.

Кунст, «царского величества комедиантский начальник», получал в год на всю приехавшую труппу 6 000 ефимков (около 3 000 золотых рублей) — очень большую сумму для того времени, и — странным для нас образом — был подчинен Посольскому приказу, который соответствовал позднейшему Министерству иностранных дел. Во главе этого приказа стоял крупный государственный деятель того времени Ф. А. Головин. Но Головин часто отсутствовал, сопровождая Петра в его постоянных разъездах по России, и уже потому не мог играть в отношении нарождающегося театра такой роли, как Матвеев. Кунсту приходилось сноситься с несочувственно относившимися к театру подьячими Посольского приказа и самому наблюдать за постройкой театра. Не имея таких помощников, каких нашел себе в Немецкой слободе пастор Грегори, Кунст должен был, по догово-

ру, нести на себе все виды забот по организации спектаклей. Не обязан он был только обучать комедийному делу русских людей. Однако ему пришлось взять на себя и это.

Уже в августе того же 1702 года Головин приказал дьякам Посольского приказа набрать в качестве комедиантов «из русских робят, каких чинов сыщутся», но «к тому способных». Речь шла теперь уже не о подростках, как при Грегори: набрали девятнадцать человек из посадских людей и подьячих — служащих разных приказов и недавно возникшей Ратуши. Из них Кунст отобрал двенадцать человек наиболее способных и с начала октября приступил к репетициям, на которых через переводчиков происходило и обучение. Около двух с половиной месяцев готовились первые постановки: первый спектакль с участием и русских актеров состоялся только 14 декабря. Осенью того же 1702 года Кунст получил задание сочинить и поставить в три недели пьесу на взятие у шведов крепости Нотебург, названной по-русски Орешком (позднее Шлиссельбург). Петру, естественно, хотелось, чтобы театр откликался на события текущей жизни, приобщал «смотрельщиков» к его государственным замыслам. Кунст отвечал, что никакой комедиант не может «вовсе новую, невиданную и неслыханную комедию» в такой срок изготовить, но «ради любви и униженной должности против царского величества» взялся и за это.

Положение его вообще было трудное. Подьячие Посольского приказа чинили нарождающемуся театру всяческие препятствия. Приказ Петра, посланный им 6 августа 1702 года из далекого похода,—строить «комедиальную хоромину» — тормозился. Для нее было выбрано сначала место в Кремле, но дьяки отговорились: на указанном месте накопилось слишком много всякого мусора — строить нельзя. Выбрали место на Красной площади,— оно показалось им слишком почетным для театра, и они просили совсем освободить их от этого дела. Головин, в ответ им, гневно-иронически писал: «О комедии, что делать велено, вельми скучаете? Гораздо вы утеснены делами? Кажется, здесь суетнее и беспокойнее вашего,—делают бесскучно. Как наперед сего к вам писано, делайте и спешите к пришествию великого государя...» Высказывали приказные в переписке своей с Головиным и сомнения в пригодности самого Кунста, говоря, что «опыту ему не было»; не одобряли и выбранную им пьесу: «По разговорам переводчиков слышим,

что мало в ней пристоинства». А Кунст, работая над постановками, жаловался со своей стороны, что он «разные попрекательные и укорные слова всегда слушати принужден».

Только через полгода была построена на Красной площади комедийная хоромина — деревянное убранное внутри цветными сукнами здание, в длину 20 саженей, в ширину 12, в вышину до потолка 6, а в нем «театрум и хоры и лавки». Но Кунсту не пришлось вести здесь дело: он поставил три комедии в лефортовом доме и в начале 1703 года умер. Однако дело было им уже налажено и не развалилось. Работа с русскими актерами была поручена жене его, первой актрисе на русской сцене, и лучшему актеру его труппы Бейдлеру (или Бендлеру), а вскоре все обязанности Кунста перешли к московскому немцу Отто Фюрсту (или Фиршту), бывшему золотых дел мастеру. Какую подготовку он имел к своему новому поприщу, остается невыясненным, но во всяком случае он смог использовать все подготовленное Кунстом, даже дополнив привезенный им репертуар, и за время дальнейшего существования театра поставил целый ряд пьес, из которых многие дошли до нас.

В этом репертуаре петровского времени прежде всего бросается в глаза, что в нем нет ни одной пьесы на библейские темы, тогда как в репертуаре Грегори они составляли подавляющее большинство. Репертуар, привезенный Кунстом,— это репертуар лучших немецких трупп того времени, прошедших выучку крупного немецкого театрального деятеля конца XVII века — магистра Иоганна Фельтена, значительно поднявшего дисциплину и художественный уровень актерских коллективов и переработавшего для немецкой сцены целый ряд пьес виднейших французских, итальянских, испанских писателей, а также пьес итальянской комедии масок, опер, балетов и народных фарсов. В свое время именно к Фельтену обращался с предложением приехать в Россию посланец боярина Матвеева фон Стаден, но Фельтен, тогда еще молодой человек, как мы знаем, отказался. Кунст вышел из школы Фельтена. Привезенные им пьесы были, конечно, очень далеки от русской жизни. Многие из них представляли собой фантазии на исторические темы, о чем можно судить и по таким их заглавиям, как «О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский» или «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския».

В таких пьесах на сцене изображались сражения, убийства, казни,— лилось подобие крови из наполненных ею пузырей, скрытых за платьем актера. Вплетались в воинственный сюжет и романические интриги, участвовал и веселящий публику шут. Одна пьеса целиком была любовного содержания; некоторые так и назывались—«шутовские». Две такие комедии, имевшие, видимо, характер грубого фарса, написаны были уже при Фирште одним из русских актеров — Семеном Смирновым. Обе они не дошли до нас, и по заглавиям их трудно судить, насколько отразилась в них, хоть условно, русская жизнь. Одна из них называлась «О Тенере, Лизеттином отце — винопродавце», другая —«О Тонвуртине, старом шляхтиче с дочерью».

Комедии сопровождались музыкой, танцами, пением — хоровым и сольным. При Фирште были даже приглашены в труппу «для спеванья по-немецки» две артистки — жена и родственница местного лекаря. Немецкий текст пьес переводился на русский язык подьячими (можно себе представить, каковы были эти переводы!). Играли и на немецком и на русском языке — каждый актер на своем, а с 1705 года только на русском. Но зрителю иногда трудно было добраться до смысла того, что говорилось на сцене, и только сценическое действие и неистовое изображение страстей актерской мимикой и жестикуляцией помогало ему схватить кое-что существенное из содержания пьесы.

Нам осталось неизвестно, какой степени искусства достигли русские актеры петровского театра в своей четырехлетней практике. Но, кроме того, что они с самого начала отбирались из более пригодных для театрального дела, мы знаем, что при определении того жалованья, которое они получали, в противоположность актерам Грегори, принималась в расчет и степень их пригодности. Лучшим актером считался Федор Буслаев, из подьячих Ратуши. Он назначен был в помощь «комедиантскому начальнику» смотреть за русскими актерами, «исправлять речи их ученья» и наказывать за «невежество». А смотреть за ними нужно было и в других отношениях. Еще Кунст жаловался, что русские актеры никогда не приходят в театр во-время и так обращаются с его ценными костюмами, что этих «театральных платьев и на полгода нехватит». Жаловался Кунст и на то, что они «непрестанно по гостям в нощные времена ходя пьют». Ссоры, драки, наветы друг на друга — даже в «блудном деле» — были заурядным явлением среди них.

При Фирште распущенность труппы пошла еще дальше. Документы 1705 года говорят нам о том, что русские актеры не только пьянствуют, но ходят по торговым рядам со шпагами в руках, напрашиваются на оскорбления, чтобы потом, угрожая судом, получить что-нибудь, режут бороды купцам; Посольский приказ, которому они подчинены, «презирают и чинятся во всем не послушны». Особенно отличался в этом отношении актер Василий Теленков, по прозванью Шмага Пьяный, «из купецких людей, а был в истопниках». Тщетно призывали его в приказ, тщетно уговаривал его Буслаев, пока сам Головин не сделал следующего распоряжения: «Комедианта Пьяного Шмагу, взяв в приказ, высеките батоги, да и впредь его, также и иных, буде кто из них, комедиантов, явитца в каком плутовстве, взяв в приказ, чините им наказание, смотря по вине, кто чего достоин, не отписывая ко мне».

Напрасно было бы, однако, видеть в этих «батогах» признак особенно униженного положения актера. Нравы того времени и самые средства той борьбы, которую Петр вел с культурной отсталостью страны, вообще были жестокие. Дворян, являвшихся на государев смотр с невыбритой бородой и усами, тоже нещадно били батогами. Профессора Морской академии за взятки с учеников подвергались телесному наказанию. Людей всех вообще чинов, не исключая и священников, в наказание за проступки, иногда и мнимые, секли и кнутом и плетьми, а за серьезные преступления подвергали мучительнейшим казням. Актеры петровского театра по крайней мере видели на себе и проявления заботы со стороны власти. Правда, им часто задерживали жалованье, но его задерживали, по недостатку денег в казне, и всем другим, даже военным. И сами актеры, несмотря на все свои бесчинства, проявляли иногда известную степень профессиональной сознательности. Особенно характерна в этом отношении жалоба одного из них, Петра Бокова, на Фиршта, который приходит учить их всего раз в неделю или в две, да и то на короткое время, вследствие чего они, актеры, в комедии «недознанием в речах действуют в нетвердости». Боков просит как-нибудь понудить Фиршта приходить на ученье два раза в неделю — зимой на четыре часа, летом на семь часов, до темноты. Повидимому, среди этих актеров были люди, готовые отдаться своему делу с полной серьезностью,— может быть, даже даровитые люди.

Публика, посещавшая петровский театр и плативша за места от 3 до 10 копеек, действительно, состояла, как хотел того Петр, из «разного чину людей», но была преимущественно низовая: посадские, челядинцы из Немецкой слободы, даже «мужики». Репертуар был, как видно, очень далек от их интересов, и если при двух спектаклях в неделю в театре иногда все же набиралось до четырехсот-пятисот человек, то нельзя не видеть в этом очень большой тяги народа к театру. Осенью и весной зрителей собиралось гораздо меньше, иногда и до пятидесяти человек не доходило. Но ведь чего стоило тогда добраться до театра после трудового дня при весенней и осенней распутице! Широко разбросанная, Москва в те времена буквально утопала в грязи: только кое-где на главных улицах попадалась бревенчатая мостовая. Уличного освещения еще не было. Лишь в выходивших на улицу, похожих на избы домишках посадских людей, часто даже курных, мерцали робкие огоньки, а между ними тянулись бесконечные глухие заборы, за которыми скрывались в отдалении от улицы городские усадьбы дворян; или же улицы вдруг прерывались огромными пустырями, прудами, выгонами. Главные части города опоясаны были стенами, с запирающимися к вечеру воротами, для прохода через которые приходилось платить пошлину. Желая облегчить публике доступ к театру, Петр приказал в дни спектаклей ворот этих до девяти часов вечера не запирать и пошлины в это время не брать. Чтобы было где остановиться приезжавшим в театр из-за города, велено было построить около театра три или четыре избы. Но самого главного — интереса публики к этим малопонятным, хотя и красочным по обстановке театральным представлениям — нехватало, и ни один из сохранившихся документов не говорит нам о том, чтобы какая-нибудь пьеса нашла живой отклик у зрителей. Зато имеются сведения о некультурности этих зрителей. Так, от 1703 года сохранилось донесение, что во время комедиального действия «смотрящие знатные русские и иноземцы и нижних чинов люди» курят трубки и «в чюланах [ложах] и ходя по хорам и в нижних местах» пепел с огнем сыплют на пол, что грозит «огненным запалением». Когда же приставленные к театру приказные и сторожа просят их, чтобы не курили, «а хотя бы и курили, только б с великим бережением», «смотрящие» в ответ бранятся и похваляются бить, курить же не перестают. В 1704 году был и такой случай, когда челядник самого Фиршта,

из шведов, начав курить в нижних местах и получив замечание от приказного, сначала стал ругаться последними словами и замахиваться саблей, а потом, дождавшись, чтобы приказный повернулся уходить, «с затылку его ударил изо всей силы по лицу и разбил до крови». Правда, челяднику это не прошло даром — он был выведен из театра и наказан: «бит батоги». Однако и после этого бесчинства со стороны публики, повидимому, продолжались, потому что приставленных к театру подьячих пришлось заменить солдатами.

Но хуже всего было то, что с течением времени — в значительной степени по вине руководителя театра Фиршта — количество зрителей все уменьшалось, так что в 1705 году целый ряд спектаклей пришлось совсем отменить за отсутствием публики. И так как сам Петр не раз смотрел спектакли Фиршта, для чего они переносились в Грановитую палату, и остался совсем неудовлетворенным ими, решено было театр закрыть.

= III =

Общедоступный театр царевны Натальи Алексеевны в Петербурге. — Школьный театр и вольные представления студентов духовных академий и московского Хирургического госпиталя перед широкой публикой из городских низов. — Первые зачатки свободного драматургического творчества на темы из русской действительности. — Отношение Петра I к школьному театру. — Агитационные маскарадные процессии Петра и мечты его о настоящем театре и новом виде драмы.

31 мая 1706 года труппа Фиршта была распущена. Все театральное имущество было перевезено с Красной площади в село Преображенское, к царевне Наталье Алексеевне, младшей и любимой сестре Петра I, первой женщине из царской семьи, побывавшей в Немецкой слободе, близко принимавшей к сердцу все замыслы брата. Наталья Алексеевна взяла все театральное дело в свои руки и на первое время устроила закрытый театр у себя в Преображенском. Это был первый, подготовительный период ее деятельности.

Около 1710 года она переселилась в строившийся тогда Петербург и, заняв большой, не отделанный еще внутри дом, устроила в нем сцену, партер и ложи. К сожалению, сведений об этом первом театре Петербурга сохранилось очень мало. Известно, однако, что вход туда был открыт всем желающим бесплатно; что в труппе было десять человек актеров и актрис — все русские; что роль Арлекина поручалась одному обер-офицеру. Арлекин вмешивался своими шутками в ход представления, которое начиналось с выступления оратора, пояснявшего содержание пьесы. Несколько поставленных в театре пьес были написаны или переведены самой Натальей Алексеевной. Из остальных пьес репертуара одна часть трактовала знакомые русской публике темы из библии и жизнеописаний святых, другая часть заимствовала содержание из переведенных у нас в конце

XVII века польских повестей. Но, кроме того, в театре исполнялись и такие пьесы, где Петр, не раз посещавший театр сестры, находил сочувственные отклики на свои преобразовательные идеи. Так, комедия «О Петре Златых Ключах» представляет собой историю борьбы молодого человека, рвущегося за границу — учиться, с родителями, которые не понимают ценности культуры. Есть указание и на пьесу с политическим содержанием — в связи с башкирским восстанием 1707 года.

Театр Натальи Алексеевны просуществовал до ее смерти — до 1716 года.

Однако, помимо театра, насаждаемого по инициативе правительственных лиц, театральное дело развивалось у нас, пробиваясь к широким массам, и иными путями. Еще в тридцатых годах XVII века начал действовать так называемый школьный театр в стенах Киевской духовной академии, первые деятели которой получили образование преимущественно в иезуитских школах Польши, где в качестве одного из воспитательных средств широко применялось устройство школьных спектаклей. Эти школьные постановки, достигавшие иногда очень высокой степени технического совершенства, представляли собой, как и весь строй школьной науки, своеобразное соединение средневековой и прошедшей через эпоху Возрождения античной культуры. Такова была и драматургия этих спектаклей, в которых аллегорические фигуры, связанные с античной мифологией, часто выступали рядом с более или менее реальными библейскими или историческими образами. В таком виде перешел западный школьный театр в первое высшее учебное заведение России — Киевскую духовную академию,— где, кроме греческого и латинского языков и богословия, преподавались арифметика, риторика, философия.

Школьные спектакли давались в стенах Академии, но во время каникул бедные питомцы ее, снискивая себе пропитание, соединялись в артели, расходились по различным городам и слободским поселкам и давали представления, частью повторявшие школьные спектакли, частью, может быть, сочиняемые и ими самими. Дело в том, что среди школьных драм, исполнявшихся в Киеве по западным образцам, были и такие, в которых серьезное содержание после каждого акта прерывалось вставкой — сценой забавного характера, так называемой интермедией, с изображением всем знакомых местных типов — казака, еврея, польского пана и т. п. Школь-

ные действа исполнялись в Киеве на славяно-украинском языке, интермедии же сочинялись на простонародном украинском и потому были всем доступны.

К началу XVIII века твердо стала на ноги и московская высшая школа — Славяно-греко-латинская академия, образцом для которой явилась Киевская академия. Многие наставники ее были выписаны из Киева. И — что особенно важно — Московская академия, имея характер духовной школы, своими виднейшими деятелями представляла то не широкое, но влиятельное течение русской церкви, которое составляло поддержку западническим просветительным стремлениям Петра. Оттого и Петр относился к Академии сочувственно и заботился о том, чтобы в число учеников ее, вместе с юношами из духовного звания и из разночинцев, набирались и дети дворян. Спектакли школьного театра, со всеми их особенностями, начались в Славяно-греко-латинской академии уже с 1702 года, и, так как школьная драма и на Западе откликалась иногда на торжественные события жизни и деяния властителей, прославляя их или самым содержанием или особыми сценами аллегорического характера, Московская академия стала прославлять деяния Петра. Так, в духовную драму «Страшное изображение второго пришествия господня» вплетались явственные намеки на те препятствия, которые чинились польскими панами союзу Польши с Россией в борьбе со шведами; в драму «Торжество мира православного» входило аллегорическое «триумфальное действо», прославлявшее труды Петра, и т. п.

Но в Московской академии вперемежку с торжественными серьезными пьесами на славяно-русском языке ученики Академии — «государственные младенцы», как их тогда называли, хотя иным из них было далеко за двадцать лет,— разыгрывали шуточные интермедии, заключавшие в себе элементы общественной сатиры. Перед зрителями проходили фигуры, выхваченные из русской действительности. То это противник европейской одежды — раскольник, негодующий на то, что люди стали «ходить в коротком платье як кургузы, на головах же своих носят круглые картузы»; то это дьячок, не понимающий цели образования и жалующийся, что его «детей лишают, в семинарию на муку обирают», или подьячий, вымогающий взятку у дьячка. Юмор, остроумие бывают здесь грубоваты, но это русская речь, русские темы — прививок молодого русского творчества к старому дереву европейского школьного театра.

По следам московской Славяно-греко-латинской академии пошел в отношении школьного театра и Хирургический госпиталь на берегу реки Яузы, основанный Петром в первые годы XVIII века. Начальник госпиталя, вызванный из Лейдена, врач Бидлоо, охотно брал к себе в медицинскую школу учеников Академии, где преподавание велось на латинском языке, и таких учеников набралось у него много десятков. Они и разыгрывали пьесы того же характера, как в Академии. Спектакли происходили в особом здании, невзрачном и узком, как сарай. Сам Петр иногда посещал этот театр и однажды наградил участников спектакля, дав им тридцать рублей. По тому же пути пошли и ученики разносословной Навигацкой школы, основанной Петром I в Москве в 1701 году.

Самое существенное в истории московских школьных спектаклей — это то, что ученики Академии и Госпиталя, так же как ученики Киевской академии, иногда с участием каких-то «придворных служителей», соединялись в добровольные любительские труппы, снимали на праздники какое-нибудь немудреное помещение и давали там представления для широкой городской публики. И здесь сюжеты их пьес часто брались из знакомой зрителям русской действительности, иногда с примесью фантастических элементов в виде фигуры какого-нибудь гаера, чорта. Или же эти пьесы являлись сценической переделкой исполнителей из различных «гисторий», широко распространенных в рукописной литературе XVII века, далеких от русской действительности, но написанных прекрасным народным языком и отразившихся даже в лубочных народных картинках того времени. Таковы, например, пьесы «Евдон и Берфа», «Индрик и Мелен-да» и др., полные хитроумных романических приключений и удивительных поворотов судьбы.

Духовные школы, именовавшиеся семинариями и чаще всего имевшие характер среднего учебного заведения, все шире и шире распространялись по городам России; в них тоже устраивали школьные спектакли, выносившиеся учениками за пределы школы. В некоторых случаях и чины высшей церковной иерархии являлись любителями и сторонниками театральных зрелищ того типа, какой насаждался Киевской и Московской духовной академией. Так, например, в Тобольске инициатором местного театра в царствование Петра явился питомец Киевской академии митрополит Филофей, «охотник до театральных зрелищ», который «слав-

ные и богатые комедии делал» и созывал народ на спектакли благовестом соборного колокола. Все это, конечно, резко расходилось с тем гораздо более широким течением церковной жизни, к которому примыкали все темные элементы ее, враждебные всякому решительному культурному сдвигу и смотревшие на театр как на греховное, «бесовское» дело. Но таковы были во все времена противоречия самой жизни, обусловливавшие диалектический ход ее развития.

Неизвестно, в какой мере доходили до Петра, в его напряженной военной и гражданской деятельности, сведения о том, что, несмотря на незадачливость задуманного им театра на Красной площади, театральное дело продолжало у нас развиваться и шириться, идя навстречу запросам того «всенародного множества», которое он хотел просвещать. Во всяком случае школьный театр он признал как источник просвещения: на это указывают уже некоторые строки изданного им в 1720 году Духовного регламента — важнейшего государственного акта в борьбе его с косными началами церкви, упразднившего независимую от царей патриаршую власть и заменившего ее коллегиальным управлением подчиненного ему Синода. Заключая в себе язвительные нападки на старинные порядки в жизни церкви и духовенства, Регламент в то же время предписывает духовной школе, как нечто обязательное для нее, устройство школьного театра, как одного из средств для развития учеников.

Однако школьный театр, с его старинным основным репертуаром, все же не мог удовлетворить Петра. Его привлекал светский театр западноевропейского образца, и в том же 1720 году, когда был обнародован Духовный регламент, он сделал попытку, через находившегося в Вене сподвижника своего Ягужинского, выписать из Европы актеров, говорящих «на славянском или чешском языке», более или менее понятном, как ему казалось, для русских зрителей. Попытка эта не удалась. Потребность же Петра сделать театральное зрелище не только источником просвещения, но и острым орудием в борьбе со всеми ненавистными ему элементами жизни с годами не утихала, а все усиливалась. Сочиняемые им самим уже с конца XVII века фантастические шутовские пародийные действа, высмеивающие разные старинные обряды, обычаи и установления, как безбрачие и лицемерный аскетизм монахов, власть

патриарха и римского папы, в последние годы жизни Петра развернулись в грандиозные уличные процессии маскарадного характера, стоившие огромных денег и собиравшие несметные толпы зрителей. Мы не будем останавливаться здесь на этих пародийных действах, порожденных революционным темпераментом и буйно разгоряченной фантазией Петра: они заключали в себе много элементов театра, но все-таки не могут быть признаны театром. А Петр не переставал думать и о настоящем театре. Уже в конце жизни, когда его угнетало сознание незаконченности и незадачливости некоторых его государственных начинаний, когда чувствовалось, что в финансовом отношении страна жестоко истощена, и неясно было, как поправить это, а самого его разъедала болезнь и мучил, после трагической истории с сыном и наследником Алексеем, тревожный вопрос о мало-мальски достойном преемнике, вдруг снова и снова посещали его мысли о светском театре с новым видом драмы. По сообщению голштинского резидента Бассевича, жившего в Петербурге в 1721 — 1725 годах, царь обещал премию актерам,— очевидно, актерам игравшей тогда в Петербурге немецкой труппы Манна,— «если они дадут трогательную пьесу без этой любви, которую всюду навязывают, и веселый фарс без шутовства». А другой иностранец, со слов одного из камер-пажей, записал в дневнике своем от января 1724 года — за год до смерти Петра,— что «император приказал актерам сыграть такую пьесу, которая была бы только из трех актов, и притом без любовной интриги, не очень веселая и вместе с тем не очень печальная». Нельзя не обратить внимания на то, что эти требования, предъявляемые Петром к театру, в некоторых отношениях предвосхищают не существовавшую еще тогда в Европе теорию мещанской драмы.

= IV =

Волнения дворянских кругов после смерти Петра I и неудавшиеся попытки передового дворянства ограничить самодержавие. — „Опасное и суетное время". — Императрица Анна Иоанновна и ее остзейское окружение. — В Петербург приезжают лучшие европейские труппы.— Любительские спектакли при дворе Анны.— Основание Сухопутного шляхетского корпуса. — Балетмейстер Ланде, обучающий кадетов корпуса танцам, получает разрешение на открытие балетной школы, зачаток будущего театрального училища. — Открытие Музыкантской школы для обучения певчих — участников оперы.

Коренная ломка жизни, произведенная Петром I, глубоко взбудоражила все слои русского общества и особенно служилых дворян, которым с 1714 года запрещено было производство в офицеры без прохождения нескольких лет солдатской службы наряду с их крепостными и сурово вменялось в обязанность обучение разным трудным для них наукам. Родовитые дворяне возмущены были назначением на высшие государственные должности людей «без роду, без племени» и открывшимся для них доступом к дворянству и даже княжеским титулам путем выслуги. Когда же после смерти Петра на престоле оказалась жена его, не способная поддержать даже внешнее достоинство своего императорского титула, зашевелилось не одно только родовитое дворянство, но и вся петровская служилая знать. Начались собрания, и в результате их возник Верховный тайный совет из шести лиц, под надзор которого переходил и лишившийся своей законодательной власти Сенат, и коллегии.

Фактический глава Верховного тайного совета, князь Дмитрий Голицын, человек выдающегося государственного ума и европейского образования, за три года царствования юного Петра II, сменившего Екатерину I, успел провести ряд мероприятий, заметно поднявших русскую торговлю и промышленность. В это время и двор и все глав-

ные правительственные учреждения переехали в древнюю столицу Москву, и это содействовало объединению родовитого дворянства, представители которого пополнили Верховный тайный совет. Когда же внезапная смерть Петра II вновь поставила на очередь вопрос о престолонаследии, «верховники» — члены Верховного тайного совета — в расчете удержать власть за собой выдвинули кандидатуру племянницы Петра I Анны Иоанновны, поставив ей свои «кондиции», которые должны были связать ее по рукам и по ногам. Что-то невообразимое поднялось среди съехавшегося в Москву дворянства, когда Анна приехала туда, подписав эти кондиции. В то время, как косные умы стояли за сохранение самодержавия, передовые люди из дворян, знакомые уже с государственным устройством Англии, Швеции, Польши, требовали ограничения царской власти собраниями выборных от дворянства. Когда же князь Дмитрий Голицын, видя, что программа верховников не получает общей поддержки, что большинство опасается, по тем или иным мотивам, вверить реальную власть Верховному тайному совету, предложил вопрос на обсуждение всех высших чинов, до бригадиров включительно, началось лихорадочное составление проектов государственного устройства России, подаваемых в устной и письменной форме.

Шесть недель длилось это бурное движение дворянской общественности, носившее чисто классовый характер и закреплявшее классовое самосознание дворянства, но вместе с тем свидетельствующее о росте политической сознательности в известной части его и наложившее такой отпечаток на русскую культуру последующих десятилетий, что, не учитывая его, нельзя понять истинный характер некоторых явлений в дальнейшей истории русского театра.

В конечном счете разброд мнений по вопросу о формах государственного правления, при громадном численном преобладании косных и пугливых умов среди родового дворянства, привел к тому, что подписанные Анной кондиции верховников были разорваны и 1 марта 1730 года по всем соборам и церквам шла уже присяга ей как самодержавной императрице.

Наступило «опасное и суетное время», как называли его современники. В народной памяти оно сохранилось под названием «бироновщины». На самом деле не в Бироне тут было дело. Бирон, неотлучно находившийся при импера-

рице в качестве ее возлюбленного, не был даже особенно видной фигурой по сравнению с интриганом и карьеристом Остерманом и с Минихом: первый сделался председателем Кабинета министров, возникшего вместо Верховного тайного совета, второй — членом Кабинета по военным и внешним делам. Характер царствования Анны при разброде интересов и настроений русского общества определялся как этими двумя лицами, так и всем окружением и обликом самой императрицы.

Грузная и грубая, черствая и неразвитая, Анна усмотрела в предложенной ей царской власти только средство вознаградить себя за скучные, скудные в материальном отношении годы ее вдовства в Курляндии и теперь утопала в роскоши и проводила время в развлечениях. Кабинет министров, раболепствуя перед самодержицей, занимался наряду с государственными делами проверкой счетов на ее кружева или важно обсуждал вопрос о том, как бережнее доставить в Петербург, по ее повелению, только что родившуюся в Москве мартышку. Двор Анны состоял преимущественно из обнаглевших от ее милостей остзейцев, так что немецкий язык сделался в известной степени даже официальным языком придворных сфер. А вокруг двора сновали представители иностранных держав, которые посредством огромных взяток правителям и самой императрице добивались преимущественного права на ввоз своих товаров или участия в военных кампаниях русских войск. При этом государственная казна была пуста; новые дворцы воздвигались руками крепостных, отбираемых для этого у помещиков; для сбора недоимочных подушных денег рассылались по всей стране свирепые карательные экспедиции. В русскую гвардию — оплот самодержавия — ввели новый полк с офицерами-иноземцами.

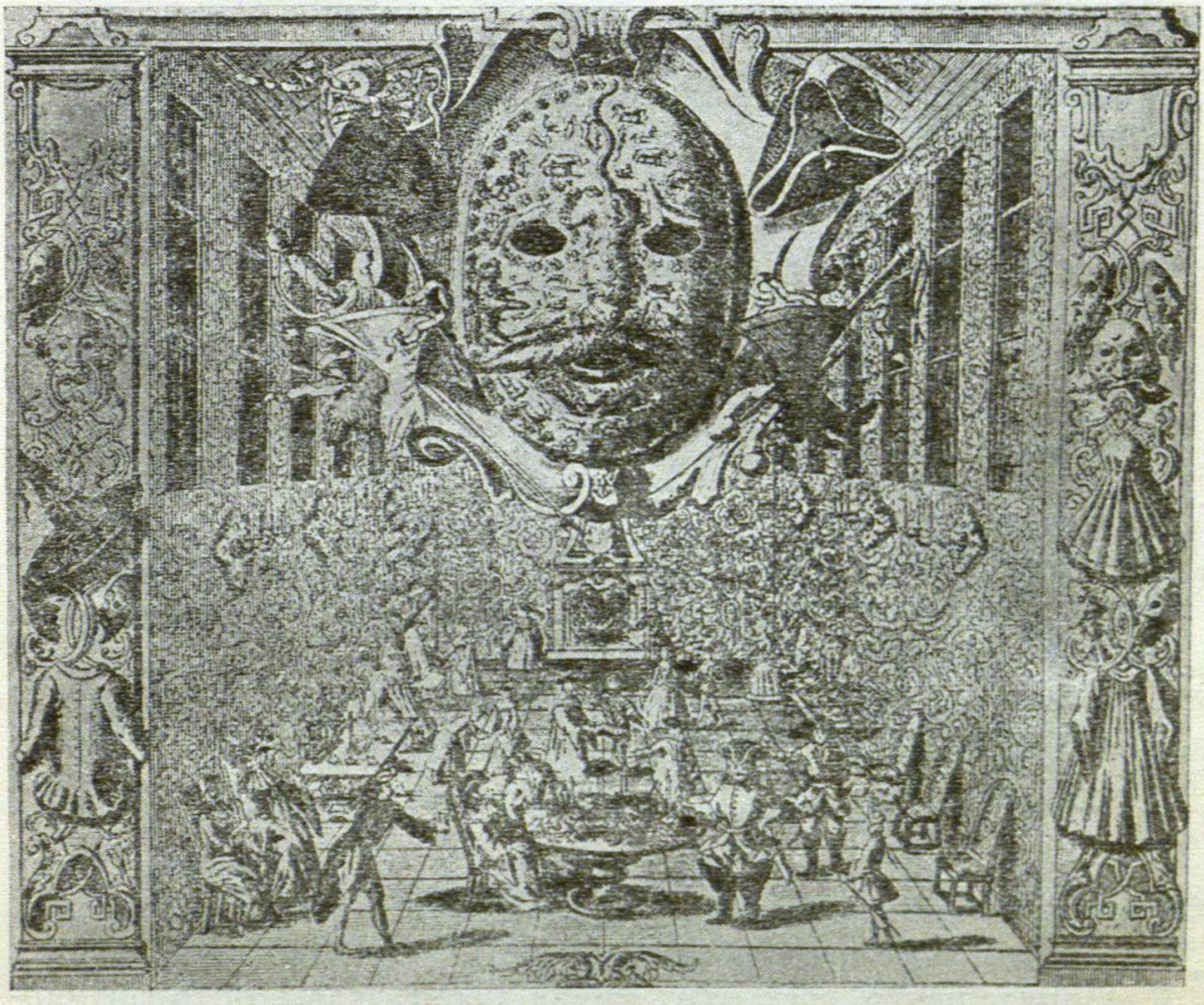
Было отчего взволноваться и национальному и классовому чувству русского дворянства. Уже в 1732 году в среде его началось брожение, пользуясь которым и сановные немцы и русские стали изводить своих личных врагов. Розыскная тайная канцелярия заработала во-всю. Не было еще открыто ни одного формального заговора, а людей — и дворян и представителей духовенства со всеми их близкими — уже пытали, морили в Петропавловской крепости, тысячами ссылали в Сибирь. Тогда среди родовитых дворян действительно стали возникать заговоры с целью освободиться при помощи Швеции от ненавистного правительства. На-

чались казни: виновных и заподозренных секли кнутом и плетьми, урезали им языки, вырезывали ноздри, всенародно колесовали и четвертовали на плахе. И в то самое время, как наиболее крепкие и просвещенные представители верхов общества изымались из жизни, подонки его — из знатнейших фамилий — пресмыкались перед Анной в роли излюбленных ее шутов.

Страшное десятилетие! И казалось бы, что история русской культуры, история театра должна была остановиться, замереть на все это время. Однако культурный рост страны в некоторых областях жизни все же продолжался, идя окольными путями, цепляясь иногда за то самое, что на первый взгляд должно было бы начисто пресечь его. Анна жила, как старозаветная русская помещица, любила, чтобы на ночь ей рассказывали сказки о разбойниках и в это время чесали ей пятки, без стеснения дула по щекам не угодивших ей придворных красавиц, как своих крепостных, но и она сама и ее приближенные из Курляндии отведали уже европейского придворного этикета, который не только казался подобающим двору великой державы, но и представлял собой источник новых увеселений.

И вот уже через год после воцарения Анны английский резидент, сообщая о том, что русский двор снова перебирается из Москвы в Петербург, писал в Лондон: «Невзирая на недостаток в деньгах, огромные суммы тратятся придворными на великолепные костюмы для маскарада, предположенного здесь; кроме того, из Варшавы со дня на день ожидается прекрасная труппа актеров, присылаемая королем польским для развлечения ее величества, все мысли которой отданы удовольствиям и заботе о том, какими бы богатствами осыпать графа Бирона».

Действительно, уже в 1731 году начались в разных дворцах, на «переносной» сцене, итальянские спектакли съехавшейся из Варшавы и из Праги труппы, в которую входили европейски известные певцы и музыканты. Давались «комедии при пении». Затем были приняты меры к выписке компании комедиантов из Италии. Императрица занялась вопросом о помещении, декорациях и бутафории для них, и приехавшая летом 1733 года итальянская труппа пробыла в Петербурге полтора года, в течение которых дала целый ряд комедий и интермедий из репертуара комедии дель арте. Вкус и привычка к театру начинают уже прививаться в придворных сферах, и после отъезда италь-



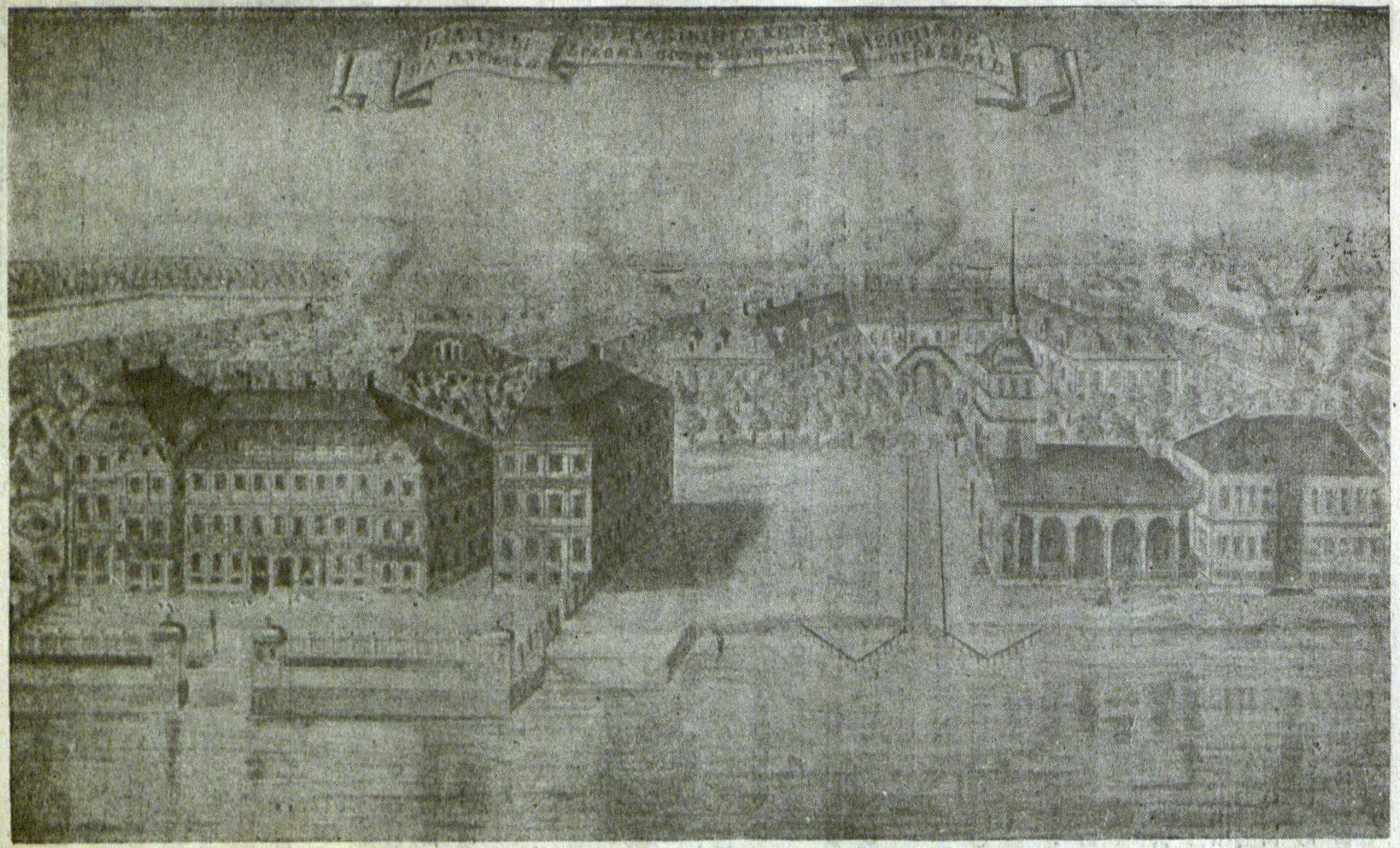
Маскарад при дворе Анны Иоанновны

янцев, до приезда новой труппы, при дворе Анны, а затем и при дворе царевны Елизаветы Петровны начинаются любительские спектакли на русском языке. Так как светского русского репертуара еще не существовало, ставили «Комедию об Иосифе»—типа школьной драмы, а также «в разговор приведенные русские сказки»: «Фениксово ясно-соколово перышко», «Баба-яга» и др.

Весной 1735 года приехала опять великолепная итальянская труппа с выдающимися комедиантами, певцами и танцорами, во главе с композитором Арайя, который надолго остался в России, и с балетмейстером Фоссано, о котором знаменитый Новерр отзывался в своих «Письмах» как об отличном комическом танцоре. Труппа пробыла в Петербурге три года, исполняя комедии и трагедии с сюжетами, заимствованными частью из рыцарских романов, частью из комедии дель арте. Но, кроме того, она поставила «преизрядную и богатую оперу» с музыкой Арайи — первую оперу на русской сцене — «Сила любви и ненависти». Затем последовали еще две итальянские оперы — на текст гремевшего тогда по всей Европе Метастазио, которого Вольтер сравнивал с Корнелем и Расином. Между актами оперы шли балеты Фоссано.

Наконец, уже весной 1736 года стали звать в Петербург и лучшую немецкую труппу того времени — труппу знаменитой Каролины Нейбер, которая приехала только весной 1740 года и показала образец своего, передового для Германии репертуара, с входившими в него французскими классическими трагедиями XVII века, но ввиду смерти Анны Иоанновны в октябре того же года уехала обратно.

Приглашение всех этих трупп было делом обер-гофмаршала графа Р. Г. Левенвольде,— по словам историков, человека еще более «злокачественного», чем брат его, любимец Анны, игрок, лгун и взяточник. Но по чьему бы почину эти труппы ни вызывались, театральная культура в области драмы, оперы и балета, которую они приносили с собой в Россию, действительно стояла на очень высоком уровне. Правда, они играли только для придворных сфер. Но влияние их, как это было и при царе Алексее Михайловиче, проникало оттуда гораздо дальше. Прекрасные музыканты и певцы прививали вхожим в придворный театр людям вкус и интерес к музыке, и уже при Анне среди видных дворянских семей появляются высокопробные музыканты и певцы-любители. В это же время в богатых



Дом князя Меншикова, где с 1731 года помещался Сухопутный шляхетский корпус

домах возникают и крепостные оркестры. Зарождаются мечты и о русской опере.

Но еще важнее было то, что во вторую половину десятилетия в итальянских спектаклях, в качестве участников балета, стали выступать будущие деятели русского театра— кадеты основанного в 1731 году Сухопутного шляхетского корпуса. Очень медленно раскачивалось в рядовом русском дворянстве сознание необходимости образования, и при Петре I основанные им школы высшего типа наполнялись более детьми разночинцев, чем дворян, так что для привлечения туда последних приходилось действовать разными поощрительными и карательными мерами. При Анне положение вещей уже несколько изменилось. Шляхетский корпус, созданный специально для дворян и освобождавший их от прохождения солдатской службы в полках, не имел того делового, практического назначения, как учебные заведения Петра I: он ставил себе целью привить им навыки европейски цивилизованных, светских людей и давал им очень широкое по обилию предметов образование. Трудно было в начале обламывать там дворянских недорослей, отучая их разводить грязь, держать в дортуарах собак и т. п.; борьба с их безобразиями сопровождалась поркой, но понемногу цель все-таки достигалась. Кадетов обучали языкам, фехтованию, танцам, а для практики светского обращения водили на придворные праздники. Танцам учились они с 1734 года у настоящего мастера этого дела — француза Жана Баптиста Ландé, и он подготовил из них те кадры танцоров, которые выступали в качестве кордебалета в итальянских спектаклях.

После отъезда итальянцев Ланде был сделан придворным балетмейстером. Но еще за год до того он подал челобитную о разрешении ему устроить в Петербурге балетную школу, в которой он брался обучать детей не только «танцованию степенному», но и «танцованию комическому» в духе Фоссано и даже предлагал учить их «рецитировать в комедии на русском диалекте». Школа была разрешена и открылась в 1738 году набором в ученики двенадцати хорошо сложенных девушек и двенадцати мальчиков, преимущественно из детей придворных служителей. Помещалась школа в Старом Зимнем дворце. К жившим в ней девочкам приставлена была смотрительницей вдова придворного конюха; при мальчиках жил сам Ланде. Так положено было начало будущему театральному училищу,



Кадет Сухопутного шляхетского корпуса

в основе которого в течение многих и многих десятилетий стояло обучение танцам. Через короткое время в школе обозначились и молодые балетные дарования — «Аксинья, Елизавета, Авдотья, Афанасий, Андрей и Андрюшка»,— восхищавшие публику на придворных празднествах и спектаклях следующего десятилетия.

Через два года после основания танцовальной школы, в начале 1740 года, известному уже нам Левенвольде был дан подписанный Анной и, вероятно, им же самим составленный указ: «Для придворной капеллии содержать при дворе нашем из малолетних малороссийского народа людей обученных нотного пения до двенадцати человек». Этим указом наряду с танцовальной школой создавалась в зачатке и школа музыкантская, из которой выходили певчие, в течение очень долгого времени участвовавшие в операх в качестве хора, но вначале и в качестве солистов. Позднее в Музыкантской школе учились и дети петербургских жителей — иностранцев и русских.

Так в жуткое царствование Анны Иоанновны по инициативе немца Левенвольде и француза Ланде создавались в России элементы подлиной театральной культуры, начинали проявлять себя молодые сценические дарования и намечались, особенно в области театрального обучения, некоторые черты, характерные для дальнейшего русского театрального быта.

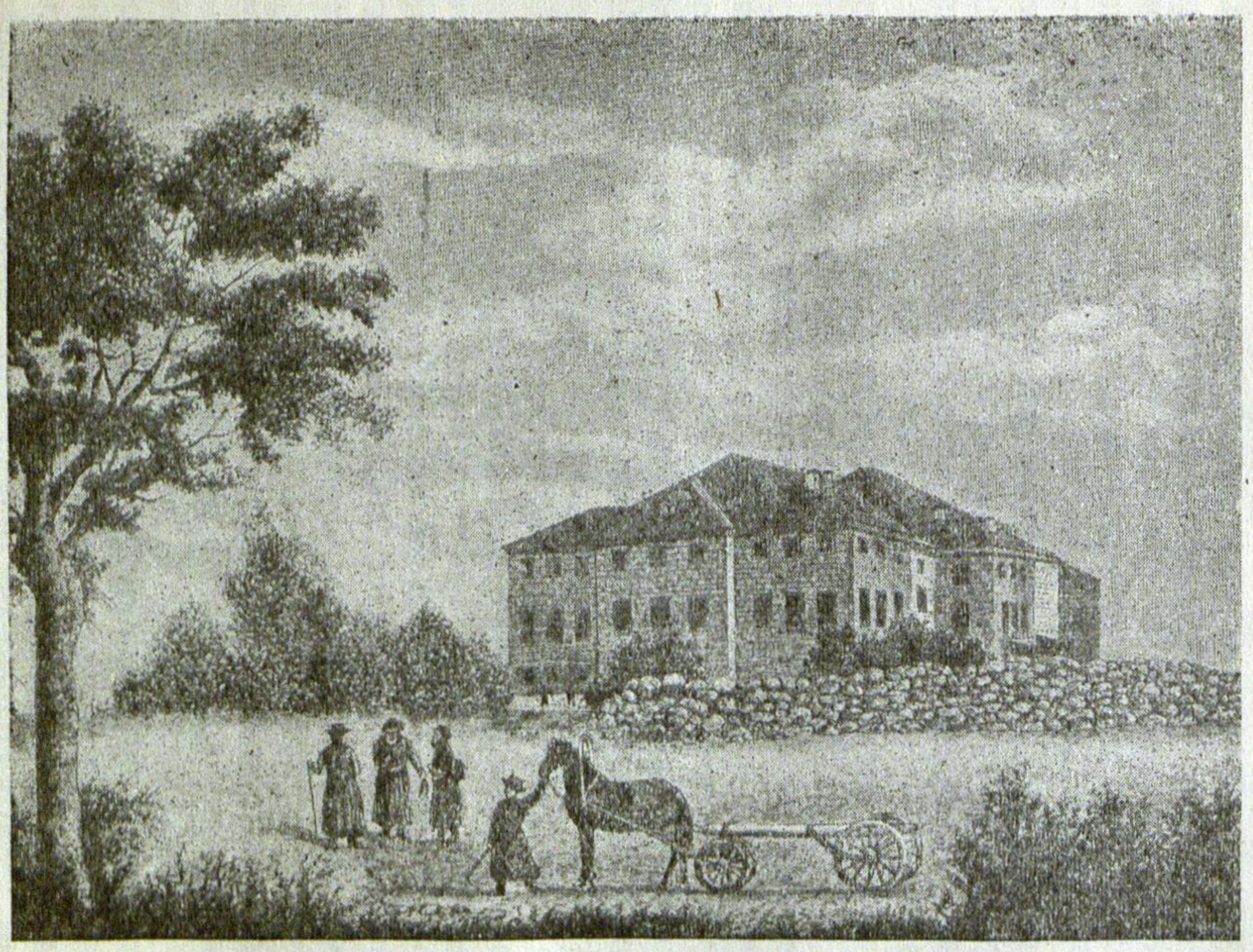
= V =

Дворцовый переворот возводит на престол Елизавету Петровну, и немецкие влияния при дворе сменяются французскими. — Коронационные оперно-балетные спектакли в Москве при участии русских сил. — Приезд новых итальянских деятелей театра и французской труппы для придворных спектаклей. — Влияние классического французского театра. — Публика придворных спектаклей. — Типы столичного дворянства. — Петербург в 1740-х годах. — „Общество любителей русской словесности" в Шляхетском корпусе. — А. П. Сумароков и предшественники его в области русского стиха. — Первые трагедии его на сцене Шляхетского корпуса и во дворце. — Бурный успех их.

Когда после краткого номинального царствования младенца Иоанна Антоновича и номинального правления Анны Леопольдовны, жалкой марионетки в руках поедавших друг друга Миниха и Остермана, в ночь на 25 ноября 1741 года на престол возведена была дворцовым переворотом дочь Петра I Елизавета, долго оскорбляемое национальное чувство прорвалось в бурных неистовствах против немцев. Гвардейские офицеры потребовали у новой императрицы, чтобы она избавила их от немецкого ига. Остерман, Миних, Левенвольде, как и Бирон, были отправлены в далекую ссылку. Но Елизавета Петровна и сама вовсе не тяготела к немцам. Воспитанница гувернера-француза Рамбура, который, быть может, учитывал и замысел Петра I выдать ее замуж за Людовика XV, потом приятельница хитрого веселого француза лейб-хирурга Лестока, подтолкнувшего ее к решительным действиям в момент переворота и игравшего видную роль в ее сношениях с иностранными резидентами, «веселая Елизавет», естественно, хотела уподобить свой двор блистательному Версалю. Проводниками французских влияний при дворе сделались такие культурные аристократы, как Шуваловы и Воронцовы, принимавшие участие в перевороте, а потом занимавшие высшие государственные посты.

Живая по темпераменту, неглупая, переимчивая к тому, что называлось в начале века «поступью немецких и французских учтивств», но совершенно необразованная, впечатлительная к красоте, но беспорядочная и распущенная в поведении, чувствительная и богомольная, но жестокая при вспышках гнева или ревности к красивым женщинам, Елизавета была совсем неспособна не только заниматься государственными делами, но даже интересоваться ими, и вся ушла в свои неустойчивые романы, в страсти к нарядам и празднествам. Театр был одним из любимых развлечений ее с юности, и, готовясь к коронации в Москве, она повелела выстроить там Оперный дом, на который было отпущено десять тысяч рублей. Во время коронации в Оперном доме была представлена большая итальянская опера «Титово милосердие» с аллегорическим прологом «Угнетенная и утешенная Россия». В опере, кроме итальянцев, принимали участие в немых ролях ученики московской Навигацкой школы, а хоры исполнялись придворными певчими, которые заучили итальянский текст, написанный для них русскими буквами, без достаточного понимания его, но пели «с таким согласием и приятностью, что удивили иностранных министров». Входившие в оперу очаровательные балеты ставил уже известный нам Ланде со своими старыми и новыми учениками, мальчиками и девочками. Публика — все именитое дворянство, съехавшееся в Москву на коронацию, до пяти тысяч человек, — чтобы получить место, забиралась в театр часов за шесть до начала, но мест настолько нехватало, что оперу пришлось повторить трижды.

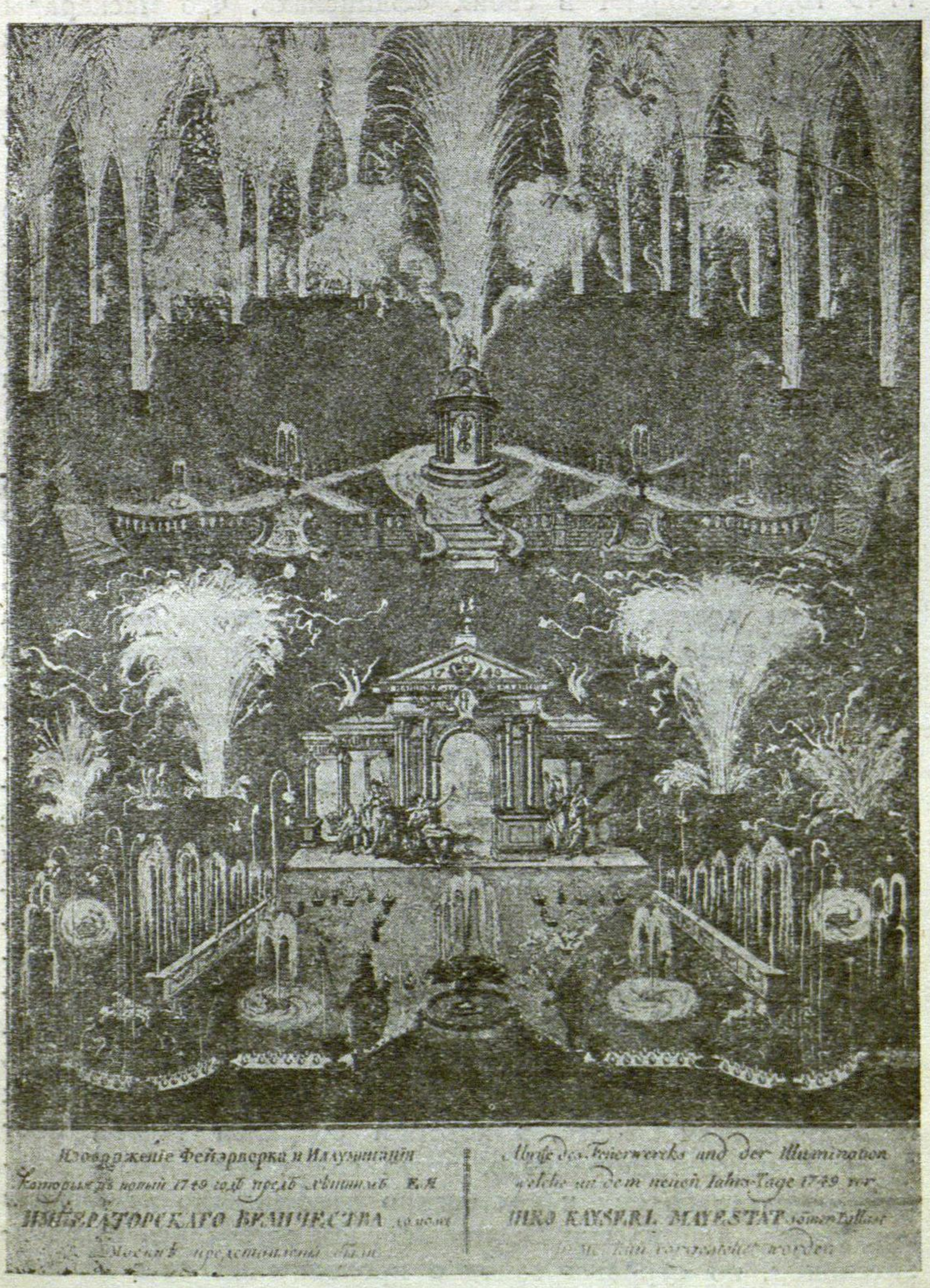
Так как итальянская труппа была численно недостаточна, тотчас же после коронации был командирован за границу продолжавший служить при русском дворе композитор Арайя. Он вернулся с несколькими выдающимися певцами, либреттистом Бонекки и талантливым декоратором Валериани, который, как и Бонекки, остался служить в России и оказал очень большое влияние на развитие нашего декорационного дела. Когда в 1744 году была поставлена в декорациях Валериани опера Арайи «Селевк», либретто которого было переведено впервые появившимся в истории русского театра А. П. Сумароковым, иностранные резиденты высказывали полное восхищение этой постановкой, «особливо в рассуждении украшения театра, проспектов и машин».



Старый Оперный дом близ Головинского императорского дворца в Москве

У приехавших в Россию иностранных деятелей театра в области оперы и балета действительно было чему поучиться возникающему русскому театру. Нехватало сначала наставников в области драмы и самого репертуара, но в 1742 году приехали и они — превосходная французская труппа Сериньи, исполнявшая как гремевшие тогда во Франции трагедии Вольтера, так и комедии Мольера, Реньяра и даже только пробивавшую себе путь мещанскую драму Лашоссе. И об этих спектаклях французской труппы сохранились отзывы иностранцев, утверждавших, что «такого щегольского одеяния, богатства театральных атрибутов, актеров хорошей игры в самом Париже на редкость встретишь».

Конечно, не сама Елизавета заботилась о том, каких именно мастеров театра приглашать из-за границы и как организовать их спектакли. Обо всем этом думали стоявшие вокруг нее культурные люди из русского дворянства, которых в эту пору насчитывалось уже порядочно. Самой ей некогда было о чем-либо и призадуматься: куртаги, охоты, обедни с певчими, балы и ужины, свадьбы придворных, празднуемые во дворце, так как Елизавета любила сама одевать невесту, бесконечные переезды из одного дворца в другой — то в самом Петербурге, то за городом, поездки на богомолье в отдаленные монастыри и крупная игра в карты — все это заполняло ее время. Среди разных европейских развлечений веселили ее и старые народные утехи: летом хороводы фрейлин с русскими песнями где-нибудь на лужайке парка, зимой — посиделки, подблюдные песни, святочные игры; а затем опять шли балы и маскарады на французский лад. «В прошлый четверг на маскараде царица, одетая Флорой, плясала необыкновенно прекрасно», писал на родину французский посол Далион. «Никак не уловишь минуту, чтобы поговорить с царицей о делах,— сообщал о ней в другое время посол де ла Шетарди: — необходимо постоянно одолевать ее легкомыслие. В понедельник, будучи при дворе, я видел царицу, но не было возможности отвлечь ее внимание от тканей. Во вторник была итальянская интермедия». Рослая, статная и миловидная, Елизавета нравилась себе в мужском костюме, и при дворе устраивались маскарады, в которых все женщины были одеты мужчинами, а мужчины являлись в дамских нарядах. Екатерина II, в то время еще принцесса Ангальт-Цербтская, приехавшая с матерью в Петербург в



Придворная иллюминация и фейерверк в 1740-х годах

1743 году, сообщает в своих «Записках», что маскарады устраивались во дворце два раза в неделю и столько же раз в неделю ездили во французскую комедию, «в большой театр, находившийся против Казанской церкви».

Театральные здания — правда, деревянные, скоро приходившие в негодность и подвергавшиеся пожарам, — строились в первое же десятилетие царствования Елизаветы одно за другим. Отводилось место спектаклям и в разных дворцах. Потребностью публики вначале это не вызывалось: даже многочисленный двор не сразу приучился посещать — не оперу с балетами, а французскую трагедию и комедию, и бывало, что Елизавете приходилось напоминать своим статс-дамам: не забыли ли они, что в сей назначенный день будет комедия. Но и при более или менее значительном съезде двор иногда далеко не заполнял театрального зала; и однажды императрица, заметив, что «смотрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейше указать соизволила в Оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего пола знатному купечеству, только бы одеты были не гнусно», а жены лейб-гвардии офицерских чинов могут сидеть в партере «в шлафроках без мантилий, без платков и без капоров, но в протчих пристойных к тем шлафрокам убранствах».

Содержание иностранных театров, как и все вообще увеселения двора, стоили, конечно, огромных денег, которые брались попросту из государственных средств, в то время как экономическое положение государства было очень тяжелое и финансы его в большом беспорядке. «Недовольство всеобщее,— писал упомянутый выше Далион.— Оно обнаруживается особенно между войсками, которым не платят жалования. Беспорядок и расстройство везде и во всем». Однако царствование Елизаветы продлилось двадцать лет. Государственная власть была сосредоточена в руках возродившегося Сената, в котором собрался теперь цвет русской знати. Дворянство, после своих недавних унижений, подняло голову и постепенно отвоевывало утерянные при Петре I привилегии. Военная служба оставалась еще обязательной, но суровый закон о прохождении ее с нижних чинов стали уже обходить, записывая в солдаты детей, которые потом, надевая мундир, производились в офицеры. Взимаемые с крепостных подушные подати, за выплату которых отвечали помещики, были — в интересах последних — снижены. Связанное с двором столичное дворянство

веселилось, перенимая французские моды, французскую изысканность и всякого рода светские условности в обхождении. В это именно время, и надолго, французский язык сделался у нас языком всего «высшего общества». Тогда же стали складываться у нас типы светских людей — щеголя, фата, так называемого «петиметра», и жеманницы, «кокетки», — которые в течение многих десятилетий осмеивались русской комедией. Под этим слоем богатого столичного дворянства лежали еще нетронутые пласты среднепоместного и мелкопоместного дворянства, служившего в войсках, с семьями, проживавшими в своих усадьбах и нещадно выколачивавшими доходы из своих крепостных. Там, несмотря на обязанность «недорослей», — как официально назывались не достигшие служебного возраста подростки и молодые люди,— являться на «смотры» (испытания их в предметах элементарного образования), царила тьма непроглядная и неприкрытая грубость нравов. Впрочем, и в больших городах, в закулисном быту дворянства, оставалось еще немало самого дикого бескультурья. А что творилось тогда, в 1740-х годах, за стенами богатых дворянских домов даже в столицах, освещаемых в царские дни иллюминациями и блистательными фейерверками, но настолько темных в обычные вечера, что богатые люди ездили по ним с факелами! Произведенная в 1743 году ревизия констатировала громадный наплыв в Петербург беспаспортных, укрывавшихся в разных лачугах и на пустырях, которые оставались тогда в центре города. Ужасающее пьянство в кабаках и всякого рода притонах, уличные грабежи и пожары были естественным результатом такого скопления в столице шатучего люда. Еще хуже было в Москве, где разбои знаменитого Ваньки Каина, совершавшиеся с ведома подкупленной им полиции, к концу 1740-х годов приобрели прямо легендарный характер.

Однако в это же самое время на верхах общества уже образовались группы интеллигенции, среди которой было немало и молодежи. Нас не должно поэтому удивлять, что, повидимому, уже в начале 1740-х годов в предназначенном для дворян Сухопутном шляхетском корпусе кадеты старших возрастов организовали Общество любителей русской словесности. В корпусе была библиотека, выписывалось много иностранных книг и журналов. Кадеты занимались переводами и опытами собственного стихотворства, которые они читали друг другу в свободные дни и часы, а затем

обсуждали прочитанное. Из этого-то Общества и вышел целый ряд деятелей русской драматургии и русского театра. Но еще до основания Общества, в 1740 году, из корпуса был выпущен А. П. Сумароков, придавший судьбе Общества такую значительность и сделавшийся первым профессиональным писателем и драматургом России.

Не нужно, впрочем, забывать, что литературный путь был уже в значительной степени проложен для Сумарокова деятелями из разночинцев — Тредьяковским и Ломоносовым. Значение Ломоносова в истории русского языка, величие его разностороннего гения уже всем ясно. Но Тредьяковский! О нем и теперь еще многие говорят с улыбкой, вспоминая некоторые стихи его: поистине он не был рожден поэтом. А между тем уже Пушкин в письме своем к Лажечникову по поводу романа «Ледяной дом» обратил на него внимание совсем с другой точки зрения. «За Василия Тредьяковского я готов с вами поспорить,— пишет он.— Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он роль мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя». Заслуги Тредьяковского действительно очень велики, а судьба его, столь характерная для разночинца его времени, трагична. Сын астраханского священника, он в погоне за наукой бежал в Москву, в Славяно-греко-латинскую академию, но, не удовлетворившись ею, умудрился пробраться за границу, занимался в Париже в Сорбонне филологией и философией и, вернувшись в Россию, сделался официальным поэтом при дворе Анны Иоанновны (вольные профессиональные поэты тогда ведь не существовали), секретарем Академии, переводчиком, теоретиком словесности и, наконец, в 1745 году, академиком.

Положение придворного поэта из разночинцев было в 1730-х годах страшное: в начале своей деятельности Тредьяковский был награжден от Анны за свои стихи «всемилостивейшей оплеухой», а в конце ее царствования был жестоко избит образованнейшим аристократом, кабинет-министром Анны Артемием Волынским. Наука и литература были нужны двору и аристократии как признак европейской культурности государства, но потребность в них еще так мало чувствовалась в обществе, что сам Тредьяковский, вероятно, не без горечи называл их «фруктами и конфетами на богатый стол по твердых кушаньях». И не



Александр Петрович
СУМАРОКОВ

только в качестве придворного поэта, но и в качестве академика он служил двору одами, переводами иностранных оперных либретто и даже текстами к фейерверкам. Но при этом он не терял способности научно наблюдать и научно мыслить. Не говоря уже о том, что он дошел до сознания о зависимости возникновения разных поэтических жанров от политических условий жизни, что в заботе об освобождении русского языка от «славянщизны» он обратился к изучению народной речи и в то же время пополнил язык некоторыми нехватавшими ему словами, входящими и в наш современный обиход,— это он, первый у нас, в труде своем «Новый и краткий способ сложения русских стихов», обратил внимание на то, что тяжеловесное силлабическое стихосложение, какое мы видим у Кантемира, не свойственно русской народной поэзии, и предложил заменить его стихосложением тоническим, основанным на более или менее правильном чередовании ударных слогов и принятым всей последующей русской поэзией.

Нельзя умалять значения этого момента для истории русского театра. Ломоносов, а позднее и Сумароков стали писать тоническим стихосложением, и сладостным казалось оно как русским читателям, так и театральным зрителям. Недаром прославляли они Сумарокова за «красоту стихов» в его трагедиях, за его «лиющийся стих», за «новое благозвучие в родном языке».

К тому времени, когда Сумароков, в конце 1747 года, написал свою первую трагедию «Хорев», характер русской жизни на верхах уже значительно изменился: драматург писал не по заказу двора, как официальный слуга его, а по внутреннему побуждению, надеясь найти известный отклик у тех, кого он считал по принадлежности к дворянству, если не по другим признакам,— равным себе. Но благодаря существованию Общества любителей русской словесности при Шляхетском корпусе первый же драматический труд его был поставлен на сцену. Как раз в это время в корпусе, по мысли начальника его Б. Г. Юсупова, кадеты начали разыгрывать французские трагедии и для собственного удовольствия и для удовольствия знати, остававшейся в Петербурге при временном отъезде двора в Москву. Так, сыграна была на французском языке «Заира» Вольтера, которая была потом дважды повторена по желанию самой Елизаветы на придворном театре, а на святках 1749 года в корпусе разыгран был кадетами «Хорев».



Невский проспект от Фонтанки до Адмиралтейства в Петербурге в середине XVIII века

Успех трагедии превзошел все ожидания самого автора. Весть об этом через известного Алексея Разумовского, адъютантом которого состоял Сумароков, быстро дошла до императрицы, и 7 февраля 1750 года «Хорев» был сыгран во дворце, в марте повторен там же. В конце мая он шел уже вместе с первой комедией Сумарокова «Тресотиниус» в новом Оперном доме, построенном по указу Елизаветы с исключительной быстротой после пожара в старом Оперном доме. В тот же год сыграны были в корпусе и во дворце одна за другой написанные Сумароковым трагедии «Гамлет», «Синав и Трувор», «Аристона», комедии «Чудовищи» и «Пустая ссора». Для беспрепятственного исполнения их на сцене во время ледохода на Неве, когда приходилось убирать деревянные мосты, соединявшие центр города с островами, кадетов переводили из корпуса, находившегося на Васильевском острове, в покои нового Зимнего дворца. Страстный любитель театра, Сумароков сам принимал деятельное участие в постановках своих пьес и, хотя на них выдавались нужные суммы от двора, в случае задержки таких выдач расходовал на них собственные небольшие средства.

«Ее величеству очень нравились эти представления,— говорит, вспоминая это время в своих «Записках», Екатерина II.— Она очень внимательно относилась к костюмировке актеров, заказывала им великолепные наряды, убирала их своими драгоценными камнями... Богаче всех был одет первый любовник, довольно красивый мальчик лет восемнадцати-девятнадцати. Но вскоре и вне театра стали замечать на нем бриллиантовые застежки, кольца, часы, кружева». По окончании корпуса этот молодой человек, Н. А. Бекетов, был сделан адъютантом упомянутого Алексея Разумовского. «Отсюда недалеко было до предположения, что молодой Бекетов входит в великий фавор у императрицы», говорится в «Записках».

Как бы то ни было, и серьезные и очень ничтожные причины привели к тому, что драматические создания Сумарокова сразу нашли себе и исполнителей, и роскошное сценическое оформление, и блистательную публику, мгновенно разнесшую повсюду молву о его небычайных дарованиях. Трагедии его в отпечатанном виде переходили из рук в руки, с восторгом заучивались наизусть. Несмотря на привычку к старине, на новость в формах, словах и оборотах, все прельстились его поэзией. «Это истинно шаг исполин-

ский! Это права одного гения», говорит о впечатлениях русского общества при появлении Сумарокова известный писатель конца XVIII и начала XIX века И. И. Дмитриев в заметках о своей жизни.

Начало русскому драматическому театру было положено: у него уже был увлекавший публику репертуар европейского характера. Однако держаться на актерах-кадетах театр не мог: даже наиболее одаренные и преданные этому делу молодые дворяне, оканчивая корпус, предназначали себя на высшие государственные должности. Сделаться профессиональным актером — это никому из них и в голову не приходило, как что-то совершенно недопустимое. Значит, только что возникшему театру предстояло вновь замереть из-за отсутствия актеров.

= VI =

Распространение вольных трупп из участников школьного театра по городам России. Тяга к театральным представлениям широких народных масс. — Актеры-любители и предприниматели из среды мелкобуржуазной городской интеллигенции. — Народные гулянья XVIII века. — Разрешение 1750 года давать спектакли в наемных частных домах и компании актеров-любителей в Москве и Петербурге. — Публичные любительские театры в домах богатой буржуазии в провинции. — Ярославские спектакли в доме купца Серова и на заводах наследников купца Полушкина. — Федор Григорьевич Волков с братьями. — Успех ярославских актеров и приказ Елизаветы о приезде их в Петербург. — Показной спектакль их в присутствии императрицы. — Четверых из них отдают в Шляхетский корпус. — Жизнь их в корпусе. — Спектакли под наблюдением Сумарокова. — Указ от 30 августа 1756 года об учреждении русского театра.

Выше было уже рассказано о том, как в течение XVII и в первой четверти XVIII века вовлекалась в сценическое искусство разночинная молодежь из духовных академий и семинарий разных городов, а затем и из Хирургической школы Бидлоо и Навигацкой школы в Москве и как распространялся, таким образом, в широких массах интерес и вкус к театру, который, выходя за пределы школы, в народ, приобретал народную окраску. Ко времени Елизаветы школьные театры существовали уже, кроме Киева и Москвы, в Смоленске, Полоцке, Чернигове, Казани, Новгороде, Твери, Ростове, Ярославле, Тобольске и Иркутске. Сведения, собранные о них до настоящего времени как о рассадниках театральных навыков и интересов среди исполнителей и публики, очень скудны. Значительно полнее данные, имеющиеся у нас на этот счет относительно Москвы, где сказалось в свое время и влияние общедоступного театра Кунста и Фюрста. Общественная потребность в театральных зрелищах, возникшая в Москве еще при Петре I, «несмотря на тяжелые и беспокойные времена, наставшие после его кончины, возрастала год от году сама собою и

распространялась главным образом в кругу так называемых разночинцев, составлявших в то время своего рода интеллигенцию Москвы, не дворянскую, но посадскую, слободскую или в собственном смысле городскую», пишет известный историк-археолог И. Е. Забелин. Руководителями этой интеллигенции являлись обыкновенно передовые люди из отставных или не окончивших курс школьников Славяно-греко-латинской академии, из канцеляристов, стряпчих, а также из грамотных дворовых людей. В первой половине XVIII века они-то и были в Москве единственными хранителями, представителями и производителями театрального если не искусства, то ремесла, «которое недалеко находилось от искусства», как выражается Забелин. С великим усердием занимались они лицедейством и, затрачивая иногда немалую сумму на помещения, «производили гисторические всякие приличествующие действительные публичные каммеди для желающих благоохотных смотрителей», с небольшой платой за вход. Так как само население, даже влекущееся к театру, видело в нем не более как народную потеху, а полицейские власти относились к нему даже с некоторым «сумлением», компании актеров-любителей предпочитали устраивать их в дни общепризнанного народного веселья: на святках, когда по улицам ходили толпы ряженых, а в домах устраивались вечеринки с гаданьем и подблюдными песнями, на масленице и отчасти на святой неделе. На святках и в некоторых частных домах давались комедии, на что в 1750 году последовало даже официальное разрешение, запрещавшее только «в платье, приличном комедиям», ходить и ездить.

Около этого же времени стали давать представления и в дни публичных гуляний, которые с давнишних пор происходили то в одной, то в другой части Москвы в связи с храмовыми праздниками в разных монастырях. На этих гуляньях появлялась в своих нарядных экипажах, с четверками и шестерками запряженных цугом разукрашенных лошадей, и московская знать, собиралось и богатое купечество, а кругом, между палатками оживленной ярмарки и «катальных гор», гудело народное море, жадное до веселого отдыха от трудов и всякого рода зрелищ. Здесь обыкновенно сооружались и лубочные балаганы, в которых давались комедии, интермедии и фарсы, получившие — от балаганов — наименование лубочных. Репертуар был довольно разнообразен и, в соответствии со вкусом публики,

иногда не совсем приличен. Одним из первых лиц в исполняемых пьесах был дурак, шут, гаер, вызывавший своими шутками и выходками громкий смех публики. Актерами являлись обычно мастеровые, фабричные, «господские люди».

Однако в середине XVIII века мы все чаще встречаем и несколько иной тип временного общедоступного частного театра. Так, в одном случае предпринимателем такого театра является «стряпчий, казанской семинарии студент, обучающийся и происшедший из Славяно-греко-латинских наук Иван Варфоломеев сын Нординский». В другом случае, в декабре 1749 года, служитель сержанта Канищева Кондратий Байкулов подал в главную полицмейстерскую канцелярию челобитную, в которой докладывал, что на время предстоящих святок он нанял для представленья четыре палаты в доме князя Засекина, за Пречистенскими воротами, и, прилагая контракт найма и реестр о том, «какие будут игры», просил взять с контракта положенные пошлины, разрешить «играние комедии», «а также, чтоб во время игры шуму и драк от кого последовать не могло», послать приказ в команду — полицейскую часть. В то же время в канцелярию полицмейстера поступило соответственное челобитье от целой труппы актеров из двадцати человек, из которых главными были канцелярист государственной Берг-коллегии Василий Хилковский и канцелярист дворцовой счетной конторы Иван Глушков. Ими были сняты на все время святок «две палаты» на Дмитровке в доме князя Вяземского при посредстве служителя князя, с уплатой за наем «двенадцати рублев». К челобитной был приложен «реестр» с указанием назначенных к представлению «актов»: «О храбром неаполитанския земли герцоге Фридрихе», «О Кире, царе персидском, и о скифской царице Тамаре», «О Леандре и Любизе», «О Ипполите и Жулии». В связи с этим челобитьем в журнале Главной полиции было записано: «По оному челобитью приказали: освидетельствовать акты, и ежели оные не противные и не богомерзкой игры, то взять пошлины и послать приказ в команду». Однако тут же в журнале выписывается постановление: «Нет ли запретительного указа, справитца и, выписав, доложить немедленно». Очевидно, Главная полиция и сама еще не совсем твердо знала, как распоряжаться в таких случаях. Но указ 1750 года, разрешавший представления в частных домах, должен был устранить такого рода сомнения. Впрочем, и



Народное гулянье в XVIII веке

после этого полиция, разрешая устройство представлений, приказывала «смотреть накрепко, дабы богопротивных игр не происходило, а чтоб во время той комедии шуму, игр и драк не было, для того иметь присмотр». Случалось, что присмотр не помогал и, несмотря на вмешательство полиции, доходило до драки, после чего виновного наказывали кнутом. Но в большинстве случаев публика вела себя чинно и комедии слушала со вниманием.

В Петербурге тоже, еще в 1747 году, некто Иван Лукин публиковал в газете об устраиваемых им театральных представлениях, а за ним потянулись и другие.

Но вот инициатива в деле организации театральных зрелищ переходит и в более сильные по своим житейским возможностям торгово-промышленные круги. Если в Петербурге представители крупной буржуазии имели уже доступ к придворному театру, а кроме того, могли посещать существовавший там при Елизавете частный немецкий театр Аккермана с актерами Гильфердингом и Школярия (Сколяри), где большую роль играла зрелищная сторона спектакля, а кое-что произносилось, к удовольствию публики, и на ломаном русском языке, то в провинции красиво обставленных театральных зрелищ до половины XVIII века еще не было. Упоминавшийся уже указ 1750 года развязал руки в этом отношении всем активным любителям театра. Состоятельные люди начинают устраивать театральные представления — сначала для своего удовольствия, для родных, для знакомых — и в провинциальных городах. Так, в одном из крупнейших промышленных городов того времени, Ярославле, возникли в 1750 году спектакли в доме купца Серова и на поссессионных заводах купца Полушкина, где во главе театрального дела стал один из пасынков Полушкина — ярко одаренный Федор Григорьевич Волков.

Документальных данных о жизни Волкова, предшествующей переезду его в Петербург, сохранилось так мало, а роль его в истории русского театра, даже если отбросить разные преувеличения на этот счет, была так значительна, что вокруг его имени, естественно, скопилось много всяких легенд. Только сотоварищ его по ярославскому театру, а потом и по петербургской сцене, знаменитый Дмитревский, мог рассказать правду о его юности, но написанная Дмитревским история первоначального времени русского театра не была своевременно отпечатана и погибла. Современные историки могут установить как достоверное лишь

немногие факты из ранней биографии Волкова, да кое-что можно предположить в ней с большей или меньшей степенью вероятности.

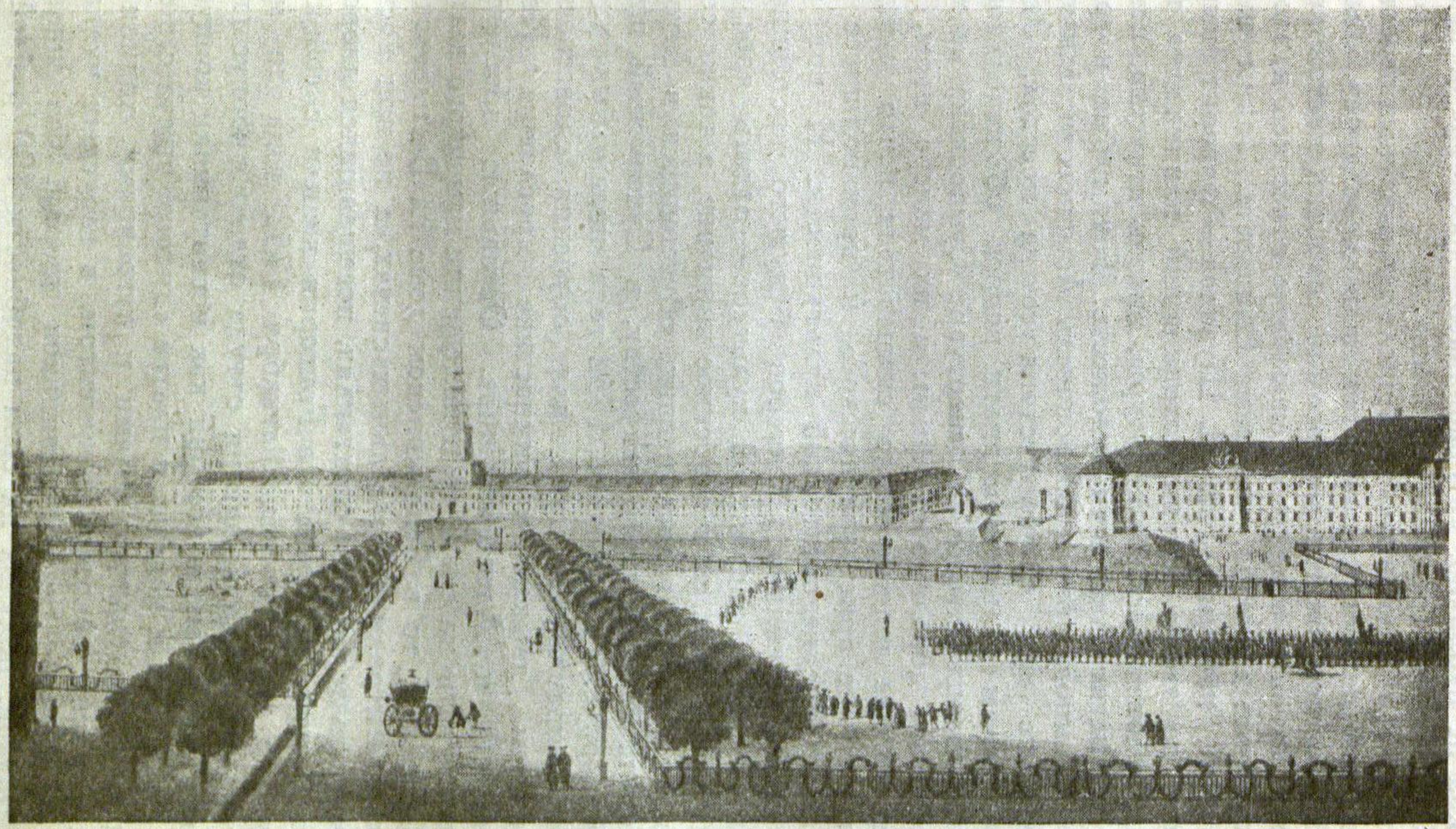
Братья Волковы — Федор, Григорий и Гаврила — были сыновья костромского купца, вдова которого вышла замуж за немолодого ярославского купца Полушкина, владельца селитренных и кожевенных заводов. Федор Волков, родившийся в 1729 году, с ранних лет получил известное образование. Некоторые предполагают даже, что он брал уроки у немецкого пастора, который сопровождал сосланного в Ярославль Бирона и жил по соседству с домом Полушкиных. Во всяком случае, заботясь об образовании своего способного старшего пасынка, Полушкин метил его в помощники и преемники себе по заводскому делу, и весьма правдоподобно, что он не раз посылал его по своим коммерческим надобностям в Петербург, где Волков, обнаруживший вскоре такое страстное влечение к сценическому искусству, использовал все возможности для посещения тамошних театров и для ознакомления с многосторонней техникой театрального дела.

В 1747 году Полушкин умер, и Федор Волков, как старший в семье, должен был стать во главе его заводов, но всем сердцем и мыслями он принадлежал уже театру. Можно отбросить все интересные, но недостаточно проверенные сведения о том, как Волков с братьями и товарищами, столь же увлеченными театральным делом, начал спектакли сначала в кожевенном амбаре, а потом, получив материальную поддержку от местных богатых и влиятельных людей, построил особое театральное здание, со сложными декорациями и машинами, сделанными частью им самим, и стал давать в этом театре спектакли, восхищавшие местную публику. Но есть во всем этом и нечто достоверное. До нас дошло судебное дело между братьями Волковыми и дочерью Полушкина от первого его брака, Матреной, по мужу Кирпичевой, из которого видно, что она жаловалась в Бергколлегию на то, что Волковы после смерти отчима совсем не радеют о деле, расстроили заводы и всех рабочих сделали комедиантами, почему она и просит Волковых от заводов отстранить, а наследницей утвердить ее. Тяжба тянулась несколько лет и сначала была решена в пользу Волковых, но в 1754 году была пересмотрена, и Волковы были исключены из наследства. Все это достаточно говорит о глубокой серьезности и бескорыстии Волковых, особенно

же старшего из них, Федора, в отношении к захватившему их искусству.

О личности Федора мы имеем и непосредственные свидетельства от таких выдающихся и достойных всяческого доверия людей, как Фонвизин и известный культурный деятель екатерининского времени Н. И. Новиков, которые в свои молодые годы имели еще возможность лично узнать Волкова. В своем «Опыте словаря» Новиков говорит о нем: «С первого взгляда казался он несколько суров и угрюм, но сие исчезало, когда находился он с хорошими своими приятелями, с которыми умел он обходиться и услаждать беседу разумными и острыми шутками... Друзей имел немногих, но наилучших, и сам был друг совершенный, великодушный, бескорыстный и любящий вспомоществовать». А Фонвизин, вспоминая время знакомства с Волковым, называет его «мужем глубокого разума, исполненного достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным». Все эти факты и отзывы рисуют нам Волкова как фигуру очень крупную и благородную, с многосторонними интересами, не исключая политических, а сведения, сохранившиеся о его позднейшей сценической деятельности, указывают и на его огромный темперамент и на его художественную одаренность.

Относительно репертуара ярославского театра Волковых мы знаем далеко не достаточно. Несомненно, что в него входили пьесы едва ли не лучшего драматурга старого духовного направления, Димитрия Ростовского, одна из которых, «О покаянии грешного человека», была сыграна ярославцами и в Петербурге. Была ли поставлена ими и опера «Титово милосердие» на либретто Метастазио, как это признают и некоторые весьма солидные историки русского театра, остается под вопросом. Но что спектакли, поставленные Волковым, обнаруживали и дарования актеров и бросающееся в глаза искусство постановщика,— об этом свидетельствует уже тот факт, что, не в пример другим провинциальным спектаклям, о них заговорили и в Петербурге и что Елизавета приказала немедленно выписать туда ярославских актеров. В январе 1752 года они уже в Петербурге, и журнал придворной конторы от 1 февраля этого года отмечает, что их поместили «на Смольном дворе» и все довольствие повелено давать им от двора, а в камерфурьерском журнале от 18 марта записано, что в этот день в присутствии ее императорского величества и некоторых знатных



Вид на Адмиралтейство со стороны Невского проспекта

персон, а не публично, «отправлялась» ярославцами комедия «О покаянии грешного человека».

Не подлежит сомнению, что в числе тех «знатных персон», которые смотрели показной спектакль ярославцев, были люди, интересовавшиеся вопросом о создании постоянного русского театра в столице и способные отнестись к этому вопросу более серьезно, чем сама Елизавета. Таким человеком был, например, И. И. Шувалов — фаворит императрицы, до конца жизни сохранивший влияние на нее в делах, человек высокой культуры, знаток искусств, позднее — президент Академии художеств. Таким был и граф М. И. Воронцов, друг и покровитель Ломоносова, близкий к Елизавете еще до восшествия ее на престол. Этим представителям культурной знати вопрос об использовании ярославских актеров в репертуаре Сумарокова не мог не показаться довольно сложным: в их манере игры, во всем их облике должно было сказываться нечто чуждое дворянству, «не аристократическое» и производившее на них впечатление недостаточной культурности. И вот решено было приблизить актеров будущего постоянного русского театра к дворянской культуре — отдать ярославцев, обративших на себя особенное внимание, а также семь человек спавших с голоса певчих, обучавшихся в Музыкантской школе оперному искусству, в Сухопутный шляхетский корпус. 10 сентября 1752 года издан был указ, которым направлялись туда для обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике ярославцы Иван Дмитревский и Алексей Попов. Остальные ярославцы стали выступать на сцене то в помещении немецкого театра на Б. Морской, то в Головкинском доме на Васильевском острове, где играли «при сальных свечах, а не при восковых», как это делалось в спектаклях, посещавшихся двором. Федора Волкова и брата его Григория возили с собой в Москву, где двор пробыл с декабря 1752 года до мая 1754 года, но по возвращении оттуда отдали в корпус и их.

Здесь и жили теперь все они как воспитанники корпуса. Одеты были, как и кадеты, в платье «дикого» цвета с шелковыми или гарусными петлями и пуговицами, ходили в шляпах с узким золотым позументом, в гарусных чулках, только, в отличие от воспитанников дворян, без шпаги. Федор Волков, получая на свои надобности 100 рублей в год, тратит их на покупку «двух лексиконов французских и грамматики», «шести печатных траждедий», «клавикорд и

струн», зеркала «для тражедии»; выписывает из-за границы несколько «театральных и перспективных книг», а так как следуемые ему деньги по обыкновению задерживаются уплатой, закладывает для этого свою «лисью эпанчу и плащ суконный красный»: при наступлении холодов приходится писать просьбу об ускорении уплаты денег, чтобы выкупить теплое платье. Григорий Волков, получающий 50 рублей в год, тратит их больше на принадлежности костюма да на четыре тома «Жильблаза» на французском языке. Но все четыре ярославца по всем предметам имеют в аттестате «хорошо, изрядно, нарочито». Вскоре бывшие кадеты, участники сумароковских спектаклей, Петр Мелиссино, Остервальд и переводчик мольерова «Амфитриона» Свистунов, начинают обучать их и приемам сценического искусства. Для практики ставят пьесу Сумарокова на сцене корпуса, и сам Сумароков, наблюдая за этими постановками, обращает особое внимание на Федора Волкова и преподносит ему экземпляр своего «Синава и Трувора».

В процессе работы выяснилось, что из отданных в корпус певчих только двое проявляют драматические способности, но как-никак трагедия «Синав и Трувор» была разучена и сыграна, а к февралю 1755 года был поставлен — уже на малом придворном театре — также и «Хорев». После этого предложено было для четырех ярославцев и двух бывших певчих, «которые трагедии и протчее на театре представляют», занятия в классах считать не обязательными, а предоставить это их личному желанию. Ядро будущей труппы русского театра, таким образом, уже обозначилось. Однако с официальным учреждением этого театра медлили еще полтора года. Можно себе представить, как волновался, как хлопотал об ускорении дела беспокойный Сумароков. Наконец, 30 августа 1756 года именной указ Сенату, полагавший основание русскому театру как государственному учреждению, был Елизаветой подписан.

VII

Указ об учреждении русского театра повелевает набрать для труппы актеров из „неслужащих“ людей. — Директором театра назначается Сумароков. — Литературная физиономия Сумарокова ко времени его назначения. — Формирование труппы. — Бедствия русского театра в первые пять лет его существования, по письмам Сумарокова к И. И. Шувалову. — Переход русского театра в ведение Придворной конторы. — Сумароков предпринимает издание первого в России частного журнала и вступает в борьбу с бюрократией. — Глава Придворной конторы гофмаршал К. Е. Сиверс и новые невзгоды Сумарокова. — Русский театр не пользуется вниманием двора и знати. — Конкуренция с частным театром Локателли. — Обостряющиеся отношения Сумарокова с Сиверсом и отставка Сумарокова.

Указ об учреждении «Русского для представления трагедий и комедий театра» повелевал набрать для организуемой труппы, кроме обучающихся в Шляхетском корпусе ярославцев и певчих, еще других актеров из «неслужащих» людей, то есть не из дворян, «также и актрис приличное число». На содержание театра, включая жалованье директору, всем актерам и служащим, отпускалось из статс-конторы 5 000 рублей в год. Директором театра назначен был «бригадир Александр Сумароков». Таким образом, цель Сумарокова была достигнута: его ставили во главе страстно любимого им дела, на него возлагались все обязанности по его организации.

Сумарокову было в это время уже тридцать девять лет. Миросозерцание его, весь его писательский облик уже определились. Еще в 1747 году — в год создания первой его трагедии — он написал большое стихотворение «Наставление хотящим быть писателями», в котором он заявлял себя последователем французского классицизма — поэтики Буало, строго разграничивающей различные поэтические жанры, не допускающей смешения трагических и комических элементов, соблюдающей в драматическом творчестве

правило трех единств, в то время как в Европе возникали уже образцы драмы, отбрасывающей все эти каноны французского классицизма. Но и в этом консервативном исповедании своей поэтической веры, которому он остался верен до конца своей жизни, Сумароков высказывает мысли, имеющие ценность на много лет вперед и вряд ли вполне разделяемые теми писателями-дилетантами, которых вскоре целыми десятками стало выдвигать из своей среды не привыкшее к систематическому труду русское дворянство.

Стихи писать — не плод единые охоты,
Но прилежания и тяжкие работы,

говорит он. И в другом месте того же «Наставления»:

Кто пишет, должен мысль очистить наперед
И прежде самому себе подати свет,
Дабы писание воображалось ясно
И речи бы текли свободно и согласно...

Сумароков был широко образованным человеком. Кроме французского языка, он знал языки немецкий и итальянский, а в чисто поэтической сфере интересы и познания его далеко выходили за пределы излюбленного им классицизма, захватывая и более ранних французских авторов, и произведения английской и немецкой литературы. Его увлекают также и философы и политические писатели Запада, а его многочисленные статьи публицистического характера показывают, что он разбирался во взглядах таких мыслителей, как Локк, Декарт, Спиноза, Лейбниц, Бейль, Гоббс, Вольтер. Последний был особенно близок ему и как драматург и как политический мыслитель.

Сам Сумароков соединял в себе противоречивые черты незыблемого политического консерватора с дворянской классовой психологией и либерала-гуманиста. Он принадлежал к той непереводившейся после смерти Петра I группе дворянства, которая не мирилась с неограниченным самодержавием и домогалась возможности принимать участие в решении государственных дел на основе аристократически построенной конституции. Он критически относился и к господству церкви, ее мощному влиянию на общественный быт, даже к самым догматам ее, принадлежа в религиозном вопросе, подобно Бейлю и Вольтеру, к деистам. При гуманном умонастроении и природной доброте сердца, он не мирился с ужасами крепостного права и в своей прозе, как

и в стихах, множество раз повторял одну и ту же мысль, высказанную им в «Сатире о благородстве»:

Дворяня без меня свой долг довольно знают,
Но многие одно дворянство вспоминают,
Не помня, что от баб рожденным и от дам —
Без исключения всем праотец Адам.
На то ль дворяня мы, чтоб люди работали,
А мы бы их труды по знатности глотали?
Какое барина различье с мужиком?
И тот и тот земли одушевленный ком.
И если не ясняй ум барский мужикова,
Так я различия не вижу никакого.
Мужик и пьет, и ест, родился и умрет,
Господский так же сын, хотя и слаще жрет
И благородие свое нередко славит.
Что целый полк людей на карту он поставит.
Ах! должно ли людьми скотине обладать?..

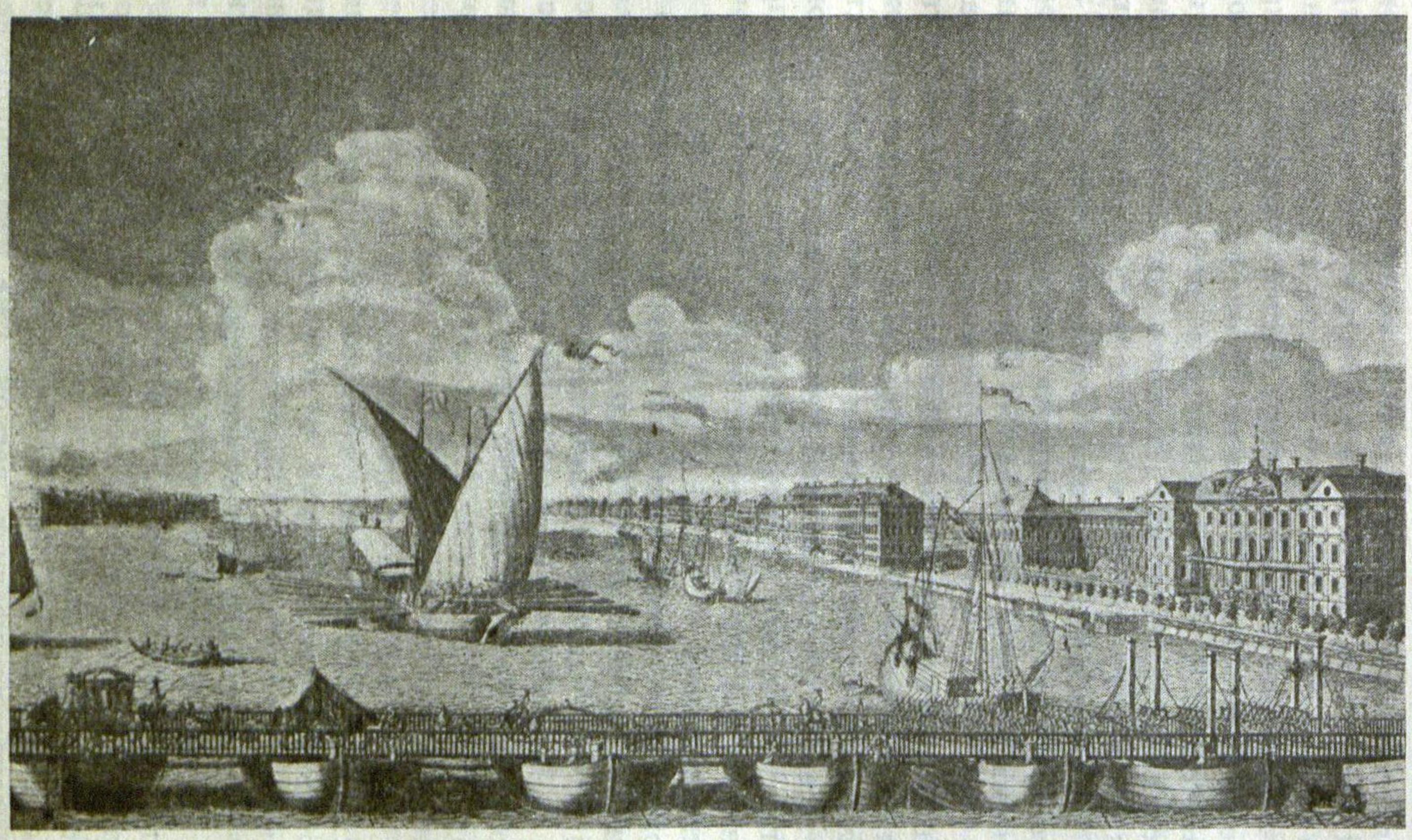
На этом пути мысли естественно было бы, казалось, дойти до выводов, сделанных позднее Радищевым, и поднять голос за отмену крепостного права. Но ни Сумароков, ни все его единомышленники из государственных людей, как выдвинувшиеся при Екатерине II графы Никита и Петр Панины, так и младшие по сравнению с ним писатели-драматурги, как Херасков, Княжнин, Николев, отрицали не существующий социальный строй, а лишь уродства и «злоупотребления» его, возлагая все надежды на смягчение нравов, на моральное усовершенствование людей, которое, как наивно верили эти люди, легко может быть достигнуто путем прояснения разума, путем воздействия науки и литературы. Государство с существовавшим тогда социальным строем представлялось им каким-то незыблемым в своих основах организмом, в котором разные классы общества являются особыми членами его, со своими особыми функциями, которым подобают и навсегда соответствующие им права и обязанности. Дворянство, родовитое дворянство, в отличие от того, которое со времени Петра I и табели о рангах выходило иногда из общественных низов, в отличие от многочисленной «жалованной» придворной знати, представителей которой Сумароков с гневным презрением постоянно именует «подьячими»,— «настоящее» дворянство должно быть, по его убеждению, носителем не только высшей умственной культуры, но и нравственного благородства, самообладания, уважения к женщине, мужества, доблести, готовности жертвовать страстными влечениями

сердца во имя блага родины, во имя идеи, во имя защиты своих законных прав от попирающих эти права тиранов на престоле. Ради проповеди этих идеалов писал Сумароков свои трагедии, и эта проповедь находила в свое время живой отклик среди наиболее сознательных его современников.

Они кажутся нам теперь скучными, эти его трагедии, с их устаревшим языком, слова и грамматические формы которого звучат для нас то выспренно, то наивно, с бледными тенями героев вместо живых человеческих образов. Окружавшая его действительность, из которой художник должен черпать яркие черты и краски своих созданий, была ведь так далека от тех идеалов, которые нащупывались его сознанием. Да и сам Сумароков в поведении своем был так далек от того, что со всей искренностью считал подобающим просвещенному дворянину. Мы знаем, например, что в 1760 году известный в свое время составитель «Российского придворного словаря» и многих других книг Кондратович доносил в канцелярию Академии, что в бытности его «в доме, называемом Головкина, где находятся актеры и актрисы российского театра», Сумароков бил его в голову и по щекам и «бранил непотребными и ругательными словами». А позднее, когда Сумароков, проявив редкое бескорыстие и великодушие в разделе оставшегося от отца имущества, вышел из себя от разных — часто, может быть, и мнимых — обид со стороны своих ближайших родных, собственная мать его приносила на него жалобу императрице в том, что сын ее внезапно пришел к ней «от злобы совсем из ума исступивший», «злоречил ее разными поносительными словами» и, наконец, «выняв шпагу», грозился переколоть ее людей, которые по ее приказу его людей к ней на двор не пускают. «Оное же его бешенство и озорничество несколько часов продолжались,—пишет она,—так что находящийся подле двора моего переулок весь смотрителями на такое ужасное и необыкновенное позорище наполнился». Да, Сумароков был человек необычайной впечатлительности, необычайной раздражительности и необузданного темперамента. Но всего этого совсем нельзя угадать за его трагедиями.

Другое дело — его комедии. И они не являются продуктом настоящего художественного творчества, а «сочиняются» им, иногда с чрезмерной быстротой. Но у талантливого писателя, каким нужно признать Сумарокова, и в

порядке импровизации выливаются иногда из-под пера яркие страницы, а тут и самая действительность подавала ему материал, который он схватывал со всей остротой своей впечатлительности и своего критически настроенного ума. Он и комедии свои пишет с той же моралистической целью— «издевкой править нрав», но в рассудочно построенную, шаблонную фабулу врываются у него иногда живые лица, правдивые жанровые сцены. В них часто находим мы простой и колоритный язык, близкий к народному, с обилием русских пословиц и поговорок,— язык, каким отличаются и «притчи» — басни Сумарокова. В некоторых комедиях чувствуются и его темперамент, остроумие, наблюдательность. Он не щадит в них дворян — и невежественных мелкопоместных, живущих в глуши, и петербургских, щеголяющих своим пристрастием к французской культуре, — чернит густой краской подьячих, лихоимцев, лицемеров, скаредов. В некоторых своих комедиях он изображает «подлинники», как тогда выражались: пишет с натуры, вдаваясь при этом в шарж, ненавистных ему людей — Тредьяковского в комедии «Тресотиниус» или зятя своего Бутурлина, фигуру необычайно характерную для своего времени и для того быта, из которого вышел сам Сумароков. Хотя, как известно, он был сын генерала, но в одном из более поздних писем своих он так говорит о зяте своем и сестре: «Науки он и она называют календарем, стихотворчество — лихою болезнью... Оба люди праздные, прибыткожадные, непросвещенные и, кроме часослова, сроду ничего не читавшие... Он сам всегда носит четки, по которым он молится, считает деньги и бьет слуг, а у него только четыре наказания: четками, под бока кулаком, кошками и вечные кандалы». Сравнивая себя с такими людьми,— а они ведь составляли подавляющее большинство в закулисном быту дворянства,—Сумароков не мог не чувствовать себя, со своим европейским просвещением, со своей славой российского Расина, высоко парящим орлом, и всякий раз, когда он видел в ком-либо недооценку своей деятельности, своей значительности или когда натыкался, со своим раздражительным и задорным нравом, со своим чувствительным самолюбием, на какую-нибудь обиду, он вызывающе вскидывал голову и начинал сравнивать себя с величайшими светилами мировой литературы. А обиды продолжали сыпаться на него и тогда, когда, казалось, судьба дала ему все, чего только он при своей подлинной страсти к театру мог пожелать,



Понтонный мост на Васильевский остров в Петербурге. Шляхетский корпус (второй справа налево) и Головкинский дом (третий справа налево) в 1750 году

когда он был назначен директором только что учрежденного русского театра.

Сохранившиеся письма Сумарокова к И. И. Шувалову за время его директорства являются красноречивыми документами, относящимися к первому пятилетию этого театра. Помимо них, мы знаем об этом времени его существования лишь очень немногое. Даже список первых актеров его, кроме Федора, Григория и Гаврилы Волковых, Дмитревского, Алексея Попова и Якова Шумского, не может считаться окончательно установленным. Установлено, однако, что новоучрежденный театр начал действовать далеко не сразу. Только 20 октября 1756 года Сумароков вытребовал из Шляхетского корпуса обучавшихся там актеров, к которым присоединил Гаврилу Волкова и Шумского. Еще позже, весною 1757 года, в «С.-Петербургских ведомостях» напечатано было объявление, которым приглашались в труппу актрисы, а к ним надзирательница. До того времени женские роли исполнялись молодыми актерами, а в комических старых женских ролях актеры-мужчины выступали иногда и значительно позже. Имена первых русских актрис, приглашенных в труппу по объявлению, остаются пока точно не установленными.

Первоначальное помещение для театра было отведено на Васильевском острове близ Шляхетского корпуса, в «Головкинском доме», где потом основалась Академия художеств. Там же были поселены и актеры. Но самое помещение театра было очень неблагоприятно для него. Уже 5 января 1757 года Сумароков писал Шувалову, что «в апреле представлений нельзя делать из-за реки», то есть из-за разведения на время ледохода понтонного моста через Неву, а летом представлять очень трудно. 29 апреля он вновь писал об этом, ходатайствуя о повелении, чтобы в дни, свободные от представлений французской труппы Серини, русская труппа играла в ее помещении, на Адмиралтейской стороне. Просьба Сумарокова была уважена, однако, как мы увидим, русский театр не много выиграл от этого.

Сумароков отдавался делу всей душой. «Я ни с кем не говорю ето время и всегда почти на театре», писал он Шувалову с самого начала своей директорской деятельности, а через несколько месяцев, весной, уже измученный недостаточностью данной на театр ассигновки, горько жаловался, что «докуками и беспокойствами приведен в такое лютое состояние», от которого «во всякое готов». «Я время

провожу вместо сочинения драм в одних только бесполезных двору и обществу беспокойствах и теряю все стихотворные мысли или паче и разум, без чего стихотворцу обойтиться не очень легко, а особливо драматическому,— писал он.—Что мне, наконец, делать с актерами? Денег скоро не будет, дохода сбором без театра иметь нельзя, а до сентября [то есть до выдачи новой дотации] еще не близко». В самом деле, хотя ассигнованные театру 5 000 рублей в год в переводе на цену наших денег и товаров нужно было бы считать десятками тысяч, но французскому театру отпускалось тогда из казны не 5 000 рублей, а от 20 000 до 25 000, итальянскому — 30 000 рублей, и даже антрепренер итальянской оперы-буфф и балета Локателли получил в том же самом 1757 году, когда начал действовать русский театр, субсидию в 7 000 рублей. Уже это должно было язвить Сумарокова. Но главное — денег просто нехватало на самое необходимое. Уже весной 1757 года на масленице нельзя было играть потому, что не на что было заказать костюмы. Такого рода жалобы Сумарокова повторяются много раз: то у певчих нет платья, то даже у актера, играющего роль Трувора, «а другой драмы, твердя «Синава и Трувора», не вытвержено». То пишет он: «Одно римское платье, а особенно женское, меня довольно мучило и мучит, но еще хорошо, что от великой княгини пожаловано». Деньги, следуемые по ассигновке, задерживают за неимением их в статс-конторе. Правда, к ассигновке разрешено добавлять на жалованье актерам то, что получится в театре от сборов, но сборы эти от представлений, которые давались всего раз в неделю, по четвергам, были ничтожны: на пятом месяце существования театра Сумароков пишет, что «прибыли нет 500 рублей», а на платье больше 2 000 истрачено. Зависимость благополучия театра от сборов казалась Сумарокову унизительной. «Сборы толь противны мне и не сродственны, что я сам себя стыжусь, я не антрепренер, дворянин и офицер и стихотворец сверх того», пишет он, заключая письмо адресованное императрице просьбой от своего лица и от лица всех комедиантов, «чтобы русские комедии играть безденежно и умножить им жалованье». Вопрос об увеличении жалованья актерам был очень важен: не получая достаточно на жизнь, они иногда забирали его вперед, потом, сопротивляясь вычетам, бунтовали, грозили отходом.

Одна просьба Сумарокова — о дозволении играть на Адмиралтейской стороне — была уважена; но в каком именно театре играть, хотя бы попрежнему только по четвергам, — это должен был указывать каждый раз гофмаршал К. Е. Сиверс, ведавший театральными зрелищами. И вот для Сумарокова начинаются новые мучения. «Несколько праздников было по четверткам, и для того я в те дни играть не мог, а ныне на котором театре мне играть, я не ведаю, — пишет он Шувалову 9 января 1758 года. — Там Локателли, а здесь французы, а я, не имея особливого театра, не могу назначить дня без сношения с ними, да и им иногда знать нельзя». Бывало, однако, и так, что гофмаршал присылал сказать, что театр для представления завтра готов, но только музыкантов не будет, потому что они должны играть на маскараде,— и Сумароков жалуется, что ему не только музыкантов в такой срок не найти, но нельзя успеть и публикацию сделать «ни о том, что будет представление, ни о том, что его не будет». И еще жалоба: сальных свечей или плошек ему в театре употреблять не позволяют, а восковые слишком дороги. Приходится покупать воск и заботиться о том, чтобы «разлить» его. «Сил моих все потребности исправить недостаточно, да и посылать мне некого, не имея, кроме двух кописто в, никаких служителей. Они кописты, они рассыльщики, они и портьеры [сторожа у входов]», говорит Сумароков, перечисляя множество разнородных дел и распоряжений по театру, которые при отсутствии надлежащего персонала падают на него одного, да еще усложняются общей неурегулированностью дела.

Здоровье у него было некрепкое, получаемое им директорское жалованье — 1 000 рублей в год в добавку к бригадирскому жалованью,— при отсутствии своих собственных средств было недостаточно для его семьи и не позволяло ему держать собственных лошадей, а «приличных» извозчичьих экипажей тогда еще не было. Живя на Васильевском острове близ Головкинского дома, где уже не было театра, но где временно жили еще актеры, он пользовался посылаемыми за ними «конюшенными» каретами, то есть каретами дворцового ведомства. Но, когда однажды Шувалов выразил желание поговорить с ним о театре, он извинился невозможностью добраться до него в плохую погоду пешком, прибавляя: «Иногда и туда [в театр] езжу, удивляяся сам себе, как я собираю силы преодолевать не-

сносный боль, который меня простудою в представленье «Мещанина во дворянстве» так мучил, что описать невозможно». Быть может, и собственные болезни, но также природная сердечность Сумарокова, скрывающаяся за его вечной раздраженностью, побудили его озаботиться постоянным театральным врачом. «Доктора, лекаря и лекарств российский театр не имеет, а комедианты больны бывают, как и прочие люди», пишет он. Доктора удалось ему найти — за 100 рублей в год, — но и тут ему не повезло: начальство, не считаясь с нуждами театра, командировало этого доктора в Морское ведомство. Сумароков просил вернуть его, но была ли удовлетворена эта просьба, остается неизвестным.

6 января 1759 года вышел указ, по которому русский театр поступал в ведение Придворной конторы, то есть как бы возводился в сан театра придворного, причем исполнялись и мечты Сумарокова об отмене ненавистных ему сборов и впуске «смотрителей» безденежно. Нам неизвестно, думал ли Сумароков о возможности тех последствий, к которым привела его просьба об отмене театральных сборов, ожидал ли он, что при этом русский театр будет включен в ведение Придворной конторы и окажется надолго закрытым для не связанной с двором широкой публики. Неизвестно также, как он отнесся к вновь создавшемуся положению вещей при своих либерально-дворянских воззрениях. Несомненно, однако, что в некоторых отношениях он на первое время почувствовал облегчение: вопрос о сборах отпал, дотация была увеличена с 5 000 до 7 000, а вскоре и до 8 000 рублей, и вот, потому ли, что увеличение дотации дало ему возможность, несколько увеличив служебный персонал театра, снять с себя часть обязанностей, а может быть, и просто потому, что уж очень много негодования накипело у него в душе на все, чего он насмотрелся за два года своей практической деятельности, но только, написав за первые два года своего директорства всего одну трагедию, он вдруг почувствовал потребность в писательской, публицистической работе и в том же 1759 году, при всей скудости своих средств, стал издавать журнал «Трудолюбивая пчела». Он открыто посвятил его не царствующей Елизавете, а великой княгине Екатерине Алексеевне, будущей Екатерине II, на которую возлагал большие надежды, и уже в этом сказалась независимость его характера по отношению к всесильным. Но главное —

это то, что журнал, в котором было больше всего его собственных статей, хотя в нем печатались уже и молодые его единомышленники, сразу вступил в борьбу с бюрократией. А материал для выпадов против нее обильно доставляла ему и усердно продолжавшаяся театральная его деятельность. Переход театра в ведение Придворной конторы ставил Сумарокова в теснейшую и тягчайшую зависимость от гофмаршала К. Е. Сиверса и его подчиненных.

Эстляндский немец по происхождению, Сиверс был в молодости камердинером одного богатого помещика; в Петербурге, попав в компанию слуг Елизаветы Петровны, тогда еще великой княжны, он сделался сначала ее форейтором, потом, умея вкусно варить кофе,— ее лучшим кафешенком. Неглупый, ловкий и благодушный, он после восшествия ее на престол быстро пошел в гору и в 1757 году был произведен в гофмаршалы, а затем сделан графом. Уже всего этого было достаточно, чтобы «природный дворянин» Сумароков с возмущением трактовал его как «подьячего». Но дело в том, что, получив в свое ведение русский театр, которым он вовсе не интересовался, Сиверс мог проявлять себя только как чиновник, ничего не понимающий в искусстве. Это был первый из тех администраторов-чиновников в истории русского театра, о деятельности которых Гоголь впоследствии с возмущением писал: «...тогда выходит просто чорт знает что... — выходит инструкция для художника, писанная вовсе не художником». Можно себе представить, как трудно, как нестерпимо было раздражительному Сумарокову иметь постоянное общение с Сиверсом по делам театра в качестве подчиненного ему человека. И действительно, со времени перехода русского театра под власть Сиверса письма Сумарокова к Шувалову — это непрерывный вопль с беспрестанно повторяющейся мыслью уйти из театра. Но куда ему уйти? Он намекает, что вполне достоин званья академика, но там Ломоносов, с которым он в лютой вражде и которому покровительствует Шувалов. Журнал «Трудолюбивая пчела», где все резче становятся его выпады против бюрократии и ненавистного ему Сиверса, возмущает начальство и к концу года прекращает свое существование. Сумароков начинает писать ядовитые «притчи» в органе своих московских единомышленников — «Полезном развлечении». Но положение его все ухудшается: издание собственного журнала стоило ему денег, а жалованье и в Придворной конторе месяцами задерживают,

Автограф письма А. П. Сумарокова к И. И. Шувалову

так что приходится закладывать свои вещи, «платя великие росты лихоимцам», а потом ходить, прося уплаты жалованья, от одного чиновника к другому, к третьему и опять к первому. «Ето по-русски так: оттолева было доселева, а отселева было дотолева», пишет он Шувалову по поводу одного из таких хождений.

И обидно, страшно обидно Сумарокову, что его детище, русский театр, совсем не в чести. Знать туда почти и не заглядывает: трагедии и комедии Сумарокова сама Елизавета и ее придворные и всякие петиметры, тянущиеся за двором, уже видели на сцене, а смотреть в тяжеловесных русских переводах Мольера, Реньяра, Детуша — это для них гораздо менее привлекательно, чем ездить, например, на балеты к Локателли. Там соперничают две очаровательные балерины, Сакки и Белюцци, и поклонники той и другой, разделившись на враждующие партии, чтобы аплодировать как можно громче, привязывают к ладоням деревянные дощечки с именем излюбленной балерины. Там знать, на целый год раскупая по абонементу ложи, убирает их, каждая семья по своему вкусу, матерчатыми обоями, мебелью, зеркалами, как свои гостиные. И артистам-иностранцам во всех театрах платят гораздо дороже, чем русским. «Я в России по театру больше сделал услуги, нежели французские актеры и итальянские танцовальщики, и меньше их получаю,— пишет Сумароков Шувалову.— Гильфердинг сверх большого жалованья от двора и квартиру и экипаж получает и, не имея ни жены, ни детей, с довольствием пользуется службою своею, а я не только не могу воспитать детей своих, но при нынешней дороговизне вседневные претерпеваю нужды».

Но главное — это все-таки постоянные столкновения с Сиверсом. «Я при театре у гр. фон Сиверса быть не хочу, ибо нападения его несносны мне стали, а делать при нем театру доброва ничего нельзя», пишет Сумароков Шувалову, и через некоторое время снова: «Я болен и всякую минуту от гофмаршала мучим. Преизрядное мне воздаяние от него, что я завел, уставил и основал театр». Столкновения обостряются до того, что возникает уже вопрос об отставке Сумарокова от звания директора с оставлением его в должности драматурга при театре. Директором театра одно время намечается Ф. Г. Волков. Последние письма к Шувалову говорят о жестокой борьбе в душе Сумарокова. Он пишет, что не останется стихотворцем при театре, что «у Вол-

кова в команде быти» для него невозможно, что, если его отставят от должности директора театра, он и драм писать больше не будет, хотя бы ему пришлось с семьей по-миру пойти, — в этом он честью своей клянется. В иные минуты с ужасом думает он об отставке и говорит: «Просить, чтобы я отрешен был от театра, я не буду, прежде покамест не сойду с ума»; в эти минуты он готов даже смирить свое безмерное самолюбие, найти оправдания для Сиверса, признать, что Сиверс оскорбляет его под влиянием клеветы каких-то «гадких людей», которые «для своей бестияльной пользы» старались очернить его; он даже готов извиниться перед Сиверсом, если в чем виноват перед ним, хотя и не знает за собой никакой вины. Но в следующем письме он уже бесповоротно отказывается от какого-либо примирения, и слова его звучат, как последний отчаянный вопль: «Мне сегодня Сиверс новое озлобление сделал противу всех на свете прав или паче сделали его подьячие, ибо... правят театром подьячие. Помилуйте меня и избавьте от Сиверса, избавьте меня и сделайте мне отставку... Помилуйте меня, а при театре я стихотворцем из директора быть не хочу, да и никак, а особливо с моим злодеем главным Сиверсом я никак дела иметь не хочу. Помилуйте меня!..»

Полтора месяца спустя, 13 июня 1761 года, вышел указ об отставке Сумарокова, с сохранением ему директорского жалованья. Театром остался править Сиверс.

= VIII =

Возникновение театра в Москве. — Открытие Московского университета.— Культурное состояние Москвы в середине XVIII века. — Две гимназии при университете: для дворян и для разночинцев. — Разночинцев обучают „знатнейшим художествам". — Администратор университета М. М. Херасков. — Спектакли московских студентов и гимназистов и образование драматической школы при университете. — Организация постоянной труппы. — Открытие оперно-балетного театра Локателли в Москве и неудачи его. — Соединение театра Локателли с университетской труппой. — Характер спектаклей. — Недисциплинированность русских актеров. — Публика соединенного театра. — Развал театра. — Актеров университетской труппы увозят в Петербург.

Почти одновременно с учреждением русского драматического театра в Петербурге стал создаваться, в ином порядке, русский театр в Москве.

26 апреля 1755 года было отпраздновано пышным фейерверком открытие Московского университета, созданного по проекту Ломоносова стараниями И. И. Шувалова. Университету было предоставлено казенное здание на том месте, где находится теперь Исторический музей, в центре нынешнего города. Неприглядeн был тогда этот центр. Перед зданием университета протекала зловонная речка Неглинка, направлявшаяся со стороны Кузнецкого Моста вдоль нынешнего Неглинного проезда и впадавшая ниже, обогнув стены Кремля, в Москва-реку. Она захватывала на пути своем и часть нынешней площади Свердлова, превращая здесь берега свои в невылазные грязи, куда к тому же обыватели сваливали всякий мусор и падаль. За Неглинкой, в Охотном ряду, вечно кишели толпы народа — шел оживленный торг всякой снедью. Моховая представляла собой нечто вроде болота. Выше, среди бесчисленных церквей, разбросана была жилая Москва, все еще деревянная, немногим отличавшаяся от того, какой она была в начале XVIII столетия, хотя над посадскими домишками и городскими дво-

рянскими усадьбами начинали уже кое-где подниматься построенные на европейский лад дома культурных богачей, на главных улицах бревенчатая мостовая заменялась булыжной, да понемногу расставлялись в наиболее важных местах полосатые, синие с белым, уличные фонари, зажигавшиеся, впрочем, только по особому приказу полиции.

Таково было культурное состояние древней столицы в то время, когда открылся в ней первый самостоятельный, то есть не являвшийся, как в Петербурге, придатком Академии наук, русский университет. При нем были организованы две гимназии: одна для дворянских детей, другая для детей разночинцев. И тех и других приходилось еще к прохождению университета поощрять: дворяне освобождались от солдатской службы и по окончании курса производились прямо в обер-офицеры, разночинцы получали шпагу и с ней вместе дворянство. И все-таки набор гимназистов и студентов шел очень туго, особенно среди дворян. Профессоров тоже нехватало, а большинство тех, кого удавалось залучить, были немцы и читали свои лекции на латинском языке. Понятно поэтому, что в качестве студентов пришлось привлечь главным образом учеников Славяно-греко-латинской академии и духовных семинарий. В гимназиях — дворянской и разночинской — курс строился по-разному: дворянам преподавали преимущественно науки, «пристойные шляхетству», и особенно налегали на современные иностранные языки; разночинцев, не обязанных итти в дальнейшем на государственную службу, обучали зато «трем знатнейшим художествам», рассчитывая перевести их потом в задуманную при Московском университете Академию художеств, для которой И. И. Шувалов искал уже, через Дидро и Вольтера, французских профессоров-художников. Художники в Москву не поехали, Академия художеств была основана в Петербурге, но первые шесть лет числилась при Московском университете. Надо, впрочем, отметить, что в XVIII веке самая идея просвещения включала в себя и обучение искусствам. Ведь и при Академии наук шло тогда обучение живописи, гравированию, мозаичному искусству, которое преподавал сам Ломоносов, и одно время она даже так и называлась — «Академия наук и художеств». Такое же отношение к искусствам практиковалось и в Шляхетском корпусе, из которого вышел М. М. Херасков, «ассистент», администратор университета, сделавшийся в

1763 году директором его, единомышленник Сумарокова в политических вопросах и ученик его в области поэзии.

Таковы были обстоятельства, содействовавшие тому, что именно университет создал в Москве новое поколение русских актеров: с одной стороны (что почему-то не отмечалось до сих пор в истории русского театра), студенты и воспитанники университетской гимназии, вышедшие из семинарий и Духовной академии, где процветал школьный театр, с другой стороны — во главе их Херасков, член Общества любителей русской словесности в Шляхетском корпусе, свидетель зарождения русского театра в Петербурге, сам уже писатель, помышляющий о деятельности драматурга.

Сведения, дошедшие до нас о зарождении театра в стенах Московского университета, очень кратки и отрывочны. Установлено, однако, что в 1756 году, в том самом году, когда в Петербурге вышел указ об учреждении русского театра, московские студенты и воспитанники университетской гимназии стали давать представления, на которые университет, объявлениями в газетах, приглашал московское дворянство. Представления давались на святках и на масленице. Сцена и места для зрителей устраивались в больших парадных сенях университета и оставались там до первой недели великого поста, когда все это разбиралось и складывалось в сарай до следующего года.

27 июля 1757 года в «Московских ведомостях» было напечатано объявление: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, также петь и обучать тому других, явиться в канцелярию Московского императорского университета». Дело шло уже, очевидно, об организации постоянной труппы, а также о подобии театральной школы при университете. Действительно, из списков учащихся в 1760 году видно, что четверо казенных студентов — очевидно, из разночинцев — прямо назначали себя для театра, а восемнадцать гимназистов-разночинцев составляли уже целую труппу. «Без сомнения,— пишет историк Забелин,— те и другие принадлежали к драматической школе университета еще с 1757 года». Вначале могли они исполнять из русских произведений только трагедии и комедии Сумарокова, но вскоре выступает на драматическое поприще и Херасков — трагедией своей «Венецианская монахиня», потом комедией «Безбожник». Играли, несомненно, как в Петербурге, и переводные пье-

сы. Весьма понятно, что молодой труппе становилось уже тесно в стенах университета, и покровительствовавший ей И. И. Шувалов задумал уже построить для нее особое театральное здание, на которое и ассигновал из университетских сумм 10 000 рублей. Однако дело повернулось иначе.

В 1757 году итальянский «оперист» Локателли,— тот самый, певицы и балерины которого пленяли публику в его петербургском театре,— испросил разрешение на постройку оперного дома в Москве. Разрешение было дано, и Локателли выстроил большое деревянное здание «у Красного пруда», приблизительно на месте нынешнего вокзала Октябрьской железной дороги, недалеко от Лефортова, где живала в Головинском дворце, у Яузы, приезжая в Москву, императрица и где начинала теперь селиться знать. Здание было оборудовано по всем правилам искусства: сцена с машинами, три яруса лож и галлерея; выписаны были из Италии прекрасные оперные певцы, музыканты и танцоры. 19 января 1759 года в «Московских ведомостях» было напечатано: «Через сие объявляется, что г. оперист Локателли начнет свои представления на будущей неделе, а день объявлен будет особыми печатными листами».

На первое представление публики собралось множество. Но уже через месяц обнаружилось, что дело в Москве не идет. Локателли исхитрялся на всякие лады. Испрошено было разрешение на устройство маскарадов в театральном зале — для состоятельных людей, потому что с маски брали по три рубля; получено позволение «при том доме продавать вейновую водку и всякие виноградные вина, англинское пиво, также кофе, чай, шоколад и всякие фрукты и конфеты», а во время маскарадов устраивать лотереи и карточную игру «в ломбер, квинтиг, пикет и протчее» и даже «в особых комнатах держать из наличных денег банк форо». Ничто не помогало. Культурных людей, способных наслаждаться оперой и балетом, в Москве того времени было значительно меньше, чем в Петербурге; не могло возникнуть здесь и моды на театральные зрелища, определяемой двором. К тому же театр находился на огромном расстоянии от старой дворянской части города — между Остоженкой и Арбатом. «Прошу покорно такую даль тащиться!» восклицает, рассказывая внукам о театре Локателли, одна из жительниц этой стародворянской части Москвы — Е. П. Янькова. Весной и осенью даже на лучших, мощеных улицах дорога представляла собой, по ее же словам, какое-то

месиво из жидкой грязи и камней, так что высокую карету на подвесных рессорах бросало из стороны в сторону. Зимой снег не счищался с улиц, а на часто попадавшихся пустырях образовались такие «великие снежные наносы», что, как рассказывает в своих «Записках» Державин, отбывавший в Москве солдатскую службу в 1760-х годах, однажды ночью, посланный на Пресню, он «потонул было в снегу, где напали собаки и едва не растерзали». Правда, когда представителям московского «высшего света» приходилось так же далеко ехать на бал, все эти трудности переносились терпеливо, но ведь балы были делом привычным и почти обязательным: надо было «вывозить в свет» дочерей, чтобы скорее выдать их замуж, да и как отказаться от приглашения почитаемого родственника или знакомого, а особенно важного, именитого лица! Наконец, еще одно важное обстоятельство, о которое разбилась в XVIII веке не одна московская театральная антреприза. «Тогда не только многие из простонародья гнушались театральными позорищами, но и в нашей среде иные считали греховными все эти лицедейства», говорит много лет спустя та же московская старожилка из аристократической среды. О купечестве же того времени и говорить нечего, тем более, что очень значительная часть его в Москве принадлежала к старообрядчеству.

Итак, Локателли скоро стал прогорать. В это-то время, неизвестно по чьей инициативе, он и решил соединиться с университетской труппой, предоставив ей возможность играть в его театре раз или два в неделю. За билетами на ложи надо было обращаться в университетскую канцелярию, где позднее стали выдавать и ключи от лож. Спектакли начинались в шесть часов вечера и, при помощи итальянских танцоров, строились, как это делалось и в петербургских придворных спектаклях и в большинстве заграничных театров, так, чтобы удовлетворить публику разных вкусов: давали трагедию, а при ней «малую комедию» и один или два небольших балета. Так, например, 18 июня 1760 года шла трагедия Сумарокова «Синав и Трувор» («по желанию многих» — уже не впервые), при ней малая комедия «Принужденная женитьба» Мольера и два балета. 3 сентября того же года вместо трагедии идет большая комедия Мольера «Жорж Дандин», а при ней малая, тоже переводная комедия «Обвороженный пояс» и два балета, из которых один новый под названием «Ошпиталь



Михаил Матвеевич
ХЕРАСКОВ

безумных». О том, на какой высоте стояло исполнение этого репертуара, никаких сведений у нас не имеется. Известно только, что университетские актеры крепко грешили против необходимой в театре дисциплины. «Я слышал,— писал И. И. Шувалов Хераскову,— что наши комедианты, когда хотят — играют, а когда не хотят, то из половины начатой комедии или трагедии перестают, и так, не докончив, оставляют, причиною представляя холод... Того ради извольте приказать, чтобы в оных спектаклях должность комедиантов исправляема была с лучшим порядком».

Хороша была и московская публика того времени, как и более позднего! Правда, мы видим, что находятся среди нее «многие», требующие повторения сумароковского «Синава», что во всяком случае свидетельствует о серьезности запросов. Но гораздо больше находилось таких, которые и актерам играть мешали. В предисловии к своему «Димитрию Самозванцу», написанному в 1770 году, Сумароков с гневом говорит о той части московской публики, которая, съехавшись на представление его трагедии, имеет обыкновение «сидеть возле самого оркестра и грызть орехи и думать, что, когда за вход заплачены деньги в позорище, можно в партере в кулачки биться, а в ложах рассказывать истории со всей недели громогласно». «Многие в Москве зрители и зрительницы,— продолжает он,— не для того на позорище ездят, дабы им слышать не нужные им газеты, а грызение орехов не приносит удовольствия ни зрителям разумным, ни актерам, ни трудившемуся во удовольствие публики автору». «Вы, путешествователи, бывшие в Париже и Лондоне! — восклицает Сумароков, — скажите: грызут ли там во время представления драмы орехи; и когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собой пьяных кучеров к тревоге всего партера, лож и театра?..»

Это мимоходом брошенное Сумароковым замечание о тревожащих публику и актеров криках кучеров, которых секут за стенами театра, производит с первого взгляда впечатление чего-то неправдоподобного: почему это кучеров секут на улице, перед дверьми театра, во время самого спектакля? Однако сохранившиеся документы, извлеченные из дел московской Управы благочиния, проливают свет на это обстоятельство. Для наблюдения за крепостными людьми, ожидавшими своих господ подле театра Локателли, был приставлен караул, состоявший из пяти десятских и десяти

обывателей от каждой из московских частей, всего сто восемьдесят человек, под командой офицеров: в то время на обывателей, с их десятскими и сотскими, вообще возлагалось охранение безопасности и наблюдение за порядком в городе. Исполняли они эти обязанности нерадиво, собирались в назначенное место плохо. Между тем кучера, форейторы, выездные лакеи, подолгу ожидая своих господ у театра, иногда в такую стужу, что и в самом театральном здании было холодно, выходили из себя от нетерпения: театр был деревянный, и «господским людям наказывалось, чтобы около Оперного дома огня не раскладывали». Очевидно, в других случаях им разрешалось по крайней мере греться у костров. И вот то озлобление против беспечно веселящихся господ, которое постоянно тлело в подавленных классах народа и вскоре разгорелось в грозный пожар пугачевского восстания, прорывалось уже и здесь во внезапных буйственных поступках. Так, 2 января 1761 года «господские люди» стали кидать в окна театра шепками и мерзляками и перебили в двух окошках стекла. Через три дня кидали в окна уже камнями и поленьями и перебили почти все стекла. «Для прекращения оного озорства послан был команды определенного к Оперному дому поручика Муфеля солдат, которому велено надеть шубу под образом господского человека и велено присмотреть, кто мечет. И когда тот солдат, вышед, стал говорить, чтоб перестали кидать, тогда Муромцева кучер ударил оного солдата в щеку и сказал, что ему до того нужды нет, и называл его мошенником, чего ради взят под караул... и ночью из-под караула бежал». На этот раз наказанными оказались «нетчики»— до ста пятидесяти обывателей, не явившихся к театру для отбывания своих полицейских обязанностей; их наказали «кошками» — узловатыми ременными плетьми. Но буйства «господских людей» подле театра повторялись и позже, вызывая иногда со стороны исправляющих должность полиции караульных наказание их тут же на месте.

Как бы то ни было, культурная обстановка, в которой пришлось существовать московскому театру Локателли, и после соединения его с молодой университетской труппой была крайне неблагоприятной. Сборы были плохи, можно было ждать, что дело совсем развалится. Между тем приезжавшие в Москву еще в 1759 году петербургские актеры Федор Волков и Яков Шумский, которым поручено было выяснить, стоит ли основать «правильный» театр и в

Москве, придя к отрицательному разрешению этого вопроса, заметили, однако, в университетской труппе талантливых людей. Среди них была и первая трагическая актриса той эпохи Т. М. Троепольская. А в петербургском императорском театре актеров явно нехватало. И вот в январе 1761 года Московской сенатской конторе прислано было повеление отправить «московских российских комедиантов» в Петербург, выдав Московскому университету «подорожную на столько почтовых подвод, сколько оный университет требовать будет». В соответствии с этим указом от Московского университета, за подписью куратора его И. И. Шувалова, в сенатскую контору поступил ордер, которым на путевые издержки ассигновалось 600 рублей, а для перевозки комедиантов требовалось тридцать почтовых подвод, и 24 января указанного 1761 года комедианты, сопровождаемые для верности «сенатской роты писарем» и двумя солдатами, тронулись в путь.

Однако и для Москвы почин университета в театральном деле не пропал даром, и деятельность его в этом же направлении не замерла. Спектакли, с серьезной подготовкой к ним, продолжались в стенах университета и выдвинули нескольких ценных актеров и наставников будущих актерских поколений.

=IX=

Воцарение Екатерины II. — А. П. Сумароков вместе с братьями Паниными и другими дворянами либеральной группы приобретает влиятельное положение. — Начало разочарований. — Екатерина II как человек и как правительница.—Коронационные празднества в Москве.— Аллегорическая маскарадная процессия „Торжествующая Минерва". — Политический смысл процессии. — Часть приготовленного Сумароковым текста запрещена к исполнению. — Режиссер и хормейстер процессии — Федор Волков, участники хоров — фабричные рабочие. — Смерть Волкова. — Легенда о любви Екатерины к русскому театру и факты действительности.

В конце того же 1761 года, когда московские актеры были перевезены в Петербург, а Сумароков получил отставку от театра, умерла императрица Елизавета. Краткое — всего в полтора года — царствование ее преемника, Петра III, ознаменовалось одним очень важным государственным актом: манифестом от 18 февраля 1762 года о вольности дворянства, который освобождал дворян «на вечные времена» от тяжестей обязательной военной службы, предоставляя ее доброй воле их и оставляя за ними все прежде связанные со службой права на земли и крепостных. Это было огромной победой дворянства в борьбе его за свои привилегии, подорванные Петром I. Однако так карикатурен был весь облик Петра III, этого выродка на троне, так оскорбительно для национального чувства его преклонение перед Пруссией, готовность жертвовать ей интересами России, что во всех слоях общества, от дворянства до городских низов, поднялся открытый ропот, и 28 июня 1762 года совершился силами гвардии государственный переворот: Петр III был низвергнут и погиб, на престол вступила Екатерина II.

О переходе власти в руки Екатерины давно уже мечтала та группа дворянской интеллигенции, в которую входил Сумароков. К этой группе принадлежали не только литературные последователи Сумарокова, как Херасков и др., но

и видные государственные люди во главе с братьями Петром и Никитой Паниными, из которых последнему был поручен Екатериной надзор за воспитанием сына ее, наследника престола Павла. Вся эта группа дворян-вольтерьянцев не удовлетворяется манифестом о вольности дворянства: не столько уменьшение обязанностей дворянства, сколько увеличение прав его, связанное с ограничением царской власти аристократическим парламентом, было их программой. И Никита Панин, не только возмущенный правлением Петра III, но и соблазненный вольтерьянством Екатерины, принял деятельное участие в подготовке переворота.

Вся группа на первых порах стала близкой к императрице. Сумароков, один из друзей Никиты Панина, принят теперь ко двору; долг, числившийся на нем по напечатанию его произведений Академией, аннулирован, все дальнейшие его произведения должны печататься на счет двора. Он получил повышение по чину, орден, получал жалованье, хотя нигде не служил. Он являлся, таким образом, «штатным литератором», но вовсе не «придворным поэтом», как Тредьяковский: он мог жить, где хотел, он не обязан был участвовать в придворных празднествах, писал не для двора. Перед его литературными последователями — Херасковым, Ржевским, Нартовым — тоже открывался широкий путь культурной деятельности. Дельцы и деятели предшествующих царствований были устранены. Группа Панина и Сумарокова, казалось, была близка к своей цели.

Но вскоре началось разочарование. Программа аристократов-либералов, при всей классовости ее основы, вовсе не отвечала интересам дворянских низов, опасавшихся законодательного смягчения крепостного права и не желавших ограничения монархии. Эти дворянские низы имели свою организованную силу в лице гвардии, без штыков которой Екатерина не достигла бы власти и которая выдвинула своих вожаков, братьев Орловых. Григорий Орлов был к тому же фаворитом Екатерины. Между ним и Никитой Паниным вскоре завязалась борьба, как бы отражавшая и то, что происходило в самой жизни между дворянами-либералами и дворянскими низами, и то, что творилось в сознании самой Екатерины. И «вольтерьянка» Екатерина, дипломатично лавируя между борющимися, вскоре стала склоняться на сторону темной и жадной дворянской массы. Ограничивать свою власть — этого у нее и в мыслях не было. В противоположность своим предшественницам на



Александр Петрович
СУМАРОКОВ

троне, она хотела не только царствовать, но и править, править самодержавно, избирая себе советников по своему разумению и вкусу.

Прохладная сердцем, изменчивая в своих симпатиях и влечениях, она была неизменна только в своем огромном честолюбии и ненасытном тщеславии. Жажда славы в европейском масштабе и жажда неумолкающей хвалы, лести от всякого, с кем она приходила в соприкосновение,— от знаменитых иностранцев до последних дворцовых служителей — руководили ею всю жизнь, поддерживая в ней интерес к великим и влиятельным идеям Вольтера, Монтескье и Дидро и научая ее тонкому искусству очаровывать людей простотой и приветливостью обхождения, вниманием к их повседневным нуждам, снисхождением к их слабостям. Она не была, конечно, «философом на троне», как любили называть ее старые историки: сам Вольтер, безмерно льстивший ей в письмах, говорил, что «философия не может особенно гордиться такими ученицами, как прекрасная Като». Немка по рождению и воспитанию, до конца жизни путавшая в русском языке роды и падежи, она сделала все возможное, чтобы заставить забыть о своем немецком происхождении: ввела при дворе русское женское платье с подобием сарафанов и кокошников, истово соблюдала обряды православной церкви, устраивала на святках вечера с пением старинных подблюдных песен и русской пляской, в которой сама выступала в паре с Никитой Паниным. Все это, вместе с победами ее боевых генералов и дипломатов, значительно расширивших границы государства, вместе с прекрасными, гуманными фразами ее знаменитого «Наказа», целиком заимствованными у европейских мыслителей, вместе с некоторыми гражданскими реформами и очень существенными поблажками интересам рядового дворянства,— все это создало ей необычайную популярность в кругах русского дворянства. Роскошные празднества, сопровождавшие ее выезды из Петербурга, довершали внешний блеск ее царствования. Эти празднества начались уже через три месяца после ее восшествия на престол.

В сентябре 1762 года Екатерина со своим двором переезжает для коронации в Москву. Начинаются торжественные встречи с разукрашенными арками и иллюминациями, пиры для простого народа с жареными быками, начиненными всякой всячиной, и фонтанами «ренскового вина» на

ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ

МИНЕРВА,

ОБЩЕНАРОДНОЕ ЗРѢЛИЩЕ,

ПРЕДСТАВЛЕННОЕ

БОЛЬШИМЪ

МАСКАРАДОМЪ

ВЪ МОСКВѢ 1763. ГОДА, ГЕНВАРЯ ДНЯ.



Печатано при Императорскомъ Московскомъ
Университетѣ.

Титульный лист программы зрелища «Торжествующая Минерва»

площадях. На масленице, с 30 января, три дня подряд, ездит по улицам Москвы, прилегающим к Лефортову, созданный трудами Сумарокова, Хераскова и Федора Волкова необычайный аллегорический маскарад, представлявший собой, по словам современника, «весьма замечательное и крайне приятное и забавное зрелище». «Маскарад сей имел целью осмеяние всех обыкновеннейших между людьми пороков, а особливо мздоимных судей, игроков, мотов, пьяниц и распутных, и торжество над ними наук и добродетели, почему и назван он был «Торжествующею Минервою»,— пишет в своих мемуарах Болотов.— Везены были многие и разного рода колесницы, отчасти на огромных санях, отчасти на колесах, с сидящими на них многими и разным образом одетыми и что-нибудь особое представляющими людьми... Пред каждою такою раскрашенною, распещренною и раззолоченною повозкою шли особые хоры — где разного рода музыкантов, где разнообразно наряженных людей, поющих громогласно веселые и забавные стихотворенья; а инде шли преогромные исполины, а инде удивительные карлы». Несметные толпы народа наполняли улицы, по которым передвигалось это маскарадное шествие, «и все так оным прельстились,— продолжает Болотов,— что долгое время не могли сие забавное зрелище забыть, а песни и голоса оных так всем полюбились, что... несколько лет сряду увеселялся ими народ, заставляя вновь их петь фабричных, которые употреблены были в помянутые хоры и научены песням оным».

Текст всех песен для этого маскарада сочинен был Сумароковым, общее объяснение его, в стихах,— Херасковым. И если подавляющее большинство зрителей увидело во всей этой театральной процессии, как Болотов, только моралистическое выступление против присущих людям пороков, что было вполне в духе того века, то для Сумарокова и Хераскова самая их мораль сплеталась с вопросами их политической программы. Мудреные аллегории первого маскарадного раздела могут быть расшифрованы как осмеяние некоторых свойств Петра III. А далее в тексте идут прямые упоминания о таких ненавистных Сумарокову явлениях современной ему жизни, как ханжи, откупщики, «подьячие» в том расширенном смысле этого слова, как Сумароков употреблял его, петиметры, раболепствующие перед властью придворные. В одном из своих сатирических хоров Сумароков хотел даже высказать свою про-

грамму гораздо откровеннее, с указанием на жестокость помещиков по отношению к крепостным, на тунеядство и невежество дворянских масс, но подобно тому как не было допущено к печати публицистическое «Слово» его ко дню коронации, свидетельствующее о его благородной смелости, задуманный им сатирический хор для маскарада тоже не прошел цензуру Екатерины и был заменен другим.

В брошюре, заключавшей в себе описание маскарада, имелась пометка: «Изобретение и распоряжение Ф. Волкова». Это значит, что вся постановка маскарада, в котором участвовало до четырех тысяч лиц, «представлявших» карикатурные фигуры и живописные аллегорические образы соответственно замыслам Сумарокова и Хераскова, была созданием художественного творчества Волкова. Очевидно, все содержание обличительной сумароковской программы было вполне понятно, даже близко ему. Кто сочинил или подобрал из существующих уже мотивов ту музыку, те песни, которые так понравились народу, кто разучивал с фабричными рабочими маскарадные хоры,— об этом мы не находим никаких сведений ни в истории русского театра, ни в истории русской музыки. Но естественнее всего предположить, что и музыкальная сторона постановки принадлежала тому же Волкову, который еще в ярославском своем театре имел дело с фабричными рабочими. Вспоминается и то обстоятельство, что в Шляхетском корпусе он обучался музыке и, покупая вещи, ценные для него с художественно-образовательной точки зрения, приобрел между прочим «клавикорды и струны». Сквозь путаницу отвергнутых легенд, связанных с его именем, прощупывается зерно правды,— и если о Волкове-актере мы узнаем от его современников только то, что, не соблюдая правил декламации, он с равной силой играл трагические и комические роли и проявлял на сцене «бешеный» темперамент, то почти очевидной становится для нас совершенно исключительная многосторонность его таланта, охватывающего все области театрального дела.

Маскарад «Торжествующая Минерва» стоил жизни Волкову, говорят нам историки театра: распоряжаясь на коне шествием, он простудился и умер. Фактически он умер через два месяца после маскарада — 4 апреля 1763 года и, вероятно, играл еще в том торжественном придворном спектакле с постановкой «Хорева» и с участием приехавших из Петербурга актеров, который на этот раз

привлек такое множество публики, что, по словам Болотова, ему и его спутнику насилу удалось «выгадать себе местечко в партерах». Со смертью Волкова петербургская труппа осиротела. «Дмитревский, что зачнем мы с сей судьбою?..» восклицает Сумароков, в стихотворении своем на смерть Волкова, в котором он называет Волкова своим другом и которое, несмотря на выспренний стиль, отражает его глубокое душевное потрясение и скорбь утраты.

Двор возвратился в Петербург только в июне 1763 года. Вероятно, тогда же вернулась и петербургская труппа. Начинается новый период ее существования — не только потому, что в ней нехватало «первого актера» Волкова, но и потому, что русский театр впервые становился под покровительство императрицы, от которой все столь много ожидали. Некоторые историки театра склонны были считать, что по возвращении из Москвы Екатерина действительно «немедленно обратила свое особенное внимание на русский театр». На самом деле это было не совсем так. Первое относящееся к театру распоряжение ее по вступлении на престол касалось выписки ко двору «компании достойных французских комедиантов» взамен уезжавшей труппы Сериньи. Осенью 1763 года она указала взимать четвертую часть дохода от всякого рода платных «публичных позорищ» в пользу основанного ею в это время Воспитательного дома. В 1764 году она послала за границу для усовершенствования «танцовальщика» Тимофея Бубликова и живописца Фирсова. Но русский драматический театр, нуждавшийся тогда в особой заботе? Им продолжал руководить граф К. Е. Сиверс. Тщетно Сумароков давал понять Екатерине в письмах к ней от 1764 года, что он «не у дел», а «гр. Сиверс править театром не может», потому что «он о науках, которые правящему театр надобны, ни малейшего понятия не имеет и в науках никогда не упражнялся». Екатерина начинает уже раздражаться на Сумарокова за его беспокойный нрав, за нескрываемое стремление его указывать ей пути в делах театра, как и в делах общей политики. Сиверс же — почтительный придворный, приятный ей человек, и она не только возвышает его в должности, назначая обер-гофмаршалом, но не отказывается принять его приглашение на обед, после которого «гости много веселились, танцовали и играли, бегая в кругу, ухватясь за ленту». Так говорит в своем «Дневнике» за 1764—1765 годы молодой интеллигентный воспитатель



Писалъ А. Лосенковъ.

ѲЕДОРЪ ГРИГОРЬЕВИЧЪ ВОЛКОВЪ

Родился 1729 года Февраля 9 дня, умеръ Апреля 4 дня 1763 года
Желая сохранить память сего мужа, вырѣзалъ Я
сіе лицо его изображеніе и оружіемъ онаго Иконника
Ивановича Мотонису и Григорью Васильевичу Козицкому
по завѣщанію его самаго, любезнаго моего и ихъ друга
чувствительную искреннюю мою къ нимъ дружбу.

Федор Григорьевич
ВОЛКОВ

наследника Семен Порошин, вскоре, впрочем, отставленный от этой должности по проискам придворной камарильи, отчасти именно в связи с опасениями, которые вызывал его откровенный «Дневник».

Этот «Дневник» сохранил для нас много живых черт, характеризующих и самое Екатерину II, и таких людей, как Сумароков и Никита Панин, и весь придворный быт за указанные годы. И если по поводу бездеятельности Екатерины в области русского театра в первые годы ее царствования кто-нибудь заметит в ее оправдание, что годы эти были для нее очень тяжелыми и отвлекали все ее внимание в другую сторону, потому что как раз в это время происходили широкие крестьянские волнения, вызванные манифестом о вольности дворянства, то есть новыми привилегиями помещикам, волнения, которые подавлялись настоящими военными экспедициями с употреблением пушек, то «Дневник» Порошина скажет нам: нет, дело не в этом. Крестьянские волнения хотя и беспокоили, конечно, Екатерину, но не нарушали правильности ее ежедневных занятий, начинавшихся с раннего утра, и не препятствовали ей отдохновительно проводить свободные часы, развлекаясь то игрой в карты, то соколиной или псовой охотой, то участием в «каруселли», то выездами на ужины и вечера высоких придворных чинов, то театром. Да и в эти годы она не была безразлична к театру, но за год и четыре месяца, захватываемые «Дневником» Порошина, она девять раз выезжала во французский театр, а в русском была только два раза — столько же, сколько в плохом, недолго просуществовавшем частном немецком театре. И то, что мы узнаем от Порошина о характере привлекательных для нее пьес, полностью совпадает с утверждением Ключевского, который говорит, что она «вообще любила веселый репертуар», особенно же комическую оперу, которая часто давалась приехавшей французской труппой. Это был совсем новый для двора жанр, порожденный во Франции крепнущей буржуазией; и в связи с первым представлением в Петербурге комической оперы «Le maréchal ferrant» («Кузнец») Порошин записывает в «Дневнике» своем: «Говорили о вчерашней опере комической. Что некоторым она не понравилась, тому справедливою причиною полагал Никита Иванович [Панин], что мы привыкли к зрелищам огромным и великолепным, в музыке ко вкусу итальянскому, а тут, кроме простоты в музыке и на театре, кроме кузниц, кузнецов и кузнечих, ничего не было».

И в другой раз тот же Порошин записывает слова Панина, что вся красота комических опер «состоит в шутках, в замысловатых песенках». Позднее имеется и такая запись: «Возвратясь с куртагу, говорил его превосходительство Никита Иванович, что государыня трагедий не изволит жаловать». Вряд ли Екатерина считала возможным признаваться в этом в кругу людей, менее доверенных, чем Панин. Классическая французская и сумароковская русская трагедия еще далеко не отжили свой век в просвещенном русском обществе, а откровенно итти вразрез с ним хотя бы по частному вопросу о театре было не в духе Екатерины. Многое приходилось ей делать «для виду». Она и музыку не любила,— для нее это был «шум и больше ничего». Однако она нашла нужным распорядиться: в те дни, в кои при дворе зрелищ не бывает, быть в покоях ее «комнатной музыке». Сумароковского «Хорева» тоже приличествовало Екатерине посмотреть на сцене своего придворного театра, хотя она и видела его раньше,— и она сделала это в один из тех двух раз, когда собралась посетить русский театр. В другой раз нужно было сделать любезность преданному ей кабинет-министру И. П. Елагину, который довольно искусно «привел на русские нравы» комедию Гольберга «Jean de France» под заглавием «Француз-русской». Словом, во французский и немецкий театр она ездила для себя, а в русский — приличия ради. Для русского театра, для его нужд, для его развития у нее нехватало внимания, потому что нехватало серьезного внутреннего интереса. И если она скажет впоследствии слова, подкупавшие историков русского театра: «Театр есть школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ богу», то это будут слова, к которым нельзя относиться с доверием и серьезно.

X

Петербургский театр в первое пятилетие екатерининского времени. — Публика бесплатного придворного театра, ее состав и поведение во время спектаклей. — На русскую сцену начинают проникать комическая опера и „слезная комедия". — „Чувствительность" в XVIII столетии. — Первое представление „слезной комедии" В. И. Лукина. — „Слезная комедия" приближает театр к реализму. — Первое впечатление от петербургского русского театра у Фонвизина и сближение его с актерами. — „Бригадир" как новый шаг к реализму. — Виднейшие актеры русского театра в 1760-х годах. — Литературная деятельность покинувшего сцену М. Д. Чулкова. — Необходимость усовершенствования русского театра и командировка за границу Дмитревского.

Российский театр в Петербурге, как мы уже знаем, был сделан в 1759 году бесплатным придворным театром, не доступным для широкой публики. Таким он оставался в течение двадцати с лишком лет. Но это не значит, что он обслуживал только двор в тесном смысле этого слова. Державин в своих «Записках» определенно говорит, что в 1765—1766 годах в придворный театр «впускаемы были без всякой платы классные обоего пола чины и гвардии унтер-офицеры». То же самое сообщает в записках своих, вышедших под заглавием «Взгляд на мою жизнь», известный писатель И. И. Дмитриев — уже относительно конца 1770-х и начала 1780-х годов. «Места в ложах и партере назначены были по чинам,— пишет он.— В райке же дозволялось быть зрителям всякого состояния, исключая носящих ливрею. Но приставленные к дверям придворные служители не возбраняли входа и гвардейским унтер-офицерам, лишь только бы они были в французском кафтане, в кошельке [сетка, прикрывающая от затылка длинные волосы у мужчин] и при шпаге. Зрители за места ничего не платили». Нельзя сомневаться в том, что в театр допускалось, хоть на более скромные места, также и знатное купечество обоего пола: ведь еще императрица Елизавета открыла ему доступ в

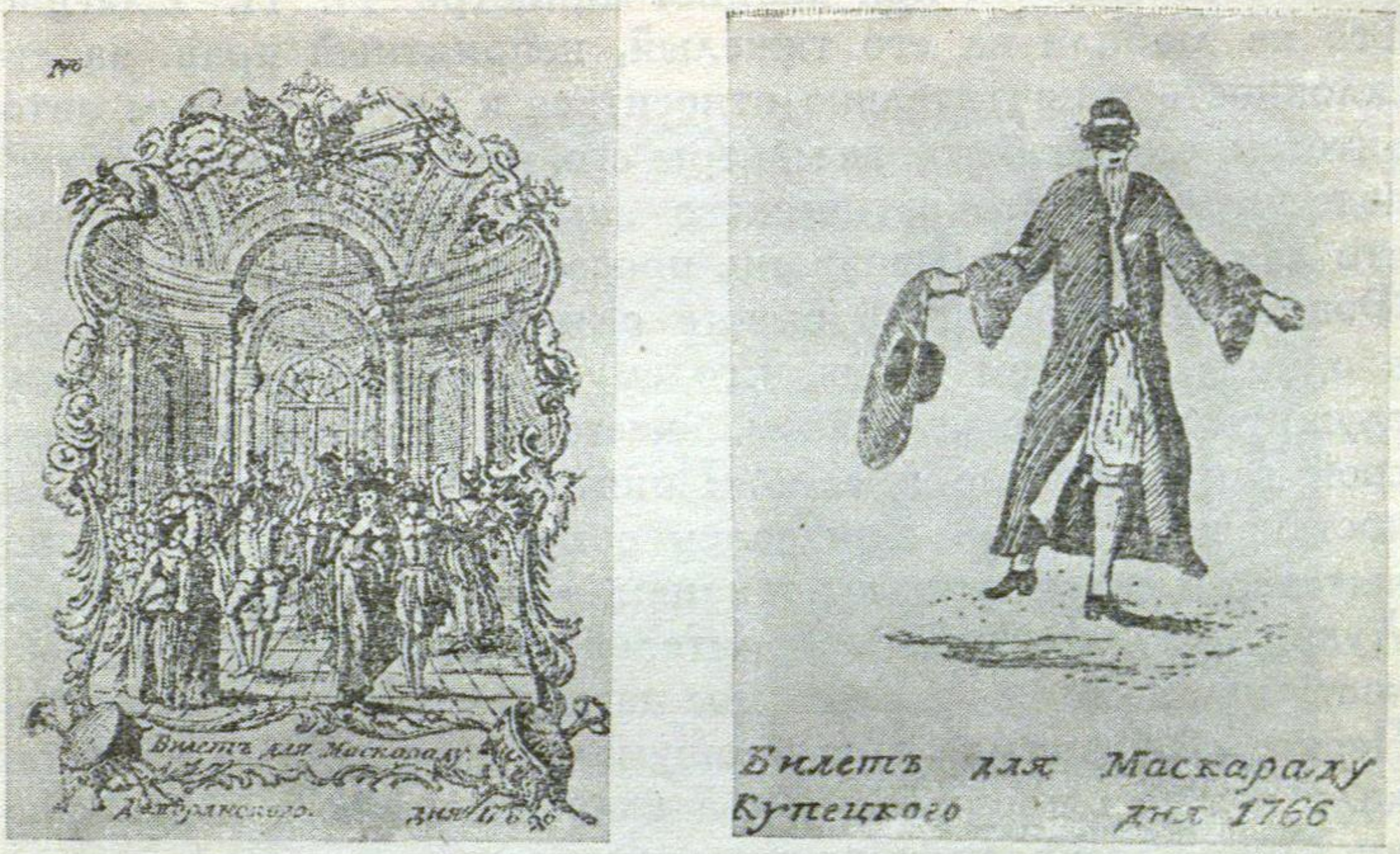
верхний ярус лож и задние ряды партера, под условием, «чтобы одеты были не гнусно». За время, прошедшее с тех пор, буржуазия продолжала расти и крепнуть, с ней нужно было считаться,— и мы знаем, что, когда во дворце устраивались маскарады, одна из зал, именовавшаяся «мещанской», предназначалась для купечества, и, чтобы показать ему милостивое внимание императрицы, туда заходил потанцовать и цесаревич Павел. «Классные чины» и унтер-офицеры тоже далеко не всегда были дворянского происхождения и воспитания, так что публика придворного российского театра и по классовому составу своему и по уровню развития была весьма пестрая, не говоря уже о том, что и самое дворянство в целом не могло похвалиться особенной культурностью. Этим и можно объяснить записанное Порошиным рассуждение Никиты Панина о русских спектаклях, что «еще бы до оных позорищ страстнее были, если бы за вход платили деньги; в таком бы случае всякий смотрел с большим примечанием и более к представлению прилеплялся». Любопытное психологическое соображение относительно публики того времени!

Большинство этой публики отнюдь не отличалось подобающей чинностью и разве лишь немногим отличалось от той публики московского театра, о которой Сумароков говорил в предисловии к своему «Димитрию Самозванцу». В письме к Екатерине от 1764 года, негодуя на управление придворного русского театра и на репертуар его, состоявший преимущественно из переводных пьес, «да и то скаредных переводов», он пишет ей и о петербургской публике: «Который автор захочет сочинять драмы, когда такой шум и крик в ложах и партере, что большая часть спектатёров сами агитируют, не помня того, что им ролей не написано». Даже присутствие в зале императрицы, не баловавшей, как мы знаем, русский театр своими посещениями, не сдерживает поведенья зрителей, и, по словам Сумарокова, они продолжают «бредить» в своих ложах и партере.

Вкусы публики были очень разнообразны уже в отношении тех театральных жанров, которые исполнялись в театре, и, учитывая это, ведавшие составлением репертуара в придворном петербургском театре — русском и французском, так же как и в частном московском,— давали в вечер не одну пьесу, а почти всегда три: основную пьесу — оперу, затем «маленькую пьесу» и небольшой балет, исполняемый иногда «маленькими учениками» балетной школы. Но вкусы

публики сильно различались и по отношению к характеру основной пьесы, к стилю ее. Еще не остыло в кругах дворянской интеллигенции увлечение классическими трагедиями с их торжественным языком и проповедью гражданской доблести и чести, и они не только повторно смотрятся на сцене, но и перечитываются, заучиваются наизусть, к чему Никита Панин побуждает и своего воспитанника-цесаревича, в надежде, что он почерпнет из них уроки высокой гражданской морали. Но сама Екатерина, как мы знаем, предпочитает всему комическую оперу, и вскоре комической оперой начинают увлекаться и другие. А одновременно, сначала через французский театр и через печать, начинает проникать к нам и мещанская драма, или «слезная комедия», порывающая с традициями французского классицизма, близкая к обыкновенным людям, к обыденной жизни, смешивающая элементы комизма и драматизма, волнующая «чувствительность» зрителей.

В середине XVIII века волна «чувствительности» прошла по всем главным странам Европы и захватила Россию. Будущий психолог, подойдя к рассмотрению человеческой психики с исторической точки зрения и разобравшись во всей сложности социальных явлений данного времени, уяснит, почему именно тогда, в «эпоху просвещения», рационализма, отрыва от догм и понятий средневековья, с переходом к более реалистическому пониманию жизни, стала развиваться эта особая, слабонервная впечатлительность, это внимание к своим чувствованиям нежного порядка, склонность отдаваться наплыву их, даже культивировать их в себе. Во всяком случае история устанавливает, как нечто бесспорное, что уже со второй половины царствования Елизаветы началось и в России увлечение чувствительными романами и песнями, а в век Екатерины отзывчивость на гуманные слова ее законодательных актов, на проповедь высокой «добродетели» и «добронравия» в печати вызывала на верхах общества небывалое еще обилие умиленных слез. В области драмы, театра тоже давало себя знать это все возрастающее увлечение чувствительностью, и сам Сумароков, со своей убежденной приверженностью к строгой в своих условных правилах поэтике классицизма, со своей нетерпимостью ко всякого рода новшествам в этом плане, все же отдает дань чувствительности эпохи как в своих песнях, так и в своих трагедиях, где так много места уделяется любви, где страдания любви и другие трогательные чувства вызы-



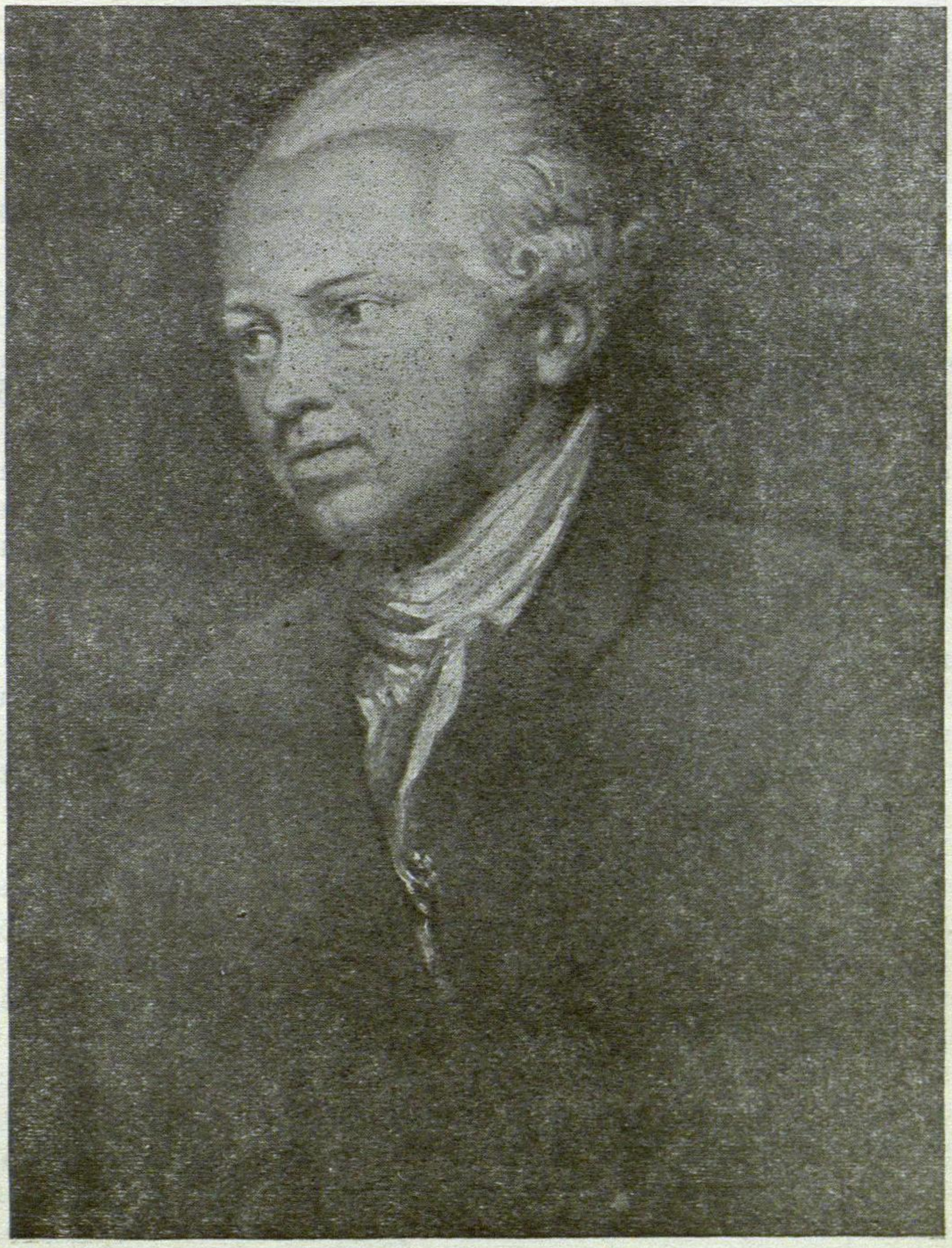
Маскарадные билеты 1766 года

вали слезы зрителей. Херасков, Княжнин и другие последователи Сумарокова идут в этом направлении дальше его. Но еще литературная деятельность их была в самом начале, когда новые веяния стали проникать на сцену и с другой стороны.

19 января 1765 года впервые шла на русском придворном театре комедия В. И. Лукина «Мот, любовью исправленный», в авторском предисловии к которой мы читаем: «Одна, и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, главная,— веселые комедии. Вкус первых с того времени утвердился, как они увидели [во французском театре] де-Тушевы и Шоссеевы лучшие комедии. Для сего надлежало мне стараться ввести явления жалостные, чего бы, не назвав комедию «Мот, любовью исправленный», сделать не столь способно было. Итак, угождая первым, включил я раскаяние Добросердова». Комедия, еще до постановки ее на сцене, вызвала крайне враждебное к себе отношение в дворянских литературных кругах — не столько из-за приближения к новому виду «слезных комедий», сколько из-за происхождения и личности самого Лукина. Лукин не был разночинцем, но происходил из мелкопоместной дворянской семьи, с пятнадцати лет был уже на службе мелким чиновником; потом, выделившись своею начитанностью, дошел

до штатного места при кабинет-министре И. П. Елагине. Его не любили за его тяжелый, неприятный нрав, за его склонность непочтительно относиться к литературным авторитетам, может быть, за манеры его, в которых чувствовался недостаток аристократического воспитания. Поразительно, что даже молодой Фонвизин, просвещенный и либеральный Фонвизин, служивший вместе с ним у Елагина, говорит в одном из писем своих, что ему совершенно невозможно служить вместе с человеком, «коего отцы и предки во весь свой век чинов не имели». Понятно поэтому, что первая постановка «Мота» ожидалась с предубеждением. «Любопытство и склонность к новизнам,— рассказывает о ней сам Лукин,— влекли многих зрителей ее видеть, а некоторая часть шла, льстясь видеть мое падение... Началась комедия. Первое действие до конца прошумели, прокашляли, просморкали и табак пронюхали; два главные русского языка ненавистники... разносили по партеру прошлогодние ведомости, сказывая зрителям, что веселее их читать, нежели представляемый вздор слушать. Второе действие побудило зрителей ко вниманию, а в последующих была тишина, редко случавшаяся. Словом, в противность моих ненавистников комедия больший успех имела, нежели я уповать мог».

Об этом спектакле мы имеем еще интересное сообщение известного Н. И. Новикова, который говорит, что в комедии «Мот, любовью исправленный» сочинитель «ввел два смешные подлинника, которых представлявшие актеры весьма искусным и живым подражанием, выговором, ужимками и телодвижениями, также и сходственным к тому платьем, зрителей весьма много смешили». Средствами своего искусства актеры еще более приближали к жизни то, что драматург давал понять лишь грубоватыми намеками своего текста. И пусть такое изображение живых лиц на сцене, с которым мы будем встречаться еще в течение многих десятилетий, свидетельствует — как у Сумарокова в его комедиях, так и у Лукина и др.— о неспособности драматурга подняться до обобщения, до создания типических характеров, но оно говорит нам о том, что комедия с самого начала сделалась проводником реализма в театре, что даже слабые, подражательные драматические произведения, с их избитыми фабулами, с их условными, нерусскими именами или ненатуральными «объяснительными» фамилиями действующих лиц, вроде Чужехватов, Добросердов и т. п., расцвечивались красками живой действительности, которая



Денис Иванович

ФОНВИЗИН

становилась еще ярче при исполнении талантливыми актерами.

«Слезная комедия», соединявшая в себе черты комические и «жалостные», была дальнейшим шагом в направлении реализма, и можно сказать, что, не обладая сколько-нибудь значительным художественным талантом, Лукин содействовал этому как своими комедиями, из которых названная нами осталась единственной оригинальной, а остальные — только переводными и «склоненными на русские нравы», так и теоретическими своими рассуждениями.

Прошло всего полтора-два года с постановки «Мота», как в петербургском обществе заговорили о комедии нового русского драматурга — Фонвизина. Он был москвич, учился в Московском университете; пятнадцати лет, в 1758 году, приехал в Петербург, увидел в первый раз театр,— и судьба автора «Бригадира» и «Недоросля» была решена. «Играли русскую комедию, как теперь помню,— «Генрих и Пернила» [это была переводная комедия — Гольберга, но переведенные на русский язык пьесы часто именовались русскими]. Тут видел я Шумского, который шутками своими так меня смешил, что я, потеряв всякую благопристойность, хохотал изо всей силы. Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно,— пишет Фонвизин,— комедию, виденную мною... считал я произведением величайшего разума, а актеров великими людьми, коих знакомство, думал я, составило бы мое благополучие. Я с ума было сошел от радости, узнав, что сии комедианты вхожи в дом дядюшки моего, у коего я жил». Действительно, тут познакомился Фонвизин с Волковым, отзыв о котором был уже приведен нами выше, и с Дмитревским, «человеком честным, умным, знающим», отношения с которым вскоре перешли в дружбу на всю жизнь. Быть может, Фонвизин и сам был одарен сценическим талантом, во всяком случае чтецом «на разные голоса» был он замечательным. Но самому сделаться актером — это ему и на ум не приходило. То, что виднейшие и притом широко образованные актеры бывали у его дяди, а затем Дмитревский с женой посещали и его самого, было уже достаточным либерализмом для того времени, и Фонвизин старался скрыть это от своего отца. Но близость с актерами, страстная любовь к театру не могли не отразиться на его творчестве.

История руского театра за первое десятилетие его существования полна для нас прорывов и туманностей. Даже



Татьяна Михайловна
ТРОЕПОЛЬСКАЯ

облики главнейших актеров его, не доживших до более позднего времени или рано сошедших со сцены, улавливаются нами только по отдельным, мало говорящим воображению или беглым замечаниям. На первом месте после смерти Волкова во всяком случае стоял Иван Афанасьевич Дмитревский, не раз упоминаемый в 1764 — 1765 годах и в «Дневнике» Порошина и в предисловиях к комедиям Лукина. Порошин говорит, что он очень хорошо играл в «Хореве», прекрасно исполнял роль Альцеста в мольеровском «Мизантропе», переведенном под заглавием «Нелюдим», а после участия его в переводной пьесе «Игрок» отмечает, что «Дмитревского в ложу приводили»,— очевидно, в знак особого удовольствия от его игры. Лукин же сообщает, что, исполняя роль неуемного болтуна Неумолкова в маленькой комедии его «Пустомеля», которая давалась в один вечер с «Мотом», Дмитревский явился главной причиной успеха этой комедии: «Он шутливых лиц еще не игрывал. Но он в оный день показался ко всем лицам преспособным актером». Других, более полных отзывов об игре Дмитревского в эти годы у нас не имеется. О жизни его в молодые годы нам тоже почти ничего не известно, кроме того, что он был из духовного звания. Даже фамилия его отца — не то Дьяконова, не то Нарыкова — не установлена, как и происхождение того псевдонима, который он носил всю жизнь. По-видимому, он учился в Ярославской духовной семинарии. Достоверно лишь то, что он вместе с Волковым играл в ярославском театре и потом привезен был в Петербург. С этого момента биография его в основных чертах проясняется для нас. Важно отметить в ней, что, уже будучи актером, в 1759 году, он дебютировал в печати элегией, напечатанной в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела», в котором за недолгое время существования этого журнала он был деятельным сотрудником. Позднее он показал себя заметным литератором и в других областях. В первое десятилетие русского театра он полностью еще не развернулся. Чрезвычайно умный и образованный, сдержанный и осторожный в отношениях с людьми, прекрасный семьянин, он не заставляет особенно много говорить о себе в это время. Слава его — еще в будущем.

Жена его, Аграфена Михайловна, урожденная Мусина-Пушкина, и до замужества была очень видной актрисой на роли субреток и особенно хороша была в комедиях Мольера, представляющих для этого амплуа ряд живых разнооб-



Яков Данилович

ШУМСКИЙ

разных характеров. Выйдя в 1758 году замуж, Дмитревская продолжала серьезно работать под руководством своего мужа, но в конце 1760-х годов оставила сцену, всецело предавшись воспитанию своих десяти детей.

Крупным дарованием в молодом русском театре явилась Татьяна Михайловна Троепольская, привезенная в Петербург из Москвы в 1761 году. Вероятно, она была из тех актрис-любительниц, которые откликнулись на печатный призыв московского университетского театра, и, к счастью для русской сцены, не встретила запрета к сценической деятельности со стороны своего мужа, служившего регистратором сенатской типографии. Не только прекрасная, величавая наружность и замечательный голос восхищали в ней публику, но и широта, гибкость таланта, позволявшего ей играть роли и тонко-характерные, как Селимена в мольеровском «Мизантропе», и трагические, в которых она создала себе истинную славу. Видевшие ее в «Синаве и Труворе» Сумарокова сообщали, что, когда она вела ту сцену, где Ильмена узнает о смерти возлюбленного, ее «отчаянье, плач и рыданья пронзали до глубины сердца чувствительных зрителей, кои проливали слезы вместе с несчастной Ильменой». Должно быть, Троепольская страстно любила свое искусство, потому что продолжала играть уже тяжко больная чахоткой. На 23 мая 1774 года назначен был ее бенефис, после которого она должна была ехать лечиться, но перед самым началом спектакля она скончалась в своей уборной.

Из биографии комического актера Якова Даниловича Шумского можно считать достоверными только записи, сохранившиеся в архиве императорских театров о том, что он числился на службе с 1752 года, то есть с переезда ярославских актеров в Петербург; дослужил в театре до июня 1784 года и по прошению его, ввиду «старости лет и частых болезненных припадков, а наипаче в худом зрении глаз и слабой памяти», был уволен на пенсию с сохранением полного годового оклада. Лукин говорит, что он играл обычно «слуг проворных и бездельников», но в «Моте» прекрасно сыграл «слугу степенного и верного». Беглые отзывы других его современников, в том числе, как мы видели, и Фонвизина, указывают на то, что это был яркий комический талант, «отличавший себя» как в пьесах Мольера, так и в комедиях на русские нравы, где он с громадным успехом выступал иногда и в ролях старух, как, например, в роли



Михаил Дмитриевич
ЧУЛКОВ

Еремеевны в «Недоросле». Насколько ценился в нем этот непосредственный и чуткий к искусству талант, видно, между прочим, из того, что, когда в Шляхетском корпусе началась в 1760-х годах новая полоса театральной деятельности, руководство спектаклями было поручено Шумскому.

Кроме этих главных актеров, в труппе русского театра за первое десятилетие ее существования нужно отметить еще двух: Ивана Яковлевича Соколова, вскоре выдвинувшегося и в качестве автора имевших успех комедий бытового характера, и Михаила Дмитриевича Чулкова, которого до последнего времени числили в списке первых актеров русского театра, вместе с Волковым и Дмитревским. Новейшие исследования литературоведов, заинтересовавшихся Чулковым как автором и составителем целого ряда книг, в числе которых были и комедии, и роман, и сборники народных сказок и песен, и разного рода словари, и огромное «Историческое описание российской торговли», установили, что Чулков учился в разночинной гимназии Московского университета, а затем, переехав в Петербург в 1761 году, поступил на сцену. Естественно допустить на основании последних данных, что он был в Москве одним из университетских актеров, игравших у Локателли, которые именно в 1761 году были вывезены в Петербург и имена которых остались неизвестными. Однако уже в 1765 году Чулков подал заявление о том, что он не желает оставаться в труппе, и сделался, как это ни странно звучит для нас, придворным лакеем, в должности которого, получая всего сорок рублей в год, сейчас же начал свою литературную деятельность. Вскоре он получил повышение по службе и постепенно, продолжая печатать свои произведения, совершенно чуждые духу дворянской литературы, дослужился до чина надворного советника и, таким образом, приобрел дворянство. Как об актере мы ничего не знаем о Чулкове, но нельзя не отметить его, потому что в его лице мы имеем, хотя временно, еще одного актера с необычайно широким умственным горизонтом.

Что-то не ладилось, однако, в русском театре, все еще находившемся под управлением Сиверса. Вероятно, не чувствовалось достаточной школы даже у наиболее талантливых людей. И не раз читаем мы в «Дневнике» Порошина: «Были у нас тут рассуждения о том, как бы театр русский привесть в лучшее состояние». Наконец, в записи от 23 авгу-

ста 1765 года говорится: «Его высочество изволили сказывать, что Дмитревский в чужие края едет, смотреть английского и французского театру»; и на следующий день: «Его высочество справедливо рассуждать изволил, что когда Дмитревский из чужих краев возвратится, то б надобно было дать ему обучать русских мальчиков». Вероятно, острый, но и тогда уже очень странный ребенок повторял то, что слышал от взрослых, может быть, от того же Никиты Панина. Как бы то ни было, в 1765 году Дмитревский был действительно отправлен для усовершенствования своего искусства и расширения опыта за границу, откуда вернулся только в следующем году.

=XI=

Народный театр в Петербурге и в Москве в 1760-х годах. — Новые любители-актеры и предприниматели временных театров. — Сообщение В. И. Лукина о народном театре в Петербурге, возникшем в 1765 году.— Устройство театра. — Актеры его—типографские рабочие и молодежь из подмастерьев. — Глава труппы („медиатор"). — Серьезный репертуар театра. — Низовая публика театра и любопытствующие посетители из знати. — Плата актерам из средств полицмейстерской конторы. — Одновременное возникновение такого же театра в Москве. — Равнодушие высших властей и самой Екатерины к судьбам народного театра.

Прежде чем перейти к дальнейшей истории русского театрального быта, нельзя не остановиться на одном необычайно интересном явлении середины 1760-х годов, хотя оно еще мало освещено исследовательскими работами.

В 1765 году одновременно в Петербурге и в Москве возник, не только с разрешения, но и при некотором содействии властей, особый народный театр — для городских «низов», — просуществовавший, впрочем, особенно в Петербурге, очень недолго. По чьей инициативе он был создан? Вопрос этот остается до сих пор совсем не выясненным. Одновременное возникновение его в Петербурге и в Москве указывает на то, что какое-то распоряжение на этот счет исходило не от местных властей, а шло сверху. В стремлении народа к театральным зрелищам не могло уже быть сомнения. Мы помним, что еще до официального учреждения русского театра и в Петербурге и особенно в Москве не раз возникали — на святках, на масленице, на пасхе — маленькие театры в частных домах и что предпринимателями и актерами их являлись люди из «низовой» интеллигенции. Челобитные о разрешении таких временных театров продолжали поступать в московскую полицию и позже. То это служитель какого-то подпоручика Алексей Пичулин, то «копиист государственной юстицколлегии» Кочергин, то

паяльщик Гр. Степанов и «московской типографии чернильных дел мастер» И. Иванов. Не перечесть всех этих активных любителей театра за 1750-е и 1760-е годы в одной только Москве. А кроме того, интерес к театральным представлениям со стороны широких городских масс достаточно заявил о себе и на тех традиционных гуляньях, где рядом с более элементарными потехами — от каруселей и катальных гор, до выступлений разных кунстмейстеров и фокусников, весьма привлекательных, впрочем, и для знати того времени,— устраивались театры-балаганы, актеры которых набирались обыкновенно из мастеровых, из «господских людей» и т. п. В середине 1760-х годов такого рода гулянья с балаганами перенесены были с Болота на Девичье Поле, где и возник в 1765 году народный театр.

Интереснейшие сведения о петербургском народном театре, возникшем в качестве постоянного, но просуществовавшем очень недолго, оставил нам Лукин в предисловии к комедии своей «Щепетильник». «Со второго дня святыя пасхи [1765 г.] открылся сей театр,— пишет он.—...Наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что, оставя другие свои забавы..., ежедневно на оное зрелище сбегается». Театр этот, как известно и из других источников, построен был на большом пустыре, начинавшемся тогда за Малой Морской, и представлял собой довольно обширный амфитеатр без крыши, сооруженный из досок. Представления начинались в 4 часа дня, и искусственного освещения не требовалось. При дожде приходилось отменять спектакли. «Играют тут охотники, из разных мест собранные, и между ними два-три есть довольно способностей имеющие, а склонность чрезмерную», говорит Лукин, делая при этом замечание: «Сия народная потеха может произвесть у нас не только зрителей, но и писцов, которые сперва хоть и неудачны будут, но впоследствии исправятся».

Но в том же предисловии к «Щепетильнику» есть у Лукина и более конкретные сведения об актерах и других работниках народного театра. Часть этих сведений дает он, описывая сон, который будто бы привиделся ему накануне посещения театра, но сон этот, по его же собственным словам, оказался полностью совпадающим с действительностью. «Как скоро комедия кончилась, — рассказывает он, — то я, спросив своих соседов, можно ли итти на театр, немедленно пошел туда. Вошедши, спросил у комедианта, игравшего



Щеголиха

Лубочная картинка XVIII века



Щеголь

Лубочная картинка XVIII века

лицо крестьянина, чьего сочинения комедия и как называется. Он мне сказал... что о том не знает, а могу я сведать от их медиатора [«начальника всех таких комедиантов», прибавляет Лукин в примечании]. Да где же мне его сыскать? — В пробирной или уборной палатах, — ответствовал он и, указав рукою: «Вон, туда поди!», начал подбоченившись между театром и уборной похаживать. Невзирая на холодный его прием, взял я смелость войти в уборную, и только дверь отворил, то увидел между прочими комедиантами одного наборщика академической типографии из тех, которые мои книги набирают. Спросил я его о названии комедии и сочинителе ее и в ответ, весьма учтиво произнесенный, получил, что он ни того, ни другого не знает, ибо имеет честь быть при киятре суфлером... Однакож по знакомству сделал он мне ласку и подвел меня к г. медиатору, в котором увидел я наборщика ж. Он был тот самый, который первые играет лица и который больше всех способностей имеет». Дальше будто бы приснилось Лукину, что, как выяснилось, в народном театре идет та самая комедия, которую он задумал приспособить к русской сцене. Действительность, по его словам, отличалась от сна только в этом, ибо, продолжая свое повествование, сообщает он, что когда на следующий день в самом деле пошел в народный театр, чтобы «искусненько выведать», какие комедии там играются, и нашел «тех самых людей, коих во сне видел», то, расспрашивая комедиантов, «узнал, что они выучили «Скупого», «Лекаря поневоле», «Генриха и Пернилу», «Новоприезжих» и «Чадолюбие», а будут еще учить «Привиденье с барабаном». Все это были переводные пьесы, которые давались и на русском придворном театре, две из них — Мольера. Нельзя не отметить здесь же, что Державин, мельком упоминая в своих «Записках» о петербургском народном театре «для низших людей», тоже говорит, что там играли «Скупого», — заканчивает Лукин, — и народу было очень много: почти все чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные. Много и знатных господ и посредственных чиновных людей из любопытства приезжают».

Последнее сообщение Лукина о знатных людях, посещающих из любопытства народный театр, подтверждается и «Дневником» Порошина, который в записи от 5 апреля 1765 года говорит, что цесаревич Павел, поехав кататься, «на комедии народной был». И через день опять: «На коме-

дии народной были», а 10 апреля очень ценное замечание: говорили о том, что «на спектакле народ тих и не пьян». Что касается состава актеров этого театра, то сообщение Лукина находит подкрепление себе в немецких заметках — «К истории русского театра» — академика того времени Якова Штелина, где говорится, что исполнителями в театре на Мойке, то есть близ Малой Морской, были «наборщики, переплетчики и другие молодые люди из подмастерьев». Имеется сведение, что актерам за каждый спектакль и одну репетицию накануне его уплачивалось по пятьдесят копеек от полиции, которая осуществляла и надзор за театром.

Такой же бесплатный театр для «простонародья» открылся немного позже, чем в Петербурге, 26 июня того же 1765 года, в Москве. На Девичьем Поле тоже воздвигнут был дощатый амфитеатр без крыши, со скамейками для зрителей. И точно так же в дождливую погоду приходилось отменять спектакли, дававшиеся здесь только по воскресеньям и праздничным дням, а с осени до весны совсем прекращать их. Относительно происхождения этого московского театра имеется сведение, что он построен по высочайшему повелению на средства полицмейстерской конторы. Это обстоятельство бросает свет и на происхождение петербургского театра: и он, очевидно, существовал на средства полицмейстерской части, от которой получали свое скромное вознаграждение актеры. Возможно, что и самая мысль об учреждении такого театра, от кого бы она ни исходила, возникла в связи с житейской заботой о том, чтобы отвлечь народ от пьянства и разных отяготительных для полиции и не подобающих императорской резиденции уличных бесчинств. Во всяком случае никто из высших государственных властей не отнесся к этому делу с надлежащей серьезностью. Для начала поинтересовались им, как новинкой, а потом и думать о нем забыли. Ассигновка на него со стороны полицмейстерской части оказалась недостаточной даже для того, чтобы соорудить крышу над амфитеатром, а в дальнейшем и незначительные расходы на постановки показались не окупающими себя, и вскоре петербургский народный театр закрылся. Московский театр на Девичьем Поле просуществовал на средства полиции до 1769 года. Повидимому, публики у него набиралось достаточно, потому что, когда усердие полицмейстерской части, не подогреваемое дополнительными предписаниями сверху, стало ослабевать, у театра нашелся

антрепренер, некто Скорняков, и театр продолжал свое существование. Оно прекратилось только в 1771 году из-за охватившей Москву ужасающей эпидемии чумы, от которой на время замерла в городе всякая культурная жизнь.

Массовый народный театр в столицах, с актерами из низовой интеллигенции, оказался явлением эпизодическим. О необходимости устройства особого «театра для народа» заговорили в русском обществе лишь сотню лет спустя — в совершенно иной обстановке, но с прежним житейским подходом к этому делу со стороны власть имущих. В Западной Европе театр был достоянием городских масс уже в средние века. Позднее все большие городские театры были доступны для них хоть в ограниченном числе наименее удобных мест. Но в Петербурге, начиная с 1759 года и в течение двадцати с лишним лет, русский придворный театр — единственный русский театр, содержавшийся на государственные средства, — был закрыт для людей низшего звания. Только в 1773 году, уже в новой полосе своей жизни и деятельности, — быть может, под влиянием ожидаемого ею приезда Дидро, посетившего Россию как раз в этом году, — Екатерина надумалась издать указ об учреждении в Петербурге публичного русского театра и о постройке здания для него, и только в 1783 году было, наконец, построено это здание — петербургский Большой театр. В то время, когда ликвидировался петербургский народный театр за Малой Морской, Екатерина была занята составлением своего знаменитого «Наказа», блиставшего заемными гуманными словами. И к этому же времени, к 1765 году, относится указ ее, которым она, угождая широким массам темного дворянства, превращала данные им Елизаветой права без суда ссылать крепостных в Сибирь на поселение в ничем не ограниченное право ссылать их туда и на каторгу.

= XII =

Для наблюдения над русским императорским театром назначается В. И. Бибиков.—Упорядочение театральных дел и выработка штатов поручается И. П. Елагину.—Выработанный им „Стат" и назначение его директором всех придворных театров и музыки. — Численность и состав театрального персонала по „Стату". — Первые театральные рабочие.— Жалованье артистов. — Пенсии для артистов. — Балетные и музыкантские ученики и первая наметка драматического класса. — Квартиры и дрова для театрального персонала. — Экипажи для артистов.— Театральные костюмы. — Запрет на театральные представления в дни, особо отмечаемые церковью. — Время спектаклей. — Выездные спектакли. — Указ о предстоящем создании публичного театра. — Просьба Елагина об отставке. — Характеристика актерских нравов в письме его к Потемкину. — Отставка Елагина.

До конца 1765 года всеми театрами заправлял от Придворной конторы известный уже нам К. Е. Сиверс. 12 декабря 1765 года, когда при дворе пошли разговоры о необходимости привести русский театр в лучшее состояние и был отправлен за границу Дмитревский, Екатерина решила поручить русский театр наблюдению В. И. Бибикова, прекрасного актера-любителя; к тому же проявившего преданность ей в момент ее воцарения. Однако Придворная контора ведала не одним только русским театром, но и придворными иностранными театрами, и все театральные дела, особенно же финансовые, находились в состоянии полного хаоса. Пришлось заняться ими в целом, прежде всего выработать театральные штаты, и дело это было поручено кабинет-министру Ивану Перфильевичу Елагину, который любил театр и заявил себя в эти годы переводом мольеровского «Мизантропа» и заимствованной у Гольберга комедией «Француз-русской», весьма понравившейся Екатерине. К тому же он оказал ей в свое время серьезные услуги и даже побывал в ссылке из-за преданности ей при Елизавете. Всего этого было, конечно, вполне достаточно,

чтобы Екатерина на него именно возложила ответственную задачу, связанную с судьбой русского театра.

Но Елагин был притом действительно незаурядным и весьма образованным человеком. Окончив курс в Шляхетском корпусе, он уже в юности стал писать «весьма изрядные стихотворения, много похваляемые знающими людьми за чистоту стихов и слога», и сатирические письма в прозе. Благодаря своей литературной деятельности он сделан был впоследствии членом не только Российской академии, открывшейся при Академии наук, но и Лейпцигского ученого общества словесных наук. Фонвизин и Лукин, служившие под его руководством в Кабинете при собственных ее величества делах, пользовались в своей литературной деятельности его покровительством, и Фонвизин в письмах к своим родным отзывался о нем как о человеке, который «имеет разум, просвещенный знанием, имеет по природе доброе сердце и сделал себе правила честного человека, которые свято соблюдает». В другом письме он дает, однако, понять, что Елагину свойственно и несколько легкомысленное отношение к жизни, привычки светского человека, общающегося с близкими только за своим богатым обеденным столом. Известно также, что и в отношении к женщинам был у него этот легкомысленный уклон, а некоторые стихи его отличались изрядной скабрезностью. При всем том был он вдумчив и либерален в серьезных государственных вопросах и принадлежал к тем лучшим людям своего времени, которые стояли за ограничение помещичьей власти над крепостными.

К 13 октября 1766 года был изготовлен Елагиным проект театральных штатов под тяжеловесным заглавием «Стат всем к театрам и к камер- и к бальной музыке принадлежащим людям, також и сколько в год и на что именно полагаются суммы». «Стат» был утвержден Екатериной, а 20 декабря того же года она назначила Елагина директором всех придворных театров и музыки с повелением, как говорится в указе, «Елагину самому, как сочинителю того Стата, привести все по оному в прямое действие».

Задача, возложенная этим повелением на Елагина, была не из легких. Как видно из текста самого «Стата», в ведение Елагина входило управление четырьмя различными труппами: оперной из восемнадцати человек, считая «стихотворца», двух капельмейстеров и суфлера; балет-



Иван Перфильевич
ЕЛАГИН

ной из семнадцати человек; французской из восемнадцати артистов, суфлера и четырех служителей; российской, которая к этому времени тоже разрослась до восемнадцати человек, имела своего суфлера и двух своих служителей. При оперной труппе состоял оркестр из тридцати шести человек, служивших и для дворцовых концертов; к балетной труппе причислено было еще двадцать четыре фигуранта и восемь «маленьких учеников и учениц и состоящая при них женщина»; да, кроме того, во владение театральной дирекции входило еще сорок два придворных и «бальных музыкантов», не имевших никакого отношения к сценическому искусству. Для того чтобы представить себе всю сложность управления этим разнородным артистическим персоналом (большую часть которого составляли иностранцы — итальянцы и французы, — так как в оперную и балетную труппу русские силы входили лишь отдельными единицами), нужно еще вспомнить, что четыре названные труппы не имели своих отдельных зданий, а играли в разные дни недели то в одном, то в другом из существовавших тогда театральных помещений: то в театре близ Летнего сада на Царицыном Лугу или в театре, бывшем на месте Александринского театра, то в одном из дворцов. Персонал, требовавшийся для сценического оформления пьес, — живописец и архитектор с помощниками, «живописец для золочения», машинист с помощником, портные, парикмахер, затем «комисар для гардероба», «комисар к содержанию декораций и прочего», наконец, «счетчик», «копиисты», капельдинеры, плотники,— составлял сорок шесть человек и был общий для всех четырех трупп.

Среди этого вспомогательного персонала тоже немало было иностранцев, потому что квалифицированных русских нехватало. Постепенно они вырабатывались, и, вчитываясь в документы архива императорских театров, мы можем проследить, например, как создавалась при петербургских театрах постоянная, можно даже сказать, наследственная группа опытных театральных рабочих. Целых восемнадцать обширных документов, написанных несносно-вязким канцелярским языком, повествуют нам о том, как Придворная контора еще при Сиверсе вытребовала для своих надобностей двадцать охтенских плотников, работавших на Адмиралтейство, и заставила их работать для спешного ремонта театра «днем и ночью, при свечах», без отдыха

в воскресные дни, ничего не уплачивая им, вопреки старому указу Петра I, за сверхурочную работу; о том, как эти плотники «непослушны были» — отказались работать при таких условиях и, после бесконечно длительной переписки между двумя ведомствами, добились, наконец, чтобы заработанное ими было получено, а сами они отчислены от прежней, Строительной конторы и вошли в постоянный штат Придворной конторы с жалованьем по четыре рубля в месяц, которое, впрочем, казалось им достаточным для того, чтобы они «не могли притти с женами и детьми в крайнюю бедность и изнеможение».

Общее число служащих придворных театров и музыки, от артистов до плотников, по «Стату» Елагина достигало двухсот тридцати одного. Годовая сумма расходов, требующихся на жалованье, на постановку новых опер и балетов и пр., исчислялась им в 138 410 рублей. Смета по жалованью артистам представлена Елагиным отдельно, и тут попрежнему бросается в глаза разница в оценке русских и иностранных артистов: в то время как французская труппа получает 21 000 рублей в год, русской, при том же численном составе, ассигнуется ровно половина этой суммы — 10 500 рублей. Расход по той же статье на оперу с ее очень немногочисленным составом, зато, правда, с оркестром, достигал даже 37 400 рублей. И разница в жалованье артистам этих трупп уж очень бросается в глаза: в то время как первый актер российского театра получает 800 рублей в год, во французской труппе — 2 000 рублей, а «первый оперный певчий», итальянец, в опере — даже 3 500 рублей. О смете постановок в драматических театрах Елагин ничего не говорит, вероятно, потому, что обстановке в них придавали уж очень мало значенья и пользовались для них декорациями и пр., приготовленными для оперы и балета.

На постановку же одной новой оперы с входящими в нее балетами ассигновалось 12 000 рублей в год. Очевидно, хотя сама Екатерина и предпочитала всем прочим видам сценического искусства комическую оперу и несколько лет спустя, в 1778 году, запечатлела этот свой вкус в данном Елагину распоряжении выписать еще особую французскую труппу «опера-комик», а затем еще и итальянскую «оперу-буффо», но уже самый дворцовый этикет да и вкусы высших дворянских кругов требовали оперно-балетных спектаклей с великолепной красочной обстановкой, какую

умел создать живописец и архитектор Валериани, с сложными машинами, позволяющими достигать на сцене самых фантастических превращений.

«Стат» Елагина вводит также одно новое для того времени установление, важное для театрального быта, а именно: пенсию артистам. Позднее установление это разовьется и изменит свои руководящие принципы. У Елагина же оно сводится к тому, что лучшие певцы и танцоры, «кои десять лет здесь безвыездно пребудут, следовательно и лета и силы потеряют», должны уже получать пенсию в размере до 200 рублей в год, а менее выдающиеся из них при тех же условиях получать «в полы», то есть в качестве выходного пособия. Что же касается драматических актеров, то Елагин держится мнения, что они «могут играть до самой глубокой старости», поэтому пенсия дается им лишь при отставке в размере, соответствующем их достоинствам, впрочем, как он полагает, не свыше 200 рублей в год. Относительно всех иностранных артистов в «Стате» сделана оговорка, что пенсия сохраняется за ними лишь до тех пор, пока они останутся в России.

В некоторых отношениях «Стат» только узаконяет сложившиеся уже порядки. Так, он упоминает об учениках, обучающихся у танцоров и музыкантов, причем видно, что тех и других имеется в данное время по восемь человек. К этому, очевидно, свелись на данное время балетная школа, основанная Ланде, и музыкантская школа. В графе же о русских комедиантах указывается сумма, из которой можно взять средства, чтобы «обучать ребят обоего пола», число которых не указывается. Это заставляет нас вспомнить тот разговор, который шел в покоях цесаревича Павла перед отъездом за границу Дмитревского, о том, что, когда Дмитревский вернется, «надо дать ему обучать русских мальчиков».

Ко времени составления «Стата» Дмитревский вернулся, заметно усовершенствовав свое мастерство, и нужно думать, что вскоре после этого и организовался при российском театре небольшой ученический класс, составивший, наряду с балетной и музыкантской ученическими группами, один из зачатков будущей театральной школы.

Некоторые из существовавших уже театральных порядков совсем не находят своего отражения в «Стате», хотя они и связаны были с довольно значительными расходами.



Миллионная улица в Петербурге в 1750-х годах

Так, мы знаем, что с самого учреждения русского театра актеры сверх жалованья получали квартиры в особо нанимаемом для этого доме, а также дрова на отопление.

Указ Екатерины, соответствующий «Стату», узаконяет это положение, но из него же можно видеть, что дрова на отопление актерских квартир, как и на отопление самого театра, просто выдавались из Дворцовой конторы, не затрагивая театрального бюджета. Что же касается дома на Миллионной, где жили актеры после того, как их переселили сюда в 1761 году с Васильевского острова, то он был казенный, и указ не разрешал помещать актеров в каких-либо дополнительных помещениях. Потому Елагин не коснулся в своем «Стате» вопроса о квартирах и дровах для театрального персонала. Зато однородный вопрос — об экипажах для актеров — рассмотрен им очень обстоятельно. При Сумарокове, как видно из писем его к Шувалову, актеры пользовались для переездов в театр «конюшенными», то есть придворными лошадьми и каретами. Елагин указывает на необходимость приобретения для театра особых пяти карет «четвероместных», прибавляя, что «сии кареты должны быть вечные». Они и оказались чуть что не вечными, потому что, дряхлея и очень редко обновляясь, просуществовали в весьма убогом, можно сказать, анекдотически убогом виде и всегда с жалкими, заморенными театральными клячами, которые еле-еле возили их, не более, не менее как до 1907 года.

«Стат» предопределяет и еще один театральный распорядок, формулированный у Елагина словами: «Платье иметь им [драматическим русским и французским актерам], кроме характерного, как к трагедиям, так и к комедиям, свое». В дальнейшем мы увидим, что этот распорядок, значительно переживший даже приведенное установление о театральных каретах, сыграл в последующей жизни русского театра серьезную, притом очень пагубную роль.

Вообще «Стат» Елагина частью закрепляет, частью намечает некоторые черты русского театрального быта, оказавшиеся крайне устойчивыми. Но кое-что, характерное для XVIII столетия, а иногда и для позднейшего времени, естественно, не нашло своего отражения в «Стате», хотя доподлинно известно нам из других источников. Таков не вполне еще оформившийся до конца века, исходивший из влияний церкви, запрет на театральные представления в известные праздничные или предпраздничные дни, а так-

же в посты. Таково обыкновение продолжать деятельность придворного театра и в летнее время, хотя летом спектакли давались реже, чем зимой, и начинать их — в течение всего года — в шестом часу пополудни, заканчивая даже при трех исполняемых пьесах в десятом часу вечера, ибо тогда жизнь начиналась и заканчивалась как при дворе, так и в городе в гораздо более ранние часы, чем теперь. Таково и рано установившееся, но продолжавшееся до 1917 года, до свержения самодержавия, требование частых спектаклей специально для двора, с выездами не только в городские дворцы, но и за город, в «Сарское Село» (ныне город Пушкин), Петергоф, Ораниенбаум и др., смотря по тому, куда поехал двор хотя бы на два-три дня.

Такие передвижения труппы, иногда внезапные, при отсутствии не только железных дорог, но и настоящих шоссейных, были обременительны не только для актеров, но и для директора театров и значительно осложняли нелегкое дело Елагина. Между тем, кроме Бибикова, которому был поручен надзор за российским театром, никаких ответственных помощников для управления театральным аппаратом у него, по всем видимостям, не было, а сам он продолжал нести свои обязанности в Кабинете при собственных ее величества делах и даже не числился в театральных штатах и никакого жалованья по театральной линии не получал. Нужно помнить, кроме того, что как раз в то время, когда ему пришлось распутывать запущенные дела театров, с 30 июля 1767 года в Москве торжественно начала свои заседания знаменитая Комиссия для составления нового уложения, собравшая свыше пятисот пятидесяти представителей разных социальных состояний и интересов, племен и наречий. Елагин был избран депутатом в эту Комиссию, и она не могла не отвлекать его от обязанностей по театру даже тогда, когда заседания ее на 1768 год были перенесены в Петербург. После роспуска Комиссии на Елагина возлагались одновременно с непрекращающейся службой его в Кабинете другие государственные задачи, не имевшие ничего общего с театром. А между тем с первых же месяцев стало выясняться, что испрошенной им ассигновки на все театральное дело нехватает то по одной, то по другой статье. Приходилось испрашивать дополнительные суммы. Нужно было заменить часть актеров французской труппы и для приискания новых вторично отправить в Париж Дмитревского, без которого трудно было

обходиться в русской труппе. Часть иностранных актеров, остававшихся в Петербурге, роптала на недостаточное жалованье. Приходилось считаться и с этим. Необходимо было поднять и общую дисциплину в театре, к чему Елагин прилагал особенно много стараний. Фонвизин в одном из своих писем так и говорит о нем, что «по должности своей главное прилежание и тщание устремляет он к заведению благонравия» в придворных театрах, а это давалось нелегко.

Появление в конце 1760-х годов новых русских драматургов — Княжнина, Михаила Попова и др., — новые переводные комедии и комические оперы требовали новых постановок на русской сцене; вся репертуарная часть была в руках Елагина, и Сумароков заводил бурные ссоры с ним из-за того, что он реже ставил его произведения. С 1772 года начала писать свои комедии сама Екатерина, быть может, уже несколько разочарованная в своих государственных начинаниях после неудачи с Комиссией по составлению уложения. Русский язык ее, не лишенный комедийной бойкости, требовал, однако, исправлений, и есть все основания думать, что Елагин был привлечен и к этой обязанности. А высшее общество, устами самой Екатерины, по-прежнему требовало постановок новых роскошных опер и балетов, сопряженных с чрезвычайными расходами. Требовались и дорого стоившие спектакли, прославлявшие в аллегорической форме деяния Екатерины, хотя она и писала Елагину, что «сама собою аллегория есть ходули, а не ноги природные, а того ради аллегории сколько возможно в картинах и балетах избегнуть прилично».

9 июня 1773 года состоялся упомянутый уже указ Екатерины, вновь создавший в Петербурге публичный театр, для всех открытый за плату, для чего дано было распоряжение «построить театр и комедиантов нанять». Местом для него обозначена была площадь, где и построен был на месте нынешней Консерватории обширный каменный театр, именовавшийся впоследствии Большим. Об этом тоже приходилось думать Елагину: хотя распоряжение о постройке театра было сделано не на его имя, а на имя полицмейстера, но вопрос о том, где взять для него актеров, не мог не касаться его. Впрочем, из-за недостатка денег дело подвигалось очень медленно, — как мы уже знаем, театр был построен лишь через десять лет, в 1783 году.


БИЛЕТЪ
ДЛЯ КОМЕДІИ
О ВРЕМЯ
ВЪ Пешергофъ
1772 году Іюля 22 дня.

Пригласительный билет на дворцовый спектакль

Между тем у Елагина, который как-никак, успешно преодолевал все огромные организационные и хозяйственные трудности, лежавшие на его пути, уже нехватало сил для дальнейшей борьбы с ними. И вот 5 декабря 1777 года он обращается к Екатерине с просьбой уволить его ввиду того, что должность его «с великими сопряжена хлопотами», а другие дела, возложенные на него, отнимают время, которое «на сию часть употребить бы надлежало». При этом он указывает, что повеленье, данное ему десять лет тому назад,— на деле оправдать составленный им «Стат» — выполнено им в точности, «хотя цены как людям с талантами, так и всем вещам несказанно против того времени увеличились». «Театры теперь не обременены долгом ни единыя рублем; гардероб превеликий; магазин декораций исполнен; словом, часть сия во всем достаточна, и не так, как она мне досталась, что по книгам принятия моего видно», пишет Елагин в этом прошении своем об отставке. Может быть, он при этом немного и прикрашивает положение вещей, вернее — умалчивает о том, что не удовлетворяло и его самого, но в том, что заслуги его в театральном деле для России, притом в очень трудный момент его развития, огромны, сомневаться невозможно.

Прошение его об отставке Екатерина нашла возможным оставить без последствий, быть может, потому, что приискать достойного преемника Елагину было вовсе не легко. Между тем в театре уже знали, что он просит об увольнении, и положение его, особенно в сношениях с приезжими иностранными артистами, находившими себе иногда особых покровителей среди влиятельных лиц, становилось все более и более затруднительным. Он сам описывает его в письме к Потемкину, ставшему в это время всесильным, прося его походатайствовать перед Екатериной о том, чтобы она уважила его прошение. «Назад тому более года,— говорит он в этом письме,— просил я всеподданнейше ее императорское величество о всемилостивейшем от директорства увольнении... Но, не быв тогда отставлен, дал я токмо некоторым недоброжелателям моим повод к насмешке, неправедной, однакоже, будто бы я никогда искренно увольнения сего не желал. Ваша светлость более всех ведать сие изволите, чистосердечно ли от ига сего избавиться хотел. И какая польза может меня удерживать у себя эти беспокойные и развратные в нравах и поведении команды?.. Но, оставаясь при сей должности, никак не уповал быть в таком от подчиненных презрении, в каковом я теперь (признаться с горечью должен) нахожусь. Всем известно, в коликую сия ничем, кроме корыстолюбия, необузданная команда пришла ныне дерзость, расстройку и непослушание. Театральные люди тогда только повинуются и почитают не только директора, но и антрепренера, когда они уверены... что через него одного и честолюбию и корыстолюбию их удовлетворение быть может... Тогда только они с крайнею прилежностью к удовольствию публики употребляют свои таланты. Но тогда же выходят из пределов и должности и повиновенья, когда хоть мало приметят, что с меньшим трудом, а с большим награждением могут другими путями доходить до предмета лакомства их. Тут нет уже толь сильного оклеветания и лжи, которую бы, будучи не дураки, на директора и дирекцию своим покровителям не приносили. В таком положении, к несчастью и к лютому повсечасно моему огорчению, я нахожусь. Сами, ваша светлость, свидетелем были стыду моему, когда и мелкие музыканты не повиновались моему повелению и к вам самим не пошли на бал... Сверх сего, требуются от меня спектакли; какой способ удовлетворить требование, когда подкомандующие повиновением не соответ-

ствуют. Театральные же таланты никогда сами между собою великого ничего не сделают, ибо духа согласия в них никогда не бывает; малое что-нибудь из общей корысти сделают, но большого спектакля без управляющего ими составить не могут, ибо зависть к прибытку, и к почестям, и к похвалам отнимает у них всегда чувствования дружества и единомыслия». В заключение письма, вновь прося Потемкина о заступничестве перед императрицей, Елагин прибавляет: «Всемилостивейшая государыня столь милосердна, что не может терпеть страдания человеческого, а я стражду, и терзание сердечное не дает мне покоя ни на минуту».

Потёмкин исполнил просьбу Елагина, и 21 мая 1779 года состоялась отставка его с заменой на посту директора театров и музыки В. И. Бибиковым.

= XIII =

Частный театр Титова в Москве. — Новые претенденты на театральную антрепризу. — Бельмонти и Чуди. — Переезд в Москву Сумарокова и хлопоты его о привилегии для них. — Сумароков начинает учить „несмысленных актеров". — Усиливающийся интерес общества к „слезной комедии" и ненависть к ней Сумарокова. — Перевод „Евгении" Бомарше и великосветская интрига против Сумарокова. — Самодурство московского главнокомандующего П. С. Салтыкова. — Скандал на представлении „Синава и Трувора". — Элегия Сумарокова, его письмо к Екатерине и ее ответ. — Сумароков отстраняется от театра.—Предисловие его к трагедии „Димитрий Самозванец". — Чума в Москве и „чумный бунт". — Смерть Бельмонти и закрытие его театра. — Положение безработных актеров. — Последние годы и смерть Сумарокова.

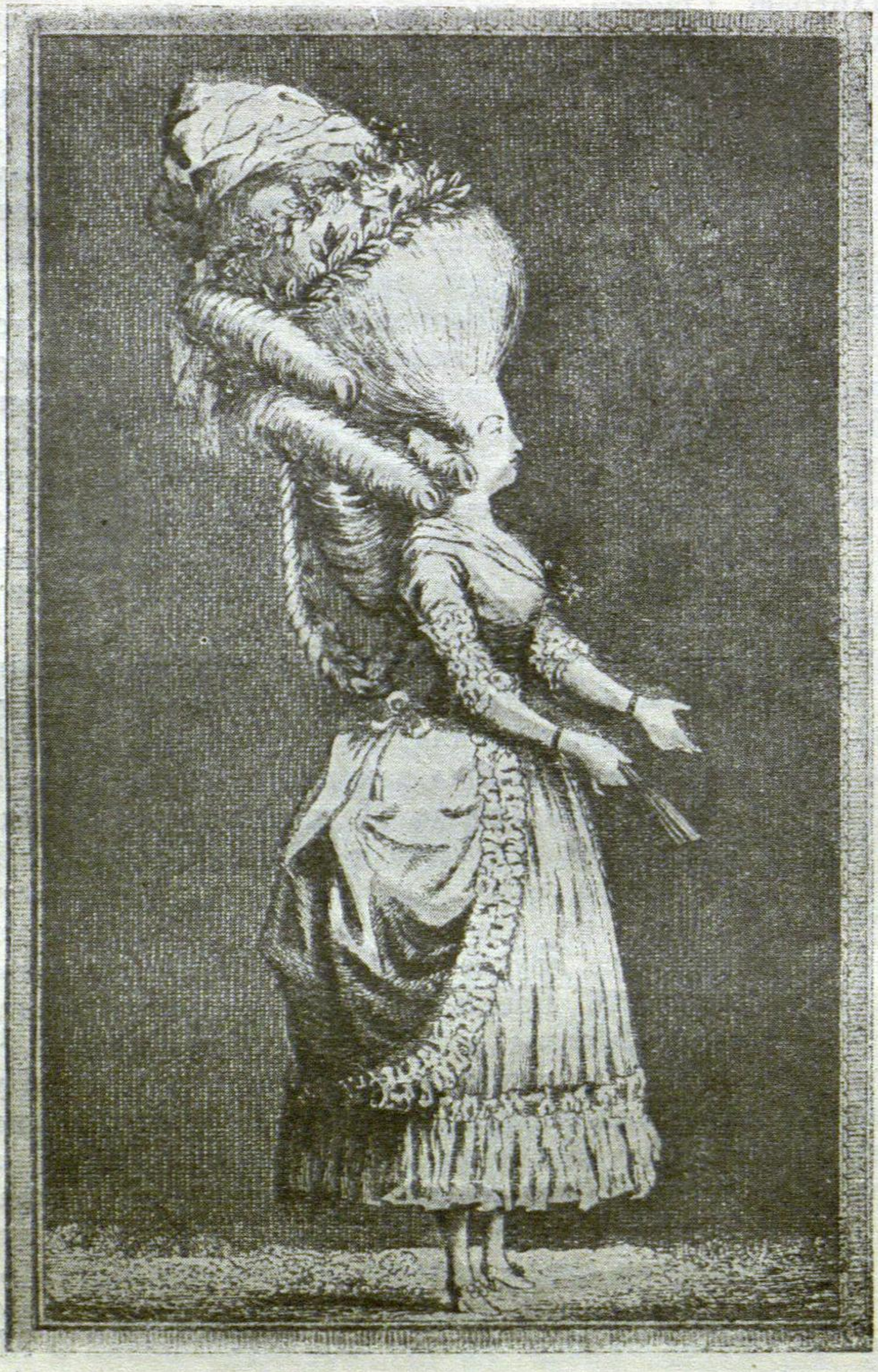
Москва второй половины XVIII века недолго оставалась без театра после прекращения антрепризы Локателли. Среди множества равнодушных к театру здесь были уже свои страстные театралы. Один из них, полковник Н. С. Титов, сам писавший для театра, в конце 1765 года испросил себе привилегию на открытие частного театра с обязательством уплачивать в пользу Воспитательного дома вместо 25 процентов со сбора, как это полагалось по указу от 1 сентября 1763 года, 1 500 рублей ежегодно. Правительство пошло ему навстречу и предоставило для театра здание в Лефортове при Головинском дворце, а для актеров его — один из флигелей дворца. Никаких подробностей о спектаклях в театре Титова до нас не дошло, но в числе его актеров мы впервые встречаем имена, получившие в дальнейшем очень широкую известность. Крупнейшими талантами явились среди них муж и жена Померанцевы, о которых с таким единодушным восторгом писали все, видевшие их на сцене в конце XVIII и начале XIX века. У Титова же выдвинулись И. И. Калиграф, сделавшийся в 1770-х годах первым наставником в сценическом искусстве нескольких десятков молодых актеров, в том числе и бу-

дущих знаменитостей. Там же, у Титова, впервые обратил на себя внимание комический талант Андрея Ожогина.

Калиграф, Ожогин и еще двое актеров были замечены Титовым в труппе студенческого университетского театра того времени, и он ходатайствовал о переводе их к нему. По этому поводу главнокомандующий Москвы граф П. С. Салтыков, являвшийся ближайшим начальником театра, счел нужным обратиться с письмом к самой Екатерине, указывая на то, что студенты, «обратя мысли свои совсем на другое, в университете прочны быть не могут», однакоже без особого на то разрешения императрицы «отлучить» их от университета невозможно. Ответ Екатерины не сохранился, но из следующего письма к ней Салтыкова, от 15 апреля 1766 года, видно, что он призывал к себе студентов и, «так как они объявили желание свое быть при театре», повелел из университета их выключить. Так решилась их судьба, давшая им немало удовлетворения в дальнейшем, но и заставившая их вскоре испытать невзгоды, связанные с их профессией.

Как ни старался Титов об успехе своего предприятия, но дело не окупалось, средства — и свои и взятые в долг — утекали, актерам перестали платить жалованье, а когда театр в 1769 году объявлен был закрытым, их лишили и помещения в Головинском дворце. Положение их становилось невыносимым. Но, как это было и во всей дальнейшей истории русского театра вплоть до Октябрьской социалистической революции, на место прогоревшего антрепренера сейчас же находились другие. В том же 1769 году изъявили желание получить привилегию на открытие частного русского театра в Москве итальянцы Бельмонти и Чуди (последний в иных источниках называется еще то Чужи, то Чинти), довольно популярные в высшем московском обществе, так как они учили во многих частных домах «танцовать и на клавикордах играть», а кроме того, устраивали и концерты, привлекавшие изрядное количество публики. Неизвестно, как скоро удалось бы им выхлопотать необходимую для открытия театра привилегию, если бы не пришел к ним на помощь только что переехавший в Москву Сумароков.

Этот переезд знаменовал собой многое в его жизни. После роспуска Комиссии по составлению уложения было уже совершенно ясно, что Екатерина хочет держаться не за группу Панина и Сумарокова, признававшую крепостное право



Кокетка

С модной картинки



Петиметр

С модной картинки

в принципе, но стремившуюся смягчить его и ввести в рамки, а за широкую темную массу дворянства, желавшую только того, чтобы ничто не умалило их вотчинного самовластья. Все попытки панинцев повлиять на ход государственной жизни разбивались как о каменную стену. Приготовленное еще к коронации Екатерины «Слово» Сумарокова, где он развивал мысль, что «законодательствовать должны многие разумы, а не только самодержец без всякого рядом с ним стоящего института», где он громил разложившийся судебный и административный аппарат, указывал на путаницу в законодательстве,— это «Слово» его так и осталось ненапечатанным. И сама Екатерина, к которой он продолжал писать независимым тоном свои взволнованные, нервические письма, не считалась с ним даже в вопросах театра. Он был для нее «горячей головой», человеком безрассудным и несносным. В 1769 году она стала издавать сатирический журнал «Всякая всячина», где обличала и всю дворянскую фронду, кружок недовольных и «прожектёров». Большинство из них жило теперь в Москве. Там собирался теперь штаб недовольных, оскорбленных в своих лучших чаяниях дворян-либералов, и естественно, что туда потянуло в 1769 году и Сумарокова. «Намерен я по силе увольнения меня от должности переселиться в Москву, яко в отечество российского дворянства», писал он по этому поводу Екатерине.

Но, едва перебравшись туда, он сейчас же вовлекся в дела театральные. Театр был и оставался его страстью. Бельмонти и Чуди хотят открыть театр? Только бы поскорее! И он спешит переслать Екатерине их прошение, ходатайствуя об удовлетворении его, а затем добивается на месте разрешения поставить в театре Головинского дворца трагедию свою «Вышеслав» и комедию «Лихоимец». Он чувствует свое творчество и свою театральную деятельность нужными, особенно здесь, в Москве. «Здесь театр надобнее, нежели в Петербурге, ибо и народа и глупостей здесь больше», пишет он Екатерине и, со свойственной ему маниакальной верой в свою незаменимость, прибавляет: «Ста Мольеров требует Москва, а я, при других делах моих. по моим упражнениям один только». Он сам разучивает свои пьесы с актерами, испорченными будто бы уроками Титова. Вопрос о поступлении этих актеров в возникающий театр Бельмонти и Чуди тоже разрешается не без его участия, так как у нелепого главнокомандующего Салтыкова возника-

ют какие-то сомнения, могут ли перейти туда и те четыре актера из университетского театра, которые ради поступления к Титову были уволены им, с согласия Екатерины, из университета. Но все затруднения, наконец, улажены: разрешение на привилегию итальянскими антрепренерами получено, труппа Титова устроена у них. Для театра найдено новое помещение — в центре старого города, в доме графа Воронцова на Знаменке. Сумароков заключает с антрепренерами условие, по которому его пьесы могут ставиться в их театре не иначе, как с его согласия, и принимается учить актеров. Для этого, по его мнению, в России только и есть, что он и Дмитревский, который тоже «не сделался бы тем, что есть», если бы не пользовался наставлениями его, Сумарокова, и напрасно пропали бы парижские уроки Дмитревского у Лекена, «так как французская декламация совершенно отлична от русской». Вообще мысль «поучить несмысленных актеров» полностью захватила Сумарокова в этот, второй период его театральной деятельности.

Однако недолго пришлось ему предаваться этому увлечению. Над головой его собирались новые тучи. Мы уже знаем, что в репертуар петербургских театров в 1760-х годах начала проникать мещанская драма, или «слезная комедия», находившая отклик в публике. Переводы английской и французской драмы этого нового рода появлялись и в печати. Так, уже в 1764 году политический единомышленник Сумарокова Нартов перевел мещанскую драму Лилло «Лондонский купец, или Приключения Георга Барневиля»; в 1765 году переведены «Побочный сын» и «Чадолюбивый отец» Дидро. В 1767 году сыграна была в Париже первая комедия Бомарше «Евгения». В Москве некий Н. Пушников задумал перевести ее, а Бельмонти и Чуди поставить. Сумароков — вне себя. «Новый и пакостный род комедий», как он выражается, подрывает в его глазах все основы искусства. Схема его мировоззрения остается недвижной как в общественной, так и в эстетической области: вековечное разделение людей по сословиям или классам, с определенными функциями, правами и обязанностями для каждого из них, и такое же разделение между жанрами в литературе. Все промежуточные новые формы для выражения человеческих идей и чувств — для него лишь какие-то безобразные ублюдки. Произведения, созданные в век Людовика XIV,— вот неизменный образец высокого эстетического вкуса. Правда, по смерти Людови-

ка XIV его вкус во Франции стал исчезать, «но там не исторгнутся семена вкуса Расинова и Мольерова»; доказательство тому — Вольтер, к которому Сумароков и обращается за поддержкой в своем негодовании против вторгающейся в Россию глупой комедии и который, будучи детищем XVIII века и значительно отходя от поэтики Буало на практике, имеет неискренность согласиться в своем ответе с Сумароковым. Среди наиболее близких по взглядам людей Сумароков, повидимому, уже не находил достаточно сочувствия себе в вопросе о «новом и пакостном роде комедий». Херасков сам давно уже был затронут им и через несколько лет напишет своих «Гонимых» с откровенным подзаголовком «слезная драма»; Нартов уже перевел «Лондонского купца», а Дмитревский вскоре переведет мещанскую трагедию «Беверлей» в пяти действиях и выступит в ненавистной Сумарокову «Евгении». Зная характер Сумарокова, мы можем себе представить, как он неистовствовал, когда Бельмонти решил ставить эту пьесу, как он ругал направо и налево переводчика ее Пушникова, состоявшего в штате графа К. Г. Разумовского, называя его «подьячим» и по обыкновению превознося себя самого. Так, всего через несколько месяцев после переселения своего в Москву он создал себе целую клику врагов среди людей, склонявшихся к новому вкусу в вопросах репертуара и сильных московскими связями. И еще не была поставлена на сцене нашумевшая «Евгения», когда ловко сплетенная интрига обрушила на голову Сумарокова ужасающий скандал.

Молодые «модники», ища случая освистать заносчивого представителя старого вкуса, уверили двух светских дам, что высшее московское общество жаждет видеть на сцене только что переделанного им «Синава и Трувора», и просили передать Сумарокову просьбу дать свое согласие Бельмонти на постановку этой трагедии как можно скорее. Сумароков, не чуя опасности, охотно согласился и принялся учить актеров. Но интрига, очевидно, действовала и за кулисами: репетиции шли из рук вон плохо, актеры даже «не вытвердили своих ролей», а роль Гостомысла поручена была, по словам Сумарокова, актеру, не бывавшему ранее на сцене. Накануне спектакля весьма известная впоследствии, талантливая, но распутная актриса Елизавета Иванова не явилась на репетицию, так как была пьяна. Возмущенный Сумароков, не зная причины ее неявки, обратился к московскому полицмейстеру графу Толстому с просьбой вы-

требовать Иванову. Но Иванова пользовалась особым покровительством главнокомандующего Салтыкова, и Толстой не посмел без доклада ему исполнить просьбу Сумарокова. О том, что представлял собой Салтыков, красноречиво говорят слова Сумарокова в письме его к Екатерине, подтверждаемые и другими источниками. «Каков его, Салтыкова, ум, вы это знаете,— пишет Сумароков.— Незнание его, упрямство и грубость несносны, а паче, когда он несколько разогрет питьем, а это ежедневная его забава». Возможно при этом, что интриганы нашли непосредственный путь и к Салтыкову и что не одно беспредметное самодурство, но и возбужденное ими личное раздражение на Сумарокова сделали его их орудием. Но только, когда Толстой обратился к нему, Салтыкову, по вопросу о постановке «Синава», тот отрезал, что он сам будет раздавать роли и учить актеров. Толстой посоветовал Сумарокову переговорить с Салтыковым лично. Но, едва увидев Сумарокова, Салтыков с бешенством подбежал к нему, выкрикивая: «Для чего ты вплетаешься в представление драм?.. Нет тебе дела до представлений и актеров!.. Не учи их, как играть! Я приказываю!» И вышел. «Синав» должен был итти на следующий день, но, так как играть его было решительно невозможно, Бельмонти пришлось дать какую-то ранее поставленную комедию. Приехавший на этот спектакль Салтыков, увидя там и Сумарокова, грозно спросил его, не он ли запретил играть «Синава», и, выслушав его ответ, сказал: «Я на зло тебе велю играть «Синава» послезавтра», и приказал сделать об этом анонс со сцены. Сумароков во избежание дальнейших неприятностей уехал, а подгулявший Салтыков, увидев актрису Иванову, подхватил ее под-руку и вышел с ней во время представления на сцену, отчего вся публика захохотала.

Сумароков попытался еще раз через полицмейстера Толстого подействовать на главнокомандующего в смысле отмены не готового к исполнению «Синава», ссылаясь на контракт свой с Бельмонти, запрещающий ставить пьесы без его согласия. Но Салтыков закричал: «Я контракты передеру!» Между тем исполнявшая роль Ильмены Елизавета Иванова сама не решалась выйти неподготовленной и, ссылаясь на болезнь, отказалась приготовить ее. Расходившийся Салтыков не пощадил и ее: велел держать ее в театре, как под арестом. В день спектакля, 31 января, она сама писала Сумарокову, что над ней делают насилие, что

играть как следует она не может и если все-таки решается на это, то лишь для того, чтобы не навлечь на него, Сумарокова, лишних неприятностей.

Потрясенный всем происходившим, Сумароков заболел и не пошел в театр. Он не видел, как отвратительно играли актеры, искажая свои роли, не слышал громких разговоров, шиканья и свиста в театральном зале,— всего того скандала, который издали представлял себе своим разгоряченным воображением. Он был унижен, раздавлен московским обществом и произволом главнокомандующего, против которого он, со всеми своими трудами на пользу общества, со всей своей славой, оказывался таким бессильным. В этот страшный для него вечер написал он свою взволнованную элегию:

Все меры превзошла теперь моя досада.
Ступайте, фурии, ступайте вон из ада,
Грызите жадно грудь, сосите кровь мою!
В сей час, в который я терзаюсь, вопию,
В сей час среди Москвы «Синава» представляют.
И вот как автора достойно прославляют:
Играйте, говорят, во мзду его уму,
Играйте пакостно за труд на зло ему!
Сбираются ругать меня враги и други. —
Сие ли за мои, Россия, мне услуги?..

Элегию эту послал Сумароков Екатерине при письме своем от 1 февраля 1770 года, в котором он с горечью рассказал все происшедшее, но на котором она сделала только пометку: «Сумароков без ума есть и будет». В ответе же ему она наставляла его оказывать должное послушание главнокомандующему. В довершение ко всему, копия с этого ее ответа Сумарокову распространялась кем-то по Москве, вызывая злорадство со стороны врагов его.

Сумароков отошел от театра Бельмонти. «После такого сраму», по его выражению, не мог он там работать.

Теперь он бросился в работу над трагедией своей «Димитрий Самозванец», и, хотя с нашей, современной точки зрения она бесконечно далека от подлинной истории, он отдал все свои еще бродящие, неизрасходованные силы на изучение доступных ему исторических материалов: читал исторические книги, всматривался в портреты,— и мнилось ему, при его маниакальном отношении к своим талантам, что эта его трагедия «покажет России Шекспира». «Димитрий Самозванец» вышел в свет в 1771 году с очень характерным

для Сумарокова предисловием его, где он беспорядочно изливает обуревающие его мысли и чувства. С негодованием вновь и вновь говорит он здесь о новом, «пакостном роде» «слезной комедии» и о некультурности русской публики. Но наряду с этим затрагивает он здесь более общие, социальные вопросы, высказываясь с такой резкостью, что, не зная основ его мировоззрения, можно было бы подумать, будто он вообще является противником классовых разделений. «Дворянин! великая важность! — восклицает он. — Разумный священник... естествослов, астроном, живописец, архитектор и пр. по сему глупому положению — члены черни. О, несносная дворянская гордость, достойная презрения! и поругания! Истинная чернь есть невежды, хотя бы они и великие чины имели... и влекли свой род от Зевса и Юноны». И далее замечает, что слово «подлый народ», постоянно применяемое к низшим классам населения, должно было бы относиться только «к каторжникам и прочим презренным тварям, а не к ремесленникам и земледельцам». И все это не было фразой с его стороны: мы знаем, что Сумароков органически не переносил, чтобы представителей низших классов называли в его присутствии «хамовым коленом». Таковы были противоречия между тем, что требовали его сердце и критический ум, и тем, что коренилось в нем, как в человеке своего времени.

Едва успел Сумароков окончить своего «Димитрия Самозванца», поставленного в Петербурге 8 февраля 1771 года, как над Москвой разразилось стихийное бедствие, с которым бессильно еще было тогда бороться общество: в Москву была занесена чума. Число умиравших росло с каждой неделей. Вымирал дом за домом. По улицам ходили «мортусы» — выпущенные из тюрьмы уголовные в масках и провощенных плащах, с длинными крючьями, которыми они вытаскивали из домов тела умерших, чтобы, сложив их на телеги, вывезти за город. Темный народ толпами валил к «заступнице» — иконе богоматери у Варварских ворот, служил перед ней молебны и ставил свечи, а когда умный архиепископ Амвросий распорядился, во избежание лишней заразы, прекратить эти сборища, сняв икону и запечатав сундуки с собранными за молебны деньгами, вспыхнул в ночь на 18 июня 1771 года так называемый «чумный бунт»: ударили в набат и с криками: «Грабят заступницу!» — бросились искать Амвросия, настигли его, наконец, в Донском монастыре, повалили ударом кола в лицо и убили. Главно-

командующий Салтыков в это время уже бежал со своего поста из страха перед чумой. Полицмейстеру Архарову удалось погасить бунт только через два дня при помощи войск и пушек. Но эпидемия, все усиливаясь, в августе, сентябре и октябре достигла таких размеров, что вымирали поголовно целые кварталы, и только после наступления зимы стала спадать. Среди бесчисленных жертв ее были Бельмонти и его жена. Театр, конечно, закрылся еще до этого. Актеры частью разбежались из Москвы, а оставшиеся кормились доброхотными даяниями, которые собирали для них новый главнокомандующий князь Волконский, Архаров и другие.

Сумароков провел все самое опасное время за городом. Но, как только миновали ужасы чумы, он немедленно по возвращении стал хлопотать о восстановлении театра на свое имя. Жизнь не дала ему и этого удовлетворения: привилегия на открытие театра досталась иностранцу Гроти, который повел свое дело в том же помещении на Знаменке, где находился ранее театр Бельмонти. Вскоре Гроти привлек в качестве компаньона видного в Москве человека и страстного театрала, князя П. В. Урусова, а сам стушевался. Урусов же вошел в товарищество с талантливым и умным иностранцем Михаилом Маддоксом, который, как мы увидим, сумел надолго придать частному московскому театру большую художественную значительность.

Сумароков остался доживать свой век в глубокой подавленности. С переходом привилегии к Гроти он был совершенно отстранен от театра, где пьесы его давались не только без его участия в обучении актеров, но и без разрешения с его стороны и исполнялись, по его словам, безобразно. Материальное положение его тоже было не из завидных. Поэтические и публицистические произведения не давали ему дохода, трагедии и комедии не оплачивались из поспектакльных сборов: авторского права вообще тогда еще не было. А родовое имущество его было ничтожно: от раздела с матерью, братом и сестрой после смерти отца получил он сущие пустяки. «Я разделился так, что почти мое великодушие до некоего безумия дошло,— писал он в одном из своих писем к Екатерине,— денег не досталось мне ничего». Родные его жили в собственном доме, имели до семидесяти слуг, «а я таскаюсь по квартирам», говорил он. Была у него какая-то «деревнюшка» и триста крепостных, но многие из них вымерли, и, повидимому, он тщетно про-

сил Екатерину, раздававшую своим любимцам, в виде «пожалованья», огромные поместья с десятками тысяч крепостных из государственных крестьян, уменьшить число требуемых с него рекрутов. Правда, продолжал он получать нечто вроде пенсии в размере прежнего своего жалованья по петербургскому театру, но половину этого жалованья отдавал он на содержание оставившей его жены. «Я жил честно и случаями неправедно обогащаться никогда не пользовался... Я к деньгам не ласков и богатства никогда не искал», писал он. К этому надо еще прибавить, что при всех несносных особенностях своего характера он был просто импульсивно-добрым человеком и, увидев озябшего бедняка, готов был скинуть с себя и надеть на него свой кафтан. В конечном счете денежные дела его оказались столь печальными, долги ростовщикам столь запущенными, что в последние годы жизни имущество его было описано, книги, эстампы, дорогие для него подарки увезены от него. Не было уже никакого просвета впереди,— и он запил, стал опускаться. Жгучие вопросы современности, связанные с поднявшимся в эти годы грозным пугачевским восстанием, от которого погибло более полутора тысяч дворян и без памяти бежали все уцелевшие, повидимому, уже не затронули Сумарокова. Связи его с единомышленниками и последователями в литературе заглохли. Когда 1 октября 1777 года он умер, гроб его несли только актеры, хоронившие его на свой счет. Кроме них, всего два человека пришло на его похороны.

= XIV =

Учреждение Воспитательного дома в Москве и план обучения его питомцев сценическому искусству. — Организация дела. — Преподаватель сценического искусства актер И. И. Калиграф. — Бытовые черты из жизни воспитанников. — Успех публичного экзамена их. — Договор с петербургским антрепренером Книпером и переезд их в Петербург. — Для усовершенствования их в сценическом искусстве приглашается Дмитревский. — Дмитревский как режиссер, актер и человек. — Участие его в создании и постановке „Недоросля" Фонвизина. — Влияние его на других драматургов эпохи. — Отношение его к своей педагогической деятельности. — Молодые таланты из его учеников. — Успех театра Книпера у публики. — Книпер — развратитель молодых актрис. — Дмитревский покупает театр у Книпера, реорганизует общежитие актерской молодежи. — Екатерина приказывает прекратить антрепризу Дмитревского и перевести здание театра и его артистов в распоряжение Дирекции.

Дело, которому хотел предаться Сумароков по переезде в Москву,— обучение актеров — после отстранения его от театра прервалось, и никого, кто захотел бы взяться за организацию его в интересах самого театра, не находилось. Инициатива в этом направлении пришла совсем с другой стороны.

Еще в первые годы царствования Екатерины, по «генеральному плану» И. И. Бецкого, касавшемуся всей системы воспитания, открыт был весной 1764 года в Москве Воспитательный дом, куда можно было приносить младенцев не старше четырех лет, без всякого удостоверения личности ребенка и его родителей, и куда приносили поэтому преимущественно «незаконнорожденных», «зазорных» детей, но иногда и детей, оставленных родителями по бедности. Их воспитывали, по мысли Бецкого, долго жившего за границей и усвоившего рационалистические взгляды на воспитание мыслителей XVIII века, в стенах Воспитательного дома, вдали от жизни, с тем чтобы создать из них новую породу людей, образованное третье сословие, «третий чин»,

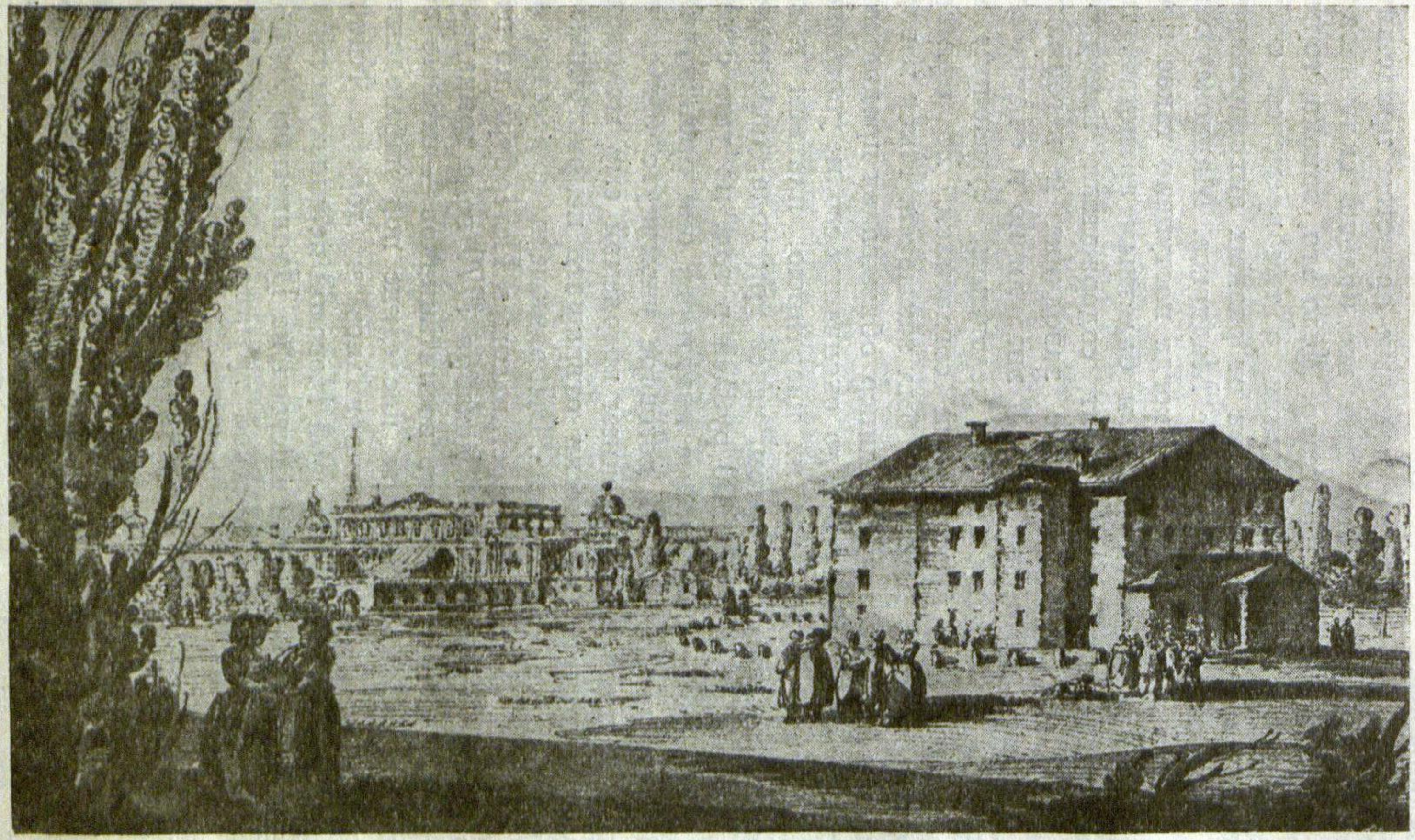
соответствующий уже могущественной на Западе буржуазии, почему всем питомцам и была обеспечена в будущем, вместе с их женами и потомством, личная свобода и право производства всякого рода промыслов. «Прямое намерение нового учреждения, — писал Бецкой, — произвести людей, способных служить отечеству делами рук своих в различных искусствах и ремеслах». Хотя в первые годы, вследствие плохой постановки дела с санитарной стороны, смертность детей доходила до 80 процентов, но на воспитание и обучение выживших и подрастающих было обращено серьезное внимание. Их обучали грамоте, арифметике, географии, фабричным производствам, коммерции, садоводству, а также «изящным художествам». В 1772 году возник вопрос о том, чтобы доставить им знания и в театральном искусстве и дать им «возможность упражняться в нем на особом, устроенном для того небольшом театре». Московский Опекунский совет, в ведении которого находился Воспитательный дом, принял такое указание Бецкого к исполнению, и в том же году главный надзиратель Дома известил его, что «для изучения театральным представлениям приискан некоторый на публичном здеся театре из первых актеров Иван Иванов (Калиграф), который может то в своей силе показать... ибо человек довольно ученый и хорошего поведенья». Этот Калиграф, приглашенный «обучать воспитанников представлять комедии и трагедии по определенным дням по девять часов» за 500 рублей в год, был тот самый, имя которого уже знакомо нам, как перешедшего из университета в театр Титова, а оттуда, очевидно, в театр Бельмонти. Сведения, сохранившиеся о нем как об актере, говорят нам, что он был «чудесно одарен природой для ролей царей тиранов и всех, кои называются первыми». Кроме того, для обучения двадцати четырех воспитанников балету был приискан учитель-француз.

Правда, дело с приглашением Калиграфа значительно затянулось, потому что Бецкой,— как видно, небольшой знаток театрального дела,— высказался в том смысле, что иметь для обучения ему актеров, оплачиваемых постоянным жалованьем, нет никакой надобности: нужно только детям «раздаваемые им во время гуляньяместо забав роли затвердить под присмотром своих учителей», а затем на пробе, то есть на репетиции, «сама натура показывать будет, чтобы по пристойности действующими показаться могли»; на этот случай и можно пригласить актера,

который показал бы им, откуда и куда выйти, где остановиться и т. п., за что достаточно будет отблагодарить этого актера подарком. В конце концов — через три года — дело все же уладилось. Калиграф был приглашен, и с осени 1775 года началось серьезное обучение детей сценическому искусству, в то время как обучение их балетным танцам, пению и музыке на разных инструментах (скрипка, «кондербас», «фиолоншель», как значится в отчетах, и др.) шло уже с 1773 года, когда сооружена была и сцена для упражнения в сценическом искусстве. Наладить все это дело было нелегко: преподавателей искусств приходилось искать среди иностранцев, и, когда преподаватель пения умер, преемника ему не могли найти не только в Москве, но и в Петербурге, и лишь через год отыскали его при посредстве агента короля польского и выписали из Венеции.

О бытовой стороне жизни обучающихся нам известно лишь очень немногое. До известного возраста мальчиков стригли под гребенку, а девочки заплетали волосы в косу, но тем, которые обучались танцам и декламации, Бецкой разрешил одеваться и причесываться, как взрослым, что, очевидно, очень нравилось ребятам, потому что главный надзиратель превратил это в источник особого поощрения для прилежных: в то время как малолетние, но прилежные были одеты и причесаны, как куколки, более взрослые отстающие ходили в детской одежде. Система главного надзирателя приносила свои плоды: отстающие начинали стараться и «прыгать без роздыху часа по четыре, даже до изнуренья здоровья». Так по крайней мере доносил Бецкому Опекунский совет, который был не в ладах с главным надзирателем и искал случая ущемить его.

Как-никак, при всех недочетах в организации дела и в самом преподавании некоторых предметов, художественное образование воспитанников велось серьезно и для того времени хорошо. Калиграф работал со своими учениками чрезвычайно добросовестно и за три года разучил с ними двенадцать пьес и две оперы. 29 января 1778 года решено было сделать нечто вроде публичного экзамена обучающимся: на театре Воспитательного дома дан был торжественный спектакль, на который были приглащены все первого класса вельможи, благотворители, попечители и др., и представлена была «слезная драма» Хераскова «Друг несчастных»; затем спет был питомцами хор на итальянском языке и исполнен балет. Публика была тронута драмой до слез



Театр Книпера на Царицыном Лугу

и отзывалась о затее Воспитательного дома самым восторженным образом.

Чтобы дать возможность молодым артистам приложить свои силы, Воспитательный дом все больше склонялся к мысли создать собственный театр. Дело это, однако, тормозилось разными обстоятельствами, а тем временем стали поступать приглашения артистов от разных антрепренеров, в том числе от упомянутого уже Маддокса. Маддоксу Бецкой не пожелал их отдать, но, когда поступило такое приглашение — как драматическим и балетным артистам, так и оркестровым музыкантам — от содержателя немецкого театра в Петербурге, бывшего заводчика и негоцианта Карла Книпера, которого Бецкой знал лично и считал его, судя по его немецкому театру, человеком, «умеющим из малого представить видное», он согласился. 28 октября 1779 года договор с Книпером был заключен. Имея в виду содержать и русский театр, Книпер обязывался продолжать обучение молодых артистов и, до окончания его, не уплачивая им жалованья, «содержать их квартирою, платьем и кушаньем пристойным», а затем, через три года, определить им жалованье от 100 до 300 рублей в год, но уже с тем, чтобы содержание свое, кроме квартиры, они производили из собственных средств. В договоре упомянуто было, что Книпер обязуется за поведением вверяемой ему молодежи тщательно смотреть, «всячески отвращать непристойные и совратительные их поведения». Выбранные им по реестру артисты должны были быть доставлены в Петербург по первому зимнему пути. И вот 4 декабря 1779 года тринадцать воспитанниц и тридцать пять воспитанников — первые под присмотром надзирательницы, последние под наблюдением надзирателя и солдата — отправились в дорогу. Книпер снял для них дом на «Большой Невской перспективе», неподалеку от театра, находившегося на Царицыном Лугу, и спектакли — по очереди русской труппы и немецкой — начались.

Точных данных об этих спектаклях сохранилось очень мало. В самом начале шли, повидимому, комедии и балеты, разученные молодыми артистами в Москве. Затем Книпер пригласил для руководства труппой и дальнейшего обучения актеров Дмитревского, формальный договор с которым был заключен 15 августа 1780 года. Продолжая работать в качестве первого актера в придворном российском театре, он взял на себя обязанность обучать порученную

ему молодежь «акции и декламации» двенадцать раз в месяц по три часа, причем обещал всякую новую пятиактную пьесу приготовлять в месяц, трехактную — в три недели, одноактную — в две недели. Но так велико было его увлечение порученным ему делом, в котором преподавательская работа велась на практике и объединялась с режиссерской, что, несмотря на скоро начавшуюся неаккуратность Книпера в уплате положенного ему жалованья, в размере 50 рублей в месяц, он занимался со своими питомцами почти ежедневно по два раза в день — утром и после обеда — и, как видно из одного его письма от 1783 года, в первый же год поставил на театре Книпера двадцать восемь пьес.

Список их не дошел до нас, но о трех русских пьесах, шедших в театре Книпера, можно говорить с уверенностью. Первая из них — это комедия Веревкина «Так и должно», в которой элементы «слезной драмы» перемежаются с яркими обличительно-юмористическими сценами из быта провинциальных судей-воевод, с их сонным равнодушием к вопросам законности и тупой жестокостью; эта комедия должна была вызывать и смех и слезы. С огромным успехом были также поставлены у Книпера две комические оперы, очень долго, даже в XIX веке сохранявшиеся в нашем репертуаре: «Мельник — колдун, обманщик и сват» и «Гостиный двор». «Мельник» представлял собой соединение веселого текста А. О. Аблесимова с музыкой — переложением народных песен — одного из первых трех наших композиторов, Е. И. Фомина, замечательного уже тем, что он выбился из «дворовых», из крепостных. По сообщению известного «Драмматического словаря» (издания 1787 года), «Мельник» прошел у Книпера с полными сборами двадцать семь раз. «Кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спектаторов и плесканья», замечает анонимный автор словаря. Еще больший интерес представляет для нас шедшая у Книпера комическая опера другого молодого русского композитора, Михаила Матинского, «Гостиный двор». «Сочинена на российском языке путешествующим в Италию крепостным человеком графа Ягужинского Матинским; на музыку также им положена, к крайнему удовольствию нашего времени. Успех сочинителя этой оперы, забавное зрелище и народный спектакль приносят честь сочинителю. Театр представляет по обычаю российскому древнему подьяческую нарядную свадьбу», говорит об этой опере

тот же «Драмматический словарь», отмечая и ее огромный успех в театре Книпера. Пьеса, действительно, представляла собой очень значительное явление в репертуаре XVIII века как в отношении музыки, использующей старые русские песни, так и в отношении текста, с его богатым языком и живыми, реальными фигурами из низших слоев общества.

Нужно думать, что в разучивании и постановке этих пьес Дмитревский проявил себя даровитым режиссером — почти в нашем современном смысле этого слова. Недаром младший современник его, драматург Н. И. Ильин, писал о нем впоследствии, что он принадлежал к немногим в ту пору театральным деятелям, которые знали, что «согласие в разыгрывании пьес есть душа пьесы»: «Он знал, что всякое драматическое сочинение должно быть сыграно подобно концерту, в котором тоны различных инструментов так искусно слажены, что составляют одно целое, пленяющее слух и восхищающее сердце и душу».

Вообще к 1780-м годам фигура Дмитревского как человека и художника обрисовывается уже во весь свой рост. Поистине он был одним из самых замечательных актеров и деятелей русского театра. Светлый ум, широта интересов, большая образованность, постоянно дополняемая чтением русских и иностранных книг и общением с интеллигентными, идейно настроенными литераторами,— все это делало его передовым человеком своего времени. Двукратная поездка за границу, в 1765 — 1766 и в 1767 — 1768 годах, знакомство с крупнейшими деятелями французского театра, находившимися уже под влиянием энциклопедистов, и с знаменитым английским актером Гарриком углубили его взгляды на сценическое искусство и отразились на его собственной манере игры, изгнав из нее многие приемы ложноклассической драмы. По натуре своей он не был трагедийным актером: в нем не было того легко возбудимого и способного к длительным нервным подъемам темперамента, какой нужен для исполнения трагедии, и потому, как всегда в таких случаях, игра его, несмотря на глубокое проникновение в психологию действующих лиц и способность минутами заражаться ею, часто производила впечатление надуманной и искусственно-приподнятой. Но в ролях характерных и не требующих яркого эмоционального темперамента он был превосходен и весьма разнообразен. В отношении костюмов исторической драмы он стоял на уровне

НЕДОРОСЛЬ,

КОМЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Лица.

Простаковъ. . . Г. *Золинъ.*
Гж. Простакова, жена ево. Гж. *Михайлова.*
Митрофанъ, сынъ ихъ, недоросль. Г. *Черниковъ.*
Еремѣевна, мама Митрофанова. Г. *Шумскій.*
Правдинъ . Г. *Плавильщиковъ.*
Стародумъ. . Г. *Дмитревскій.*
Софья, племянница Стародума. Гж. *Зорина.*
Милонъ. . . Г. *Марковъ.*
Г. Скотининъ, братъ Гж: Простаковой. Г. *Соколовъ.*
Кутейкинъ, семинаристъ. Г. *Петровъ.*
Цыфиркинъ, отставной сержантъ. Г. *Суслова.*
Вральманъ, учитель. Г. *Заводинъ.*
Тришка, портной. Г. *Замировъ.*
Слуга Простакова.
Камердинеръ Стародума.

Дѣйствіе въ деревнѣ Простаковыхъ.

Представлена въ первый разъ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

Сентября 24 дня 1782.

Программа первого представления комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»

европейского театра, еще не знавшего реформы Тальма, и, играя, например, сумароковского Димитрия Самозванца, изображал его с маленькими усиками, написанными тушью, в напудренных волосах, перевязанных сзади черной лентой с бантом, в золотом полукафтанье на маленьких фижмах. Но нарождение более новых по характеру драм и комедий, из которых многие были переведены им самим, позволяло ему показывать себя на сцене человеком своего времени и, с особо высокой сознательностью, а потому и выразительностью, произносить разбросанные в них мысли на общественные и нравственные темы, как это было, например, в роли Стародума.

Как раз в то время, когда Дмитревский работал у Книпера, в 1782 году, Фонвизин, написав своего «Недоросля», вел за него отчаянную борьбу с цензурой, которая долго не допускала постановки пьесы на сцене. Для того чтобы ее разрешили в том виде, как она была написана, потребовалось вмешательство не только начальника Фонвизина, Никиты Панина, но и самого цесаревича Павла. Это и неудивительно: замечательное произведение это, полное живых фигур и красок, веселящее своим юмором, было для того времени не карикатурой, а художественным отражением жуткой жизненной правды. Темные дворянские массы поняли манифест 1762 года о вольности дворянства, освобождавший их от обязательной государственной службы, как дарование им права на безделье и всяческое своеволие по отношению к крепостным, которое как бы еще поощрялось указом Екатерины от 1765 года с разрешением для помещиков без суда ссылать их на каторгу. Предписание Петра I о непременном обучении всех дворянских недорослей, с запретом для них в противном случае вступать в брак, забывалось. Монологи Стародума, которые кажутся нам теперь такими скучными, передавали свежие для того времени, передовые мысли Фонвизина на тему социальной морали, а фигура Правдина, который разъезжает от наместничества по усадьбам для наблюдения за помещиками, с тем чтобы в случае злоупотребления крепостным правом отдавать их под опеку, воплощала боевую либеральную идею Петра Панина и его единомышленников. Комедия, сыгранная 24 сентября 1782 года, имела громадный успех у всех передовых людей общества. Этим успехом Фонвизин был в значительной степени обязан другу своему Дмитревскому не только потому, что Дмитревский явился превосходным



Иван Афанасьевич
ДМИТРЕВСКИЙ

рупором его мыслей в роли Стародума, но и потому, что он вместе с ним руководил постановкой пьесы, стараясь как можно яснее оттенить все существенное в ней, и более того — еще до постановки обдумал вместе с ним всякую деталь пьесы, критиковал, давал указания, важные с точки зрения ее сценичности.

Эту роль чуткого критика и советника Дмитревский сыграл по отношению к целому ряду современных ему драматургов. Даже болезненно самолюбивый Сумароков охотно прислушивался к его указаниям. Княжнин постоянно обращался к нему за советами. Когда позднее Державин стал писать драмы, Дмитревский давал почувствовать ему, что драма отнюдь не составляет сильной стороны его таланта и что ставить его драматические произведения на публичном театре не следует. С полным правом мог он впоследствии указать дирекции, в числе других своих заслуг перед театром, которые не принимались в расчет при оплате его труда, что в период его инспекторства не появлялась на сцене ни одна пьеса, в которой он не участвовал бы «советом или поправкой». Он умел давать эти советы, предлагать эти поправки в чрезвычайно деликатной, осторожной форме, опасаясь чем-нибудь задеть собеседника и, наоборот, охотно высказывая ему все приятное. Была какая-то «светскость» в его обхождении с людьми, в его манерах, и можно было бы согласиться с суждением Павла I, назвавшего его однажды «куртизаном матушкина двора», если бы его изысканная учтивость не распространялась и на людей, не имеющих видного общественного положения.

Огромная работоспособность при всей широте его интересов и круга его занятий делала его незаменимым в излюбленной им области театра и в качестве педагога, наставника молодежи. Он отдавался этому делу со страстью, не только не жалея для него времени, как мы уже видели, но не считаясь и с тем, что Книпер все более отставал с уплатой ему жалованья. Ввиду денежных затруднений антрепренера он даже сам снизил свой месячный заработок у него с 50 до 40 рублей. Но и после этого Книпер продолжал отделываться от него «одними почти обещаниями», так что в конце концов так и остался должен ему свыше 1 100 рублей. А это было для Дмитревского крайне чувствительно, потому что на руках его была большая семья — восемь подрастающих детей. Но о том, чтобы бросить работу в молодом театре, он не хотел и думать.

Среди учеников его уже обозначались несомненные дарования — знаменитый впоследствии Антон Крутицкий, Христина Логинова, вышедшая потом замуж за товарища своего по сцене Рахманова и прославившаяся под этой фамилией. Публика посещала театр очень охотно, особенно с тех пор, как здание его — на Царицыном Лугу, близ Летнего сада — было на средства Воспитательного дома перестроено и зала превращена в очень удобный амфитеатр. Но в самой постановке дела, поскольку она касалась быта молодых артистов, начали скоро выплывать очень уж серьезные непорядки: вопреки контракту, заключенному Книпером с московским Опекунским советом, он не только плохо содержал их, не доставлял нужных музыкальных инструментов для оркестра и т. п., но и развращал девушек. «Книпер обязался,— говорится в журнале Опекунского совета от 31 декабря 1782 года,— за поведением питомцев и питомиц смотреть... но известно, до каких, к бесславию воспитания, порочных поведений и распутств, в чем и сам содержатель участник, допущены обоего пола питомцы». Позднейшее письменное свидетельство Дмитревского вполне подтверждает это обвинение. «Я после его [Книпера],— говорит он,— получил питомцев без учения, в сущем беспорядке, в долгах, в бедности, и лучшее после него осталось мне наследство то, что я нашел трех девушек беременными», ибо «Книпер развращал вверенных ему девиц и собою и продавая их другим за деньги». В результате всего этого договор с Книпером был разорван, и театр, по ходатайству Дмитревского перед директором придворных театров Бибиковым, был передан в его руки, причем ему пришлось уплатить значительные суммы и Опекунскому совету по задолженности Книпера и самому Книперу за театральное имущество, как-то: декорации, гардероб и пр.

Очевидно, что тяга к самостоятельному, серьезно поставленному делу была у Дмитревского очень велика. Еще в 1772 году, после распада московского театра Бельмонти, он мечтал об этом, решаясь даже порвать с придворным театром и переселиться в Москву, где, как он писал тогда московским актерам, оставшимся не у дел после смерти их антрепренера, он надеялся сделаться их «содержателем» и их товарищем, «по дружески, как с братьями», разделяя с ними то, что можно было бы получить от театра. Тогда мечты его не осуществились: привилегия

на московский театр была отдана, как мы знаем, иностранцу Гроти. Теперь он с жаром принялся за дело. Труппа была дополнена новыми восемнадцатью актерами, танцорами и музыкантами из питомцев того же Воспитательного дома, которых он выбрал себе, съездив в Москву; для дальнейшего усовершенствования молодых артистов как прежнего, так и нового набора была организована целая школа с опытными преподавателями танцев и музыки. К общежитию молодежи был приставлен особый дядька с наказом никого постороннего, «какого бы звания ни были», туда не пускать и не дозволять молодежи, без разрешения самого Дмитревского, отлучаться; в прочем поступать с ними «со всякою учтивостью». Кроме того, учитывая скверное материальное положение молодежи, он устроил летом 1783 года бенефис в ее пользу, распределив вырученную сумму между всеми учащимися по степени их успеваемости.

Дело стало совсем уже налаживаться и, несомненно, пошло бы, но надежды Дмитревского были жестоко обмануты. Приближалось время, когда должен был открыться для публики, с платой за вход, вновь отстроенный большой каменный театр на месте нынешней Консерватории, и потому ли, что Екатерину беспокоила конкуренция с частным молодым театром, или потому, что, как и во всех прочих областях, она не могла видеть без завистливой досады чьей-либо ценной частной инициативы, но только не успел театр Дмитревского развернуть свою деятельность, как с ним было покончено. Уже и раньше, в 1781 году, как только здание этого театра было перестроено и он стал особенно привлекателен для публики, она выразила мысль о приобретении его в Дирекцию. Но тогда Бецкой письменно ответил ей на это, что «сего никоим образом учинить невозможно без нарушения святыни заключенного перед сим за два года договора». Теперь Екатерина не сочла более нужным стесняться таким соображением, и в указе от 12 июля 1783 года о реорганизации театральной Дирекции и разделении подведомственных ей театров на придворные и городские театр Дмитревского упоминается уже рядом с вновь построенным каменным театром в качестве городского, а 16 августа дано было распоряжение некоему асессору Лангу «принять театр, что на Царицыном Лугу, со всеми принадлежностями и поставить свой караул», а «если найдутся какие вещи, принадлежащие прежним

владельцам, то объявить им, что с ними будет произведен расчет».

Искать управы на такого рода распоряжение самой Екатерины Дмитревскому, конечно, не приходилось. Но уже в это время с горечью говорил он в одном частном письме своем: «Театра и питомцев, коих в силу определения получил я от Совета, нет уже у меня более: договор на четыре года, хотя словесный, но на вере и чести основанный, не имеет уже больше силы... театр куплен к учрежденной над зрелищами дирекции, и питомцы, Совету возвращенные, не производят уже спектаклей...»

Действительно, все молодые актеры, танцоры и музыканты из Воспитательного дома, привезенные Дмитревским для пополнения ранее организовавшейся труппы, были возвращены им Опекунскому совету, в Москву, а те молодые актеры, с которыми он работал и достиг очень заметных успехов еще при Книпере, с 1 сентября того же 1783 года вошли в русскую труппу Дирекции, значительно увеличив ее ценность.

Открытие императорской Дирекцией платных публичных спектаклей. — Указ от 12 июля 1783 года с новыми распоряжениями по театру.—Назначение для управления театрами и музыкой особого Комитета Дирекции под председательством А. В. Олсуфьева. — Состав Комитета и характер его деятельности. — Открытие Театральной школы. — Преподавателем „декламации и действования" назначен Дмитревский. — Состав учеников школы. — Общее образование их в школе. — Хозяйственная деятельность Комитета. — „Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру". — Обязанности актеров и взыскания за нарушение их. — Правила, касающиеся усвоения ролей и характера репетиций. — Меры к поднятию „благонравия" актеров. — Реальный уровень „благонравия" в театре. — Премьерша Елизавета Иванова. — Актриса из „черничек Девичьего монастыря" и история с поездкой актеров „скопом и кучею" для жалобы императрице в Царское Село.

Упомянутый указ Екатерины от 12 июля 1783 года о реорганизации Дирекции театров был вызван неудовольствием ее значительными перерасходами и беспорядками в отчетности при директоре театров В. И. Бибикове, заменившем с 1779 года Елагина. За год перед тем она даже поручила своему статс-секретарю А. А. Безбородко «привести все дела по театру и музыке в лучший по возможности порядок», для чего им были вытребованы все контракты и пр. Временная мера не могла, однако, помочь. Кроме того, с предстоящим открытием Большого театра и отобранием от Дмитревского бывшего театра Книпера, именовавшегося теперь Малым театром, начиналась для театральной Дирекции новая полоса деятельности: оба театра открывались для широкой публики за плату, что требовало новых мероприятий в самой организации дела. Однако в указе Екатерины, заключающем в себе 44 параграфа, как-то не видно, чтобы она серьезно думала об этой стороне его, чтобы она принимала к сердцу новое положение вещей, при котором российский театр должен был, наконец, стать доступным не для одних только «чинов», но и для широких слоев на-

селения и превратиться для них в «школу народную». При чтении указа особенно бросается в глаза, как много иноязычных трупп должно было играть поочередно в двух театральных зданиях, причисленных к городским театрам в противоположность театрам придворным с их многочисленными помещениями в дворцах, куда попрежнему допускались только «чины», с особого разрешения гофмаршала. Рядом с российской труппой существовали на государственный счет труппа итальянская оперная, труппа итальянской комической оперы, особенно любимой Екатериной, труппа балетная, в которой две трети солистов были итальянцы и немцы, труппа французская и, наконец, труппа немецкая. Русские, доступные широкой публике спектакли могли итти только два раза в неделю, хотя российская труппа была теперь увеличена до двадцати семи человек (в 1766 году их было восемнадцать) и могла бы играть чаще, несмотря на то, что ей приходилось участвовать в выездных спектаклях для двора, которые, как говорится в указе, должны были даваться раз или два раза в неделю «какой и где приказано будет, в городе или за городом». Бросается в глаза и то, что, предусматривая случаи, когда спектакль, назначенный в определенный день для публики, будет затребован на тот же день ко двору, указ повелевает исполнить требования двора, а публике дать какой-нибудь другой спектакль. Нельзя не отметить при этом, что такая же замена одного публичного спектакля другим, если она происходила по каким-нибудь иным причинам, осуждалась Екатериной, как обличающая недостаток уважения к публике со стороны Дирекции, и некоторые из историков нашего театра ставят это ей в особую заслугу, не обращая внимания на противоречащий этому пункт указа. Такое же противоречие заключается и в том обстоятельстве, что, запрещая Дирекции в указе своем «присваивать себе исключительное право на зрелища» и разрешая «всякому заводить благопристойные для публики забавы», Екатерина в то же самое время отбирала в пользу Дирекции театр Дмитревского.

На первом месте, однако, в указе стоит вопрос о реорганизации самой Дирекции, ввиду того, что расходы ее значительно превосходили всякие сметы и ассигновки, в выплате жалований наблюдалась неисправность и «сверх того во всех почти зрелищах... видимы были недостатки». Указ от 12 июля 1783 года, данный на имя статс-секретаря

А. В. Олсуфьева, повелевал ему составить для управления театрами и музыкой «особый Комитет или Собрание» из шести лиц, в числе которых состоял бы и он сам, Олсуфьев, как председатель комитета, а также вновь назначаемый директор театров, камер-юнкер П. В. Мятлев. Директор по указу возглавлял внутреннее управление театрами, и все артисты и служащие были обязаны ему полным повиновением, но принять на службу или уволить кого-нибудь он мог только с разрешения Комитета, по большинству голосов в нем. Состав этого коллегиального театрального правления нельзя признать особенно удачным: Олсуфьев, правда, был человек серьезный, очень образованный и интересующийся театром, но он был перегружен другой работой и так плох здоровьем, что уже в июне следующего, 1784 года скончался, а камер-юнкер Мятлев, лицо ничем не примечательное ни до, ни после означенного времени, судя по документам архива императорских театров, как-то тихомолком перестал исправлять обязанности директора и даже присутствовать на заседаниях уже в начале 1784 года. Из остальных четырех членов Комитета заметную роль в истории театра — да и то не в данный период — сыграл известный уже нам как участник первых спектаклей Шляхетского корпуса П. И. Мелиссино да генерал-майор П. А. Соймонов, получивший через несколько лет директорскую власть над театрами. На основании каких данных были назначены членами Комитета камергер А. И. Дивов и князь Н. А. Голицын, остается нам неизвестным.

Между тем, кроме очень сложной задачи упорядочения всего обширного театрального дела, да еще при необходимости считаться с широкой публикой и добиваться, в дополнение к недостаточной ассигновке, сколько-нибудь существенных сборов, на Комитет была возложена очень важная частная задача: указ впервые ставил вопрос о создании при императорских театрах единой театральной школы. «Под ведением Комитета и директора иметь школу, в которой российские обоего пола должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцованию и к разным мастерствам при театрах, необходимо нужным,— говорится в § 16 указа.— В сем заведении надлежит иметь предметом, чтоб не только свой театр из них наполнить, но дабы современем достигнуть во всех мастерствах, по театрам нужных, замены иностранцев своими природными». Эта мысль — организовать единое училище не только

для будущих артистов драмы, оперы и балета, но и работников для всех отраслей сложного театрального дела, включая оркестровых музыкантов, декораторов, машинистов, костюмеров, парикмахеров и т. д., — может быть названа чрезвычайно удачной. Но нельзя не отметить, что она возникла и была в известной мере осуществлена еще за десять с лишком лет до указа Екатерины в стенах московского Воспитательного дома, питомцы которого входили теперь в петербургскую российскую труппу. К тому же зачатки будущей школы в качестве небольших ученических групп при балете, опере, камер-музыке и при драматической труппе существовали, как мы знаем, уже давно, хотя, как и кем они обучались, нам не известно. Во всяком случае Комитету предстояло выработать общий план обучения, определить состав и возраст обучающихся, организовать для них общежитие по типу принятых тогда закрытых заведений, подыскать преподавателей и т. д. По всем этим вопросам указ не давал решительно никаких предписаний.

Через восемь дней после назначения Комитета начались собрания его, сначала при участии всех его членов, но вскоре уже с все меньшим и меньшим числом присутствующих. О характере деятельности Комитета мы можем составить себе достаточно ясное представление, потому что за время его существования, продолжавшегося два года и пять месяцев, в архиве императорских театров сохранилось свыше ста шестидесяти протоколов его заседаний. Мельчайшие подробности административной и хозяйственной жизни театров разрешались на этих заседаниях. Но никакой творческой и значительной организационной работы мы на них не видим.

Вопрос о театральной школе затрагивался на них в течение указанного времени двенадцать раз, но всегда лишь частично и как-то вяло. Лишь через три с лишним месяца после начала занятий Комитета, 29 октября 1783 года, зачитан и утвержден штат школы, которая поручается ведению П. А. Соймонова. К концу года определяется комплект учеников и учениц, причем некоторые, обучавшиеся уже при отдельных труппах, найдены «излишними» — вероятно, в смысле неспособности их к ранее намеченной области сценического искусства — и потому предназначены к «раздаче» их для обучения к музыкантам и парикмахерам. Помещение для единой театральной школы в это время, по-видимому, уже имеется. Для надзора за девочками нанята

француженка, а в надзиратели к мальчикам, с исполнением также обязанностей эконома, приглашен иностранец Мейк, который, однако, через два месяца, «по прошению мальчиков и девочек театральных», вернее, по жалобе их, увольняется и заменяется бывшим капельдинером, русским. Затем для обучения детей французскому и итальянскому языкам — хотя преподавателя русского языка в школе, явно, еще не имеется — нанимают известного нам разорившегося на антрепризах Локателли.

Наконец, 7 марта 1784 года Комитет делает серьезный шаг по отношению к школе: преподавателем «декламации и действования» назначается Дмитревский, который вскоре после организации Комитета, 16 августа 1783 года, стал инспектором российской труппы и являлся, в сущности, единственным администратором российского театра, понимавшим театральное дело со всех сторон. Назначая его преподавателем школы, для которой он был, конечно, драгоценен, Комитет заменил его в качестве инспектора немолодым уже, достаточно интеллигентным актером И. Я. Соколовым. Но Соколов, как мы увидим, вскоре был уволен от должности инспектора, и в августе следующего, 1785 года Дмитревский снова возвращен был к исполнению инспекторских обязанностей с оставлением в должности преподавателя. Комплект преподавателей школы был дополнен: для обучения пению приглашен был итальянец Сапиенца, который, впрочем, через полтора года, при экзамене, оказался столь несведущим в своем деле, что контракт с ним пришлось порвать; обучение танцам, к которым воспитанники обнаружили «великие расположения», поручено было итальянскому же танцмейстеру Канциани, который получал за свою преподавательскую работу 2 000 рублей в год, тогда как Дмитревскому было назначено всего 300 рублей. Этим деятельность Комитета по отношению к школе была закончена. Ребята в возрасте восьми-девяти, а иногда и семи лет набирались в нее почти исключительно из семей театральных служителей. Никакой общеобразовательной подготовки, содействующей их развитию, они там не получали, и нам трудно себе представить, какими приемами, какими методами достигались с ними успехи в некоторых искусствах. Дмитревский во всяком случае хорошо понимал, насколько важно для актера общее развитие и сознательное овладение русским языком, потому что, когда через несколько лет граф Н. П. Шереметев прислал к нему,



Большой театр в Петербурге в XVIII веке

в качестве его личного пенсионера, своего крепостного для обучения сценическому искусству, с указанием, какие предметы нужно ему преподавать, Дмитревский в ответном письме просил у него разрешения серьезно заняться с ним и русским языком, чтобы он «лучше мог его читать, писать и разуметь», ибо без этого трудно быть хорошим актером. Но этой бесспорной истины долго, в течение целых десятилетий, не могла понять Дирекция императорских театров. И что мог сделать в этом отношении при таких условиях Дмитревский!

Хозяйственная деятельность Комитета касалась различных сторон театральной жизни, и на многих, даже незначительных распоряжениях его лежит яркая печать эпохи. Таковы распоряжения его: распределить по жребию, чтобы не обидеть кого-нибудь из знатных лиц, годовые абонементы на ложи как в Большом театре, открывшемся 24 сентября 1783 года, так и в Малом; заказать замки с ключами для пятидесяти абонементных кресел; отвести для актеров, желающих посещать театр в незанятые вечера, места подешевле — в Большом театре не ниже третьего яруса, в Малом — в парадизе; сдать на откуп в обоих театрах, кроме буфета, право на устройство любимых публикой мас-карадов. Таковы же зафиксированные в протоколах постановления: приискать людей на новые в театре должности «купчины» для всевозможных закупок и заведующего «магазейном»; нанять восемь разносчиков «печатных зрелищных листочков», так как оповещение публики о спектаклях через десятских от полиции, по небрежению последних, оказывалось неудовлетворительным, и сделать каждому из нанимаемых разносчиков — «для большей в публике благоприятности» — по ливрее; напечатать в газетах успокоительное для публики объявление, что на случай пожара в Большом театре имеются особые бассейны «с великим количеством воды»; купить для театрального гардероба «по случаю», очень дешево, у актера Гамбурова две пары платья — «суконных мужских, цветом мордоре, вышитых золотом», а также у камердинера князя Куракина,— очевидно, с княжеского плеча,— кафтан с камзолом и штанами атласа голубого, шитые цветными шелками, да «кафтан суконный, цветом вердепо, выложенный гасиком золотым», и т. п.

Но лежала на Комитете и более крупная, более общая задача: поднять дисциплину актеров во всех труппах, уста-.

новить определенный внутренний распорядок при подготовке новых ролей и постановок. И вот еще при жизни Олсуфьева, 1 января 1784 года, выходят «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру», написанные на русском и немецком языках. «Узаконения» открываются словами: «Всяк из принадлежащих к театру обязан признавать власть, управляющую оным». Эта власть передает свои распоряжения через надзирателя (иначе — инспектора), всякое сопротивление которому сочтется за нарушение контракта. Однако «Узаконения» либерально предусматривают и такие случаи, когда такое сопротивление вызывается «убедительнейшими причинами», которые в таком случае должны быть изложены на бумаге. Особенно много места уделяется в «Узаконениях» обязанностям актеров. Всякий из них «обязан взять новую ролю», которая ему назначится от директора, или уступить старую, «ежели заблагорассудит он дать оную другому актеру». Далее идет несколько важных пунктов, касающихся подготовки ролей к спектаклю: 1) на изучение большой роли полагается актеру три недели, для подготовки малой комедийной — десять дней; если кто не выучит роль в указанный срок, то в первый раз ему будет сделан выговор, во второй — штраф в размере месячного жалованья, в третий — штраф в размере трети годового жалованья; в случае болезни, мешающей изучению роли, актер должен представить свидетельство от врача; 2) каждая новая пьеса должна иметь три пробы, то есть репетиции: первая — для прочтения и проверки розданных ролей; вторая — для изображения ролей «по точности смысла» каждой из них, причем на этой пробе все участвующие должны уже притти к согласию «о всех театральных переменах»; третья — для представления пьесы точно так, «как на театре оную перед публикою представлять должно»; 3) «представляющие первые роли имеют право указать представляющим вторые или побочные роли о тех местах, которые им кажутся более затруднительными». Все эти правила, хотя и сильно устаревшие с нашей точки зрения, все же предоставляли актерам возможность добросовестно подготовиться к исполнению пьесы, тогда как в последующее время — в течение всего XIX века — не только в провинциальных, но и в больших столичных театрах на изучение ролей часто давались значительно меньшие сроки.

Два пункта «Узаконений» касаются вопроса о своевременной явке актеров на репетиции и спектакли: 1) опоздание на репетицию карается штрафом в два рубля за каждые просроченные полчаса; 2) на спектакле актеры обязаны быть у сцены за четверть часа до начала его, одетыми так, как требуется для исполнения его, и «во всей готовности». Не участвующие в спектакле хотя могут и не быть в театре, но не должны удаляться из дому на случай необходимой замены. Характерные платья выдаются актерам от театра, современные же, как это было установлено «Статом» Елагина, доставляются самими актерами. Наконец, «Узаконения» трижды указывают на обязанность актеров вести себя в стенах театра со всяческой «благопристойностью», на репетициях и во время представлений «удалять-ся всяких вредных шуток», а «если кто дерзнет обижать другого ругательными словами или употребит другие наглости», то дирекция будет иметь право не только наложить на него штраф, но, смотря по обстоятельствам, и уволить. Очень подчеркивается, что актеры должны держать себя так, чтобы поведение их не шло вразрез с тем впечатлением «добродетели и благонравия», которые старались возбудить в зрителях авторы исполняемых пьес.

В немецком тексте «Узаконений» этот последний параграф выражен значительно тоньше и полнее. Вообще, сравнивая русский текст с немецким, убеждаешься, что русский текст является не более как переводом немецкого,— переводом грубоватым и несколько сокращенным,— и невольно задаешься вопросом: не заимствовал ли Комитет весь этот интересный документ у немецкого театра, быть может, петербургского немецкого театра, который в свою очередь придерживался строгих порядков, заведенных к этому времени в крупнейших немецких городах такими замечательными актерами и театральными деятелями, как Шредер, Иффланд и др.?

Однако насадить эти порядки в российском театре было не так-то легко. В отношении точного и аккуратного исполнения своих обязанностей, как и в отношении нравов, далеко не все актеры стояли хотя бы на удовлетворительном уровне. Особенно плохо обстояло дело с актрисами, принятыми «с воли». Если и встречались среди них такие серьезные, глубоко порядочные женщины, как Троепольская, Дмитревская, то нужно помнить, что косные понятия и нравы купечества, мещанства, духовенства, словом, тех

кругов, из которых выходили актеры, всячески противились поступлению девушек на сцену, и пробирались туда либо натуры выдающиеся, способные преодолеть сопротивление своей среды, либо женщины, сорвавшиеся уже со всяких бытовых и нравственных устоев. Такова была, например, талантливая Елизавета Иванова, о которой говорилось уже выше в связи со скандалом, учиненным Сумарокову в театре Бельмонти, и которая в 1773 году перешла на сцену российского театра в Петербурге. Еще будучи в Москве, она беспрестанно ругалась на сцене со своими товарищами, а один раз просто бросила театр среди сезона без всякого предупреждения и укатила со своим возлюбленным из высшей знати, графом Апраксиным, в его имение, где оба предавались попойкам, пока театр не разыскал ее и не вернул через полицию. В Петербурге она тоже чинила немало затруднений Дирекции и труппе.

Один из протоколов комитетских заседаний дает нам довольно полную картину того, что творилось иногда в театре из-за недисциплинированности актрис, да и самого инспектора театров, когда обязанности его исполнял Иван Соколов. 27 августа 1785 года П. И. Мелиссино докладывал Комитету, — в котором, впрочем, к этому времени, кроме него, оставался один только князь Голицын,— что в истекшем июле он сделал Соколову запрос, по какой причине актриса, принятая в труппу около года тому назад «из черничек Девичьего монастыря», совсем не видна в представлениях и обнаруживает ли она вообще способности, оправдывающие ее зачисление в труппу. Соколов ответил, что о способностях ее ничего не знает, так как не видывал ее на театре, причем добавил, что некоторые актрисы, «гнушаясь происходящей о ней худой молвы, не желают с нею быть в должности». Такое именно отношение к ней, как сказал Соколов, проявляет сама Елизавета Иванова. Соколову приказано было, чтобы он дал этой актрисе, взятой из монастыря, «вытвердить роль» из трагедии «Артистона»: через три недели трагедия эта должна быть поставлена, и тогда Комитет будет иметь суждение о способностях этой актрисы. Когда прошли указанные три недели, а об исполнении трагедии ничего не было слышно, Мелиссино вновь обратился с запросом к Соколову. Тот ответил, что «и роли еще не раздаваны». Вновь дана была отсрочка для изучения ролей, но по истечении этого срока Соколов явился уже с письмом от Елизаветы Ивановой,

которая тоже должна была участвовать в трагедии и которая уведомляла, что трагедия не может быть исполнена из-за ее болезни. Однако театральный штаб-лекарь, посетив ее, сообщил, что, «оная актриса не токмо больною, но даже и в доме не найдена». Тогда Мелиссино заявил Соколову, уже от имени Комитета, что если трагедия не будет исполнена, то с ним самим, как с ослушником, будет поступлено по закону. Но к чему же привело это строгое распоряжение? На следующий же день Соколов, «взяв с собой еще некоторых актеров, поехал скопом и кучею в Царское Село», чтобы «утруждать» жалобой на Мелиссино «священную особу ее императорского величества». Соколов привез из Царского Села письмо статс-секретаря Екатерины А. А. Безбородко, из которого видно было, «какую бывшие с Соколовым актеры... наделали в Царском Селе тревогу, беспокойство и непослушание установленной над ними власти». Призванный по поводу всего этого в Комитет, весьма развитой и сознательный, Соколов стал оправдываться в своих провинностях незнанием театральных законов и говорил, что, кому и где приносить жалобы на обиды, он не знает, а в Царское Село ездил с намерением принести жалобу «по причинам, касающимся лично его», а по каким именно — так и не объяснил. Комитет постановил, что по проступкам своим Соколов заслужил того, чтобы «отосланным быть к суду», однако предпочел просто уволить его из театра.

Вся эта история еще более подробно рассказана в протоколе Комитета, который оставляет, однако, многое недоговоренным. Бросается в глаза прежде всего, что, в противность всем обыкновениям, актриса, взятая из Девичьего монастыря и возмущающая своим поведением даже Елизавету Иванову, не названа в протоколе по имени — как если бы не решились назвать ее там из осторожности по отношению к кому-то,— и невольно приходит на ум, что и взята-то она была в труппу по желанию какого-то высокостоящего лица, имеющего в виду не влеченье ее к сцене, а другие ее склонности, которыми неудобно было воспользоваться пока она была в монастыре. Только чьей-то очень сильной протекцией по отношению к этой мнимой актрисе можно объяснить и то, что такой опытный в театральном деле человек, как Соколов, вдвойне заинтересованный службой в театре, ибо он ставил там свои комедии, за которые хоть понемногу (по 300 рублей) получал деньги, так упорно

уклонялся от испытания этой актрисы. Поездка его вместе с другими актерами в Царское Село и попытка их принести самой царице жалобу, содержания которой он в Комитете так и не раскрыл, лишь подтверждают это предположение: ясно, что и он, Соколов, и другие актеры знали какую-то не раскрытую в протоколе изнанку всего этого дела и возмущались ею до готовности рисковать столь непривычным для них протестом. Наконец, характерно в указанном смысле и то, что, официально постановив уволить Соколова из театра, Комитет, как это видно из дальнейших документов архива, фактически вовсе не уволил его, а только снял с должности инспектора, вновь призвав к ней Дмитревского. Что же касается других актеров, ездивших с Соколовым в Царское Село и наделавших там «тревогу и беспокойство», то в протоколе они даже не называются по именам, и ни о каких взысканиях с них за предерзостные проступки ровно ничего не говорится. Очевидным становится, что привезенное ими самими письмо от Безбородко, из которого протокол приводит лишь отдельные фразы, давало понять Комитету, что всю эту историю, поднявшуюся из-за мнимой актрисы, бывшей ранее в монастыре, нужно отнюдь не раздувать, а как-нибудь загасить поскорее.

При таких нравах — не в самом театре только, но и в среде высоких покровителей театра, — слишком трудно было Комитету на практике осуществлять изданные им «Узаконения», призывающие актеров к строгой дисциплине и даже к «добродетели». Но Комитет не справлялся и с менее трудными из лежащих на нем обязанностей, и скоро это стало ясно самой Екатерине.

= XVI =

Возвращение к системе единоличного управления театрами. — Финансовые неурядицы в театральном деле. — Внутренний рост русского театра в 1780-х годах вопреки недостаткам управления. — Повышение интереса к театру и прилив к нему новой публики. — Характер спектаклей. — Новые актерские таланты. — Дальнейшее продвижение сценического искусства в сторону реализма. — Отсутствие разграничений между драматическим и оперным театром. — Сбивчивость амплуа. — Характер режиссуры и несовершенство ансамбля. — Театралы 1780-х годов — „Российский Феатр" издания кн. Е. Р. Дашковой. — Вознаграждение драматургов. — Материальное положение актеров в 1780-х годах по сравнению с 1760-ми.—Увеличение вспомогательного театрального персонала.

14 февраля 1786 года Комитет был упразднен, заведывание Дирекцией переходило опять в одни руки и было вверено Екатериной начальнику ее Кабинета, сенатору С. Ф. Стрекалову. Препоручая ему в письме, написанном по этому поводу, «войти в подробное изыскание и рассмотрение театральных дел», она рисовала их в довольно мрачных красках: публика имеет основание жаловаться на театральные зрелища, часто не стоящие тех денег, которые она платит; «театр национальный приведен в расстройство и упадок», и притом на Дирекции накапливаются долги. Вскоре выяснился и размер этих долгов: сумма их достигала 204 000 рублей. Но привести в порядок театральные дела, все более запутывавшиеся после ухода И. П. Елагина, Стрекалову было не под силу. Он не был не только знатоком, но даже любителем театра, кроме итальянского, в вопросах драматургии был очень слаб, да к тому же должен был совмещать свои новые обязанности с прежними по заведыванию Кабинетом. Неудивительно поэтому, что он не только не улучшил финансового положения Дирекции, но, делая от своего имени займы у банкиров, еще более запутал все. Незадолго до отставки его А. В. Храповицкий, сделавшийся вскоре совместно с П. А. Соймоновым его преемником

по правлению театрами, писал в дневнике своем: «Приказано в последний раз спросить у Стрекалова, когда подаст счета. Он был болен и не был в совете. Сидя дома, пьет».

Как мы видим, в это время Екатерина стала уже больше интересоваться делами театра и принимать к сердцу его финансовые неурядицы. Длительная полоса ее законодательных увлечений заканчивалась. Теперь на первом плане стояла для нее внешняя политика с помыслами агрессивного характера об изгнании из Европы турок и об основании на месте Турции греческой империи с православным государем. Еще кружилась голова у нее и у любимца ее Потемкина от недавних шумных успехов — от присоединения Крыма и колонизации Новороссии, по которым она совершила в 1787 году свое триумфальное путешествие, сопровождаемое сказочной роскошью декоративно обставленных встреч и празднеств,— как началась вторая война с Турцией, а в следующем году и война со Швецией. При этом 1787 год был годом повсеместного в России голода, чувствительного не только для трудящегося населения, но и для государственных финансов. Пущенное в ход еще в 1768 году — ввиду огромных расходов на войны — печатание бумажных денег, ассигнаций, все расширялось, ассигнации падали в цене, и жизнь соответственно дорожала. Все это отнюдь не побуждало Екатерину сколько-нибудь сократить расходы по содержанию многих иностранных трупп. Но крупные дефициты театральной Дирекции выводили ее из себя, и она начала гораздо внимательнее прежнего относиться ко всему, что там делалось, готова была даже самолично вникать в театральные счета. К этому же времени относится и возобновление, после тринадцатилетнего перерыва, ее литературной деятельности для театра. Сама она признавалась в письмах к Гримму, что, любя «делать опыты во всех родах», она, «кроме развлечения, не придавала этому никакой важности». Но ее комедии, ее комические оперы на мотивы русских сказок, ее подражания «Шакеспиру», русский язык которых исправлял теперь Храповицкий, исполнялись на сцене с хорами, танцами, в роскошной обстановке, — и хотя имя их автора не обозначалось на афишах, но услужливая молва быстро разносила его, и они являлись новыми источниками столь потребной для нее опьянительной хвалы. Все это, естественно, повышало ее интерес и ее требовательность к российскому театру.

Было бы, однако, ошибочно думать, что плохое театральное управление действительно, как писала Екатерина Стрекалову, привело театр не только в расстройство, но и в «упадок»: жизнь его определялась не одними только начальствующими над ним лицами. И как ни запутаны были театральные финансы, как ни страдали от этого актеры и служащие, которым жалованье не выплачивалось иногда по нескольку месяцев, один раз даже в течение восьми месяцев, но театральная жизнь столицы не только не замирала, а в некоторых отношениях даже развивалась. Увеличивалось с каждым десятилетием число лиц, пишущих для театра и занимающихся переводами иностранных пьес; разнообразнее становился репертуар, хотя таких значительных произведений, как «Недоросль» Фонвизина, в 1780-х годах больше уже не появлялось. В обществе насчитывалось все больше страстных «театралов». Правда, аристократия по-прежнему больше тяготела к спектаклям великолепных в то время иностранных трупп, так что в дни русских спектаклей занятые по годовому абонементу ложи нижних ярусов и кресла пустовали, а на обширной площади Большого театра, где во избежание буйственного поведения мерзнущих кучеров и форейторов сооружены были большие камины, наблюдалось всего каких-нибудь несколько карет. Но зато верхние ярусы и вся дальняя от сцены половина партера, из которой публика смотрела на сцену стоя, бывали иногда набиты битком,— и это была публика разночинная, из трудовых слоев городского населения, в течение многих лет совершенно лишенных театра. Наконец, бедный материальными средствами русский театр обогащался с течением времени и новыми яркими актерскими дарованиями.

Репертуар русского театра 1780-х годов сохранял в общем тот же характер, что и в 1770-х. Трагедии последователей Сумарокова — Княжнина, Николева, — как и трагедии самого Сумарокова, все еще державшиеся на сцене, чередовались с мещанскими драмами, нравоучительные и обличительные комедии — с комическими операми, в которых комедийный текст сменялся вокальными номерами, как в современной оперетке. Трагедии были так же возвышенны по своему идейному содержанию, в котором личное приносилось в жертву общественному, но так же, как прежде, бледны в художественном отношении. И актеры, исполнявшие их, даже такие крупные, как П. А. Плавильщиков и Я. Е. Шушерин, перешедшие в 1780-х годах на петербург-



Петр Алексеевич
ПЛАВИЛЬЩИКОВ

скую сцену из Москвы, невольно делались в них ненатуральными, вдавались в крикливую декламацию и надуманные эффекты, тогда как мещанская драма как бы развязывала их не склонные к приподнятому декламационному тону русские таланты, и игра их становилась естественной, намеченные драматургом образы оживали, расцвечивались жизненными красками. Так, величественный Плавильщиков, по словам его современника, в трагедии был только «пластическим актером», к тому же сильно напрягался и кричал, в мещанской драме «увлекался чувством и природою», игра его становилась простой, непринужденной, увлекала и трогала зрителя. Шушерин, по мнению некоторых современников его, в трагедии был еще искусственнее, еще ходульнее, чем Плавильщиков, и «делался человеком только тогда, когда переходил в мещанство, то есть в драму». Тогда игра его, всегда до мелочей продуманная, достигала высшей степени художественной выразительности. «В комнате он был нехорош собой, на сцене — красавец. Глаза его походили на огнедышащие жерла. Часто вместо слов он отвечал одним взглядом, одной улыбкой, и выше этого красноречия не могла стать ни одна классическая фраза».

Но публика того времени увлекалась и трагедией. Одна часть ее, не научившаяся еще ценить художественную правду на сцене, взвинчивалась именно приподнятой декламацией; другая, наиболее просвещенная ее часть восторгалась героическими мотивами и идеями драматурга, — и целая буря аплодисментов и криков неслась из зала после падения занавеса. При исполнении в 1784 году «Росслава» Княжнина зрители, разгоряченные возвышенными патриотическими речами героя, не только встречали аплодисментами каждое его появление, но по окончании стали вызывать автора, чего никогда еще ранее не бывало. Через год то же самое произошло, на трех представлениях подряд, в Москве при постановке трагедии Николева «Сорена и Замир» с четко выраженной в ней мыслью о недопустимости неограниченной власти монарха. Эти вызовы автора говорят нам о том, что зрители были захвачены именно идейной стороной трагедии, а не только искусством исполнителей, потому что высшее удовлетворение публики актерами выражалось вызовами их самих, а иногда и «метаньем на сцену кошельков».

Однако в театре постепенно все увеличивалось число зрителей, способных оценить творчество и талант актера



Сила Николаевич
САНДУНОВ

независимо от исполняемого им произведения,— оценить и удачно созданный им сценический образ, и правдивый тон игры, и какую-нибудь характерную деталь, какую-нибудь частность в ней. И уже заранее ждали появления любимого актера с тем или другим художественно передаваемым монологом. Так, в стихотворной комедии Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» едва только выходил на сцену в роли слуги талантливый Сила Сандунов с монологом своим: «Раненько, барин мой, раненько ты встаешь», как в зале раздавался уже гром рукоплесканий. Когда тот же Сандунов выступал позднее в роли мольеровского Скапена, современник писал о нем: «Лишь только вышел он на сцену, оглянулся, потер руки и пожал плечами, то, не сказав еще ни слова, уже характеризовал свою роль: нельзя было не догадаться, что этот Скапен плут. Какие интонации в голосе, какая естественность в движениях, что за плутовские взгляды и ухватки!»

Комическая опера, пользовавшаяся широким успехом у публики уже в силу своей доступности, тоже была благодарным поприщем для актеров. Слегка намеченные драматургом образы все же позволяли иногда лепить из них на сцене яркие характерные фигуры. Так, молодой актер Антон Крутицкий, вышедший из московского Воспитательного дома, ученик Дмитревского по театру Книпера, превосходный и в мольеровских ролях Гарпагона и Журдена, достигал высокой степени художественного совершенства в роли мельника в упомянутой уже комической опере Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват». По словам очевидцев, игра Крутицкого в этой роли была «совершенство в полном смысле слова»: «выговор, шутки, пляска с припевом простонародной песни, словом, все, даже мельчайшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были».

Иногда «комические оперы», почти ничем не отличавшиеся от часто исполнявшихся тогда небольших «опер», обычно с переводным текстом и такими же, как в комических операх, вставными номерами куплетно-песенного характера, писались на фантастические сюжеты. Тогда большое внимание обращалось на их обстановку, декорации внезапно менялись, деревенская изба превращалась в царский чертог с троном и множеством придворных, потом в ад, в глубине которого появлялись фурии и дьяволы. Но действие комических опер чаще всего происходило в реальной обста-

новке, среди помещиков и крестьян, причем помещики в общем сильно идеализировались, а страдания их крепостных оказывались случайными, временными и заканчивались благополучнейшим образом, как в комической опере Николева «Розана и Любим» или Княжнина «Несчастье от кареты». Начинали появляться на императорской сцене и произведения из купеческой жизни, как упомянутая уже нами опера «Гостиный двор» Матинского.

Актеры, участники опер, должны были не только играть разнообразнейшие роли, но и петь и танцовать. Вообще, несмотря на то, что уже в «Стате» 1766 года они делятся на определенные, принятые во французском театре амплуа, во многом, впрочем, условные и с точки зрения природных актерских данных плохо мотивированные, на практике, за некоторыми исключениями, все это вовсе не соблюдалось. Круг ролей, исполняемых тем или другим актером, оказывался очень широким. Так, Плавильщиков, играя первые роли в трагедиях и драмах, исполнял и роль Тараса Скотинина в «Недоросле». Известная уже нам Елизавета Иванова играла «в трагедии любовниц, в комедии... характеры и мужские роли с переодеванием». Несколько позже артистка Варвара Новикова, с хорошим голосом, обязывалась по контракту с Дирекцией «учить играть и петь на придворных театрах, где приказано будет, все первые женские роли, а иногда и мужские, как в операх, так и в комедиях и драмах... не разбирая того, служанку ли, старуху, крестьянку или другое лицо представлять будет». Такая широта круга исполняемых ролей иногда насиловала дарование артиста, иногда, напротив, позволяла ему полнее, многостороннее развернуться. Некоторые актеры славились и как исполнители драматических ролей и как певцы. Таков был названный уже Антон Крутицкий, имя которого значится даже в истории русской оперы. Таков был отличный актер на роли слуг, красавец Василий Черников. Такова была и славившаяся художественным исполнением русских песен Авдотья Михайлова, одна из старейших артисток петербургской русской труппы, игравшая в молодости и трагические роли и комедийные роли служанок, в 1780-х годах — первая исполнительница роли Простаковой, замечательная актриса, не умевшая подписать собственного имени, роли учившая с чужого голоса, но неподражаемая по яркости таланта и стихийной силе темперамента. «У, господи боже мой, что за буря! — рассказывал о ней впослед-

ствии Жихареву оставной суфлер русского театра. — Суфлировать не поспеешь,— забудешься: рвет и мечет, так и бросает в лихорадку... А сойдет со сцены — дура-дурой!..»

От артистов с исключительным голосом, прошедших притом серьезную музыкальную подготовку, требовали в свою очередь настоящей драматической игры. Бывало, однако, и так, что выдающийся актер решительно не выдерживал критики в качестве певца. Однако публика оказывалась чрезвычайно снисходительной к своему любимцу. Очень характерен в этом смысле случай, относящийся к Сандунову. Однажды, исполняя оперную комическую роль тюремщика, вышел он на сцену и был встречен тремя залпами аплодисментов, но едва затянул первую свою арию —«Лишь взойдет заря багряная, в гости к бочкам я хожу», — как весь театр залился хохотом: Сандунов запел до того в разлад с музыкой, что оркестр должен был остановиться. Но находчивый Сандунов только махнул рукой, допел свою арию без музыки и, наконец, подойдя к рампе, сказал публике как бы по секрету:

Пусть себе театр смеется,
Что успел певца поддеть:
Сандунов сам признается,
Что плохой он мастер петь.

Театр загремел от «браво» и рукоплесканий. «Никогда еще оперный певец не имел такого успеха, как Сандунов в эту минуту», говорит его современник.

Мы уже знаем по «Узаконениям» Комитета Дирекции от 1784 года, что на изучение ролей актерам назначались определенные сроки и что пьеса шла после трех «проб». Конечно, это только схема, быть может, формулирующая уже установившееся обыкновение, но все же нарушаемая. Однако и она дает нам представление о том, как протекал процесс постановки пьесы. Неясным остается только характер первой «пробы»: являлась ли она лишь предварительной считкой,— до того, как актеры принялись уже за изучение своих ролей,— или производилась для согласования их по смыслу, уже после того, как они «вытвердили» роли. Что касается дальнейших двух проб, то ясно, что мизансцены устанавливались на второй из них по указанию наиболее опытных участников спектакля, как это делалось и позже, в течение почти всего XIX века. Несомненно, что такой интеллигентный, тонко продумывающий пьесу «первый

актер», как Дмитревский, являясь руководителем того или другого спектакля, мог подниматься до указаний чисто режиссерского характера, но режиссуры в полном смысле по отношению к целому спектаклю в то время, конечно, еще не существовало даже тогда, когда в деле постановки, как это было с «Недорослем», участвовал и сам автор. Для достижения настоящего ансамбля число репетиций было слишком незначительно, труппа недостаточно велика, чтобы на все роли найти в ней мало-мальски подходящие дарования, а, кроме того, в XVIII веке, как и долго спустя, актеры не имели возможности вжиться в свои роли и сыграться на повторных спектаклях: публика, не только качественно, но и количественно выраставшая, все же была не настолько многочисленна, чтобы обычный спектакль можно было давать несколько раз подряд. Даже в случае успеха пьеса шла всего два-три раза и возобновлялась на раз-другой уже в следующие годы, а пьесы, не одобренные публикой, снимались тотчас же после постановки. «Мельник» Аблесимова, «Гостиный двор» Матинского, «Недоросль», число представлений которого в Петербурге осталось не зарегистрированным, хотя известно, что были люди, смотревшие его несколько раз, и некоторые другие пьесы — это исключения из исключений. Неудивительно поэтому, что в одном письме своем от конца 1770-х годов из Парижа Фонвизин, восхищенный совершенством тамошней комедийной сцены, писал: «Не говорю я, чтоб у нас не было актеров, достойных быть в здешней труппе, но нет нигде такого ensemble (ансамбля), каков здесь». Очень высокую оценку русских актеров — Дмитревского, Шушерина, Крутицкого и др. — давали и лучшие актеры великолепной тогда французской петербургской труппы — Флоридор, Ларош и великий своей простотой и силой чувства Офрен, но и от них исходили иногда суждения о несовершенстве ансамбля в русской труппе.

Однако русская публика, даже та часть ее, которая особенно охотно посещала французские и частью немецкие спектакли, тоже стоявшие в ту пору на большой высоте, как будто и не предъявляла к русской труппе особенно строгих требований именно со стороны ансамбля. Не спектакль в целом, а игра отдельных актеров увлекала завзятых театралов, вызывала бесконечные разговоры, споры, пылкие восторги, часто изливавшиеся в стихах, прославлявших того или другого из них. Последние двадцать лет XVIII века были необычайно богаты такого рода стихотворениями.

Число театралов, писавших для театра или же переводивших и перелагавших на русские нравы иностранные пьесы, как уже сказано, из десятилетия в десятилетие возрастало, и в 1780-х годах княгиня Е. Р. Дашкова, президент основанной по ее мысли Российской академии при Академии наук, сама написавшая в эти годы комедию «Тоисиоков», начинает издавать появляющиеся пьесы в знаменитой серии сборников под общим заголовком «Российский Феатр».

Авторами этих пьес в громадном большинстве случаев были представители дворянства, люди обеспеченные и, несмотря на занимаемые ими более или менее высокие должности, имевшие достаточно досуга. Литература, как в области драмы, так и во всех других областях, не могла тогда быть источником заработка: авторского права, как было выше отмечено, еще не существовало,—первый закон о праве собственности на произведения науки, литературы и художеств был издан только через несколько десятилетий—в 1828 году. Мы уже знаем, какую нужду терпел в свои последние годы Сумароков, несмотря на то, что трагедии и комедии его не сходили со сцены. Не менее тяжкая участь постигла и происходившего из бедной дворянской семьи Аблесимова с его прославленным «Мельником» и другими комическими операми: когда он умер, все наследство его молоденькой дочери состояло из одного убогого стола. Позднее и другие видные драматурги из бедных дворян знали тяжелую нужду. Но не одни дворяне, — также и разночинцы, в том числе сами актеры (Дмитревский, Соколов, Плавильщиков и др.), писали для театра. Наконец, вспомним талантливого Матинского — из «дворовых людей», правда, вскоре после появления его «Гостиного двора» получившего от графа Ягужинского «отпускную», а также и первого русского оперного композитора Фомина, тоже из «дворовых людей». И, как бы уступая насущной потребности в заработке со стороны некоторых авторов и нуждаясь в их пьесах, театр стал выдавать им иногда единовременное вознаграждение за принятую пьесу в размере 300 рублей или же, как это было намечено в указе 1783 года, вознаграждать авторов и композиторов, в случае успеха их произведений, бенефисом.

Материальное положение русских актеров тоже было далеко не из блестящих, и не только потому, что им постоянно задерживали уплату выдаваемого по третям года жалованья. В 1780-х годах самое крупное жалованье — 2 000

рублей ассигнациями в год, то есть около 167 рублей в месяц,— получал Дмитревский, который за эти деньги совмещал обязанности первого актера и инспектора труппы. Затем следовало жалованье в 700 рублей в год, то есть около 58 рублей в месяц Ивану Соколову. Молодые таланты — Плавильщиков, Крутицкий — получали по 450 рублей, или 37 рублей 50 копеек в месяц, а минимальное жалованье актеров составляло всего 16 рублей 75 копеек в месяц. Из актрис высший оклад — 1 100 рублей в год, то есть 91 рубль 66 копеек в месяц,— получала Елизавета Иванова; низший месячный оклад для женщин составлял всего 12 рублей 50 копеек. Правда, все актеры и актрисы получали при этом казенное помещение и дрова или деньги на оплату их. Но ведь зато они должны были во всех ролях, кроме «характерных», одеваться на свой счет. Имели все они вместе три-четыре бенефиса в год с разделом выручки пропорционально получаемому жалованью, но для обиженных постоянным жалованьем это составляло сущие гроши. Чтобы понять, как можно было существовать на эти средства, надо, конечно, учитывать цены того времени. Ведь с течением времени деньги с некоторыми колебаниями все дешевели, а цены на товары поднимались. В Московском государстве XVI века можно было купить целую избу за 30—50 копеек, лошадь — за 1 рубль и т. д. В начале царствования Екатерины II картина была уже совсем другая, но цены были все же так не высоки, что, например, фунт мяса стоил всего 2 копейки. К концу ее царствования тот же фунт мяса стоил уже 6 копеек. В связи с удорожанием жизни увеличивалась в известной степени и оплата актерского труда, что видно хотя бы на примере жалованья первой трагической актрисы: в 1767 году знаменитая Троепольская получала 700 рублей в год; через девятнадцать лет, в 1786 году, Елизавета Иванова получала 1 100 рублей. Это увеличение жалованья далеко не соответствовало степени вздорожания жизни за указанное время. Но все-таки жизнь была очень дешева: аршин хорошего сукна на мужской костюм стоил 1 рубль, кожаные женские ботинки — 65 копеек и т. д. Только потому актеры и могли существовать. Однако и в 1780-х годах жалованье их было поистине обидным по сравнению с тем, что получали актеры и актрисы французской труппы: для краткости скажем, что в 1786 году средняя цифра в русской труппе едва достигала 500 рублей в год на человека, во французской же

труппе — 1 500 рублей. Соотношение между материальным положением русского и иностранного актера за время царствования Екатерины не изменилось.

Говоря о вспомогательном персонале петербургских трупп, объединяемых придворной Дирекцией театров и музыки, нельзя не обратить внимания на то, что в 1780-х годах численность состава, обслуживающего театр по хозяйственной и монтировочной части, значительно разрослась — вне соответствия с увеличением самых трупп: по «Стату» 1766 года служащих этого типа при театрах было 46, в 1786 году — уже 124. Особенно увеличилось число портных, парикмахеров и живописцев: в 1766 году эта категория насчитывала в общем 9 человек, теперь она состояла из 37 человек; из них портных (для одних только «характерных» платьев) — 14, парикмахеров — 7, живописцев — 12, да сверх того 4 «краскотера». Невольно возникает вопрос: зачем столько? Ведь спектакли, не считая выездных, шли только в двух театральных зданиях, да и то не каждый день. И приходит даже мысль, что Дирекция, явно не справлявшаяся с бюджетом, набирала иногда такого рода специалистов без толку. Однако мы видим, что к концу столетия, после того, как театральный бюджет был пересмотрен директором хозяйственным и склонным к экономии, эта категория театральных служащих еще больше разрослась. Остается объяснить это явление, с одной стороны, тем, что торгово-промышленная жизнь даже в столице была еще так мало развита, что полуфабрикатов — вроде хотя бы готовых красок для декорационных холстов и т. п. — в продаже еще не существовало, а с другой — тем, что двор и влиятельная публика все чаще требовали постановок с сложным роскошным оформлением, с частыми переменами декораций, с многочисленными статистами из солдат, которых нужно было одевать, с балетами и хорами, для участников которых — фигурантов и певчих — приходилось шить платье, словом, «представлений с большим спектаклем», как они тогда назывались.

— XVII —

Михаил Маддокс. — Участие его в антрепризе кн. П. В. Урусова. — План построения нового театрального здания в Москве. — Временные спектакли театра в 1776—1780 годах на Знаменке. — Актеры и публика. — Пожар театра на Знаменке. — Урусов выходит из антрепризы. — Построение Петровского театра. — Его окружение в старой Москве и новое европейское устройство. — Рост московской интеллигенции в 1780-х годах. — Знатные театралы и публика из городских низов. — Внутренние порядки театра, обеспечивающие высокий художественный уровень его постановок. — Денежные затруднения Маддокса и размах его предпринимательской деятельности. — Конкуренция со стороны бесплатных крепостных театров Москвы. — Опекунский совет намечает открытие большого театра для питомцев Воспитательного дома, продолжающего обучение их сценическому искусству. — Тяжба Маддокса с Опекунским советом. — Задолженность Маддокса и вынужденное соглашение его с Воспитательным домом. — Маддокс становится наемным директором предприятия от Опекунского совета.

В то время как в Петербурге, поглотив частный театр Дмитревского, рос в своем актерском составе и привлекал к себе все более широкую публику русский императорский театр, в Москве расцветал частный театр Маддокса.

Англичанин или, может быть, еврей английской культуры, Михаил Маддокс (раньше говорили — Медокс, но сохранившаяся подпись его внесла поправку в транскрипцию его фамилии), как показало посвященное его антрепризе новейшее исследование, приехал в Россию еще в 1766—1767 годах, а к 1776 году появился и в Москве со своими «механическими и физическими представлениями», о которых сохранилось объявление в «Московских ведомостях» от 19 февраля указанного года. Характер этих представлений, очень привлекательных в то время и для знати, нам не ясен. Но о том, что Маддокс действительно был талантливым и тонким механиком, свидетельствуют сделанные им большие часы с множеством появляющихся и движущихся человеческих фигур, которые демонстрировались еще на Политехнической выставке 1872 года. Эти конструкторские способности его,

несомненно, очень пригодились ему в театре, который он мог оборудовать в машинной части лучше иного приглашенного со стороны специалиста. Но и в качестве антрепренера Маддокс сразу проявил себя умным, смелым, чрезвычайно изворотливым человеком. Только благодаря этому дело его просуществовало, при всех затруднениях, до 1805 года и сыграло такую большую роль в истории русского театра.

В 1776 году Маддокс был приглашен страстным театралом из высшего московского общества, прокурором, князем П. В. Урусовым, в компанию по его театральной антрепризе после того, как прежний компаньон его, итальянец Гроти, не исполнив своих материальных обязательств по отношению к нему, «неведомо куда отлучился». Пользуясь своими связями, Урусов выхлопотал себе на десять лет, начиная с 16 июля 1776 года, привилегию на устройство театральных зрелищ в Москве, взамен каковой взял на себя обязательство построить каменный театр «со всеми принадлежностями» и «с таким внешним убранством, чтобы он городу мог служить украшением». До тех пор спектакли шли на Знаменке в доме графа Воронцова. Обязательство построить образцовое здание для театра, требовавшее как больших затрат, так и широкого опыта, вероятно, и побудило Урусова привлечь к делу Маддокса на равных с собою правах.

Заботы о постройке нового театра, вскоре взятые Маддоксом в денежном отношении на себя, начались немедленно после того, как испрошенная Урусовым привилегия вошла в силу. Но это было сложное дело, затянувшееся на целых четыре года. Тем временем компаньоны серьезно взялись за организацию спектаклей на Знаменке и поставили их очень хорошо. В труппу их входили крупные таланты, начавшие свое поприще еще в театре Титова в 1760-х годах: Иван Калиграф, знакомый нам как сценический руководитель в Воспитательном доме; комик-буфф Андрей Ожогин, вышедший в свое время, как и Калиграф, из университетской школы; Василий Померанцев, все более раскрывавшийся в своем ярком эмоциональном даровании; из актрис выступали чрезвычайно сильная в ролях «злодеек» жена Калиграфа, Надежда Калиграф, молодая, прекрасная Мария Синявская и славившаяся впоследствии многообразием своего таланта Анна Померанцева. Здесь же, по-видимому, впервые проявили свои силы Плавильщиков и

Сандунов, вскоре перешедшие в Петербург. Сведения, сохранившиеся о репертуаре театра за 1776 — 1780 годы, очень недостаточны. В общем можно сказать, что он был тот же, что и в Петербурге, а так как многие драматурги постоянно или в течение многих лет жили в Москве, то некоторые пьесы шли здесь еще ранее, чем в Петербурге. Судя по некоторым указаниям, уже в этот период ставились в театре на Знаменке и балеты с участием иностранных сил. Кроме спектаклей, в театре устраивались модные тогда маскарады.

Время для театра было благоприятное. После опустошительной чумы в начале 1770-х годов, после пугачевского восстания, в течение почти двух лет державшего в судорожном страхе все российское дворянство и закончившееся лишь в январе 1775 года казнью Пугачева, на которую съезжалась и сбегалась глазеть вся Москва, наступили годы внешнего успокоения. Но вместе с тем это было время, когда всесильным фаворитом и советником Екатерины сделался Потемкин, властный, далекий по своим воззрениям от просвещенных дворян, мечтавших об аристократической конституции, грубый в обхождении с ними. Если ранее они оказались бессильными в своем влиянии на Екатерину, то теперь положение их при дворе, где начинали выдвигаться ставленники Потемкина, становилось невыносимым, и, «отставая от двора», они переселялись в Москву, чтобы здесь провести остаток дней своих, отдаваясь возможным утехам, серьезнейшей из которых было искусство. В их сердцах находили еще живой отклик трагедии Сумарокова, Княжнина, Николева с разлитыми в них намеками на пагубность царского самовластия, и недаром несколько лет спустя, когда шла у Маддокса трагедия Николева «Сорена и Замир», где на фоне душераздирающих сцен с изображением муки половецкого князя и княгини от небывалого российского царя Мстислава и где особенно четко выражен протест против произвола неограниченного монарха, рыдали не только женщины в театре,— плакал и старик Петр Панин, недавний беспощадный усмиритель пугачевского восстания.

Из этих вновь притекающих в Москву и многочисленных прежних представителей российской знати, среди которых было уже немало ценителей театра, издавна устраивавших домашние «благородные» любительские спектакли и начинавших заводить у себя крепостные театры, создава-

лось постоянное ядро художественно просвещенной публики для театра Урусова и Маддокса. Поэтому, решаясь произвести огромные затраты на сооружение нового большого театра, они могли рассчитывать на нужное им количество годовых абонентов.

В 1780 году дело их — с подготовлявшейся постройкой театрального здания — приняло срочный оборот: 26 февраля в театре на Знаменке во время спектакля произошел пожар, уничтоживший вместе с домом Воронцова все театральное имущество, а также все чертежи и макеты будущего здания. Из публики, по счастью, никто не пострадал; только славный актер Калиграф простудился на этом пожаре и вскоре умер совсем еще не старым человеком. Огромные убытки, вызванные пожаром, так расстроили дела Урусова, что он отказался от дальнейшего участия в антрепризе, передав свою долю в привилегии Маддоксу за 28 500 рублей. Маддокс, входивший уже при этих обязательствах в большие долги, нисколько, однако, не растерялся и с необычайной энергией повел дело постройки, которая была произведена, — учитывая ее сложность, — с исключительной быстротой: театр был построен архитектором Розбергом в пять месяцев.

Место для него было приобретено уже ранее: это было то самое место, на котором стоит теперь Большой театр. Но окружение его в то время ничуть не напоминало нынешней Свердловской площади и прилегающих к ней улиц. Там, где находится теперь Неглинный проезд, попрежнему текла речка Неглинка в хлябких своих берегах, пересекая ту часть площади, которая прилегает к Кремлю, и опоясывая дальше его стены. Пространство, где высятся теперь громады Универмага, застроено было низкими деревянными домишками, и такие же домишки с обширными дворами и службами, принадлежавшие каким-то княжнам Щербатовым и «генерал-майору и кавалеру» Апраксину, разбросаны были позади нынешнего Большого театра, а вдоль, по Охотному ряду и в сторону Моховой, виднелись среди разных мелких построек несколько церквей и большой питейный дом, или «Петровское кружало». Театр, именовавшийся с самого начала Петровским — по имени существовавшей уже тогда улицы Петровки, на которую он выходил парадным своим фасадом, несмотря на сравнительную скромность внешнего своего убранства, казался среди своего убогого окружения роскошным и огромным, тем более,



Вид Старой площади в Москве

что такие значительные, монументальные по тому времени здания, как дом Благородного собрания — теперь Дом Союзов — и другие, были тогда еще не построены.

Внутреннее оборудование Петровского театра, известное нам благодаря трудолюбивому исследованию О. Чаяновой в подробностях, каких мы не имеем относительно петербургских театральных зданий XVIII века, стояло на высоте европейской культуры того времени. Четыре входа с Петровки вели в отапливаемые сени, где «благородные» зрители сбрасывали с себя верхнюю одежду на руки сопровождавшего их выездного лакея, который и хранил ее в течение спектакля. Для кучеров и форейторов, принужденных прежде мерзнуть зимой за стенами театра, Маддокс устроил особые комнаты подле сеней. Во втором этаже, рядом с театральным залом, расположены были маскарадные и карточные залы, буфет, «дамский уборный кабинет» с «рейтирадом». Позднее сделана была к театру со стороны площади особая пристройка для круглого двухсветного очень нарядного маскарадного зала, вмещавшего до двух тысяч человек. Москвичи долго вспоминали о нем и в XIX веке, после пожара, уничтожившего Петровский театр в 1805 году. Для актеров, которым помещения давались от театра и у Маддокса, построен был выходивший фасадом на площадь особый флигель.

Театральный зал с наклонным к сцене полом имел три яруса лож, над которыми помещались галлереи с местами по полтиннику и по четвертаку, куда вели особые лестницы. Ложи, отдававшиеся по годовому абонементу на 75 спектаклей с сентября до конца мая (спектакли шли не каждый день, а летом давались вне абонемента), были наглухо отделены одна от другой и обставлены внутри по вкусу абонентов. Задняя часть партера была занята вместо нынешних стульев скамьями, а в передней части — до барьера, выделявшего место для оркестра,— расставлены были именные «табуреты», сдававшиеся, как и ложи, по абонементу и занимаемые обычно авторитетными ценителями театрального искусства. Сцена, наклонная к зрительному залу, была снабжена аппаратами, нужными не только для быстрой перемены декораций кулисной системы, но и для разных эффектов, позволявших ставить фантастические пьесы. В глубине сцены, по углам ее, были отгорожены две большие артистические уборные—для женщин и для мужчин. Только освещение Петровского теат-

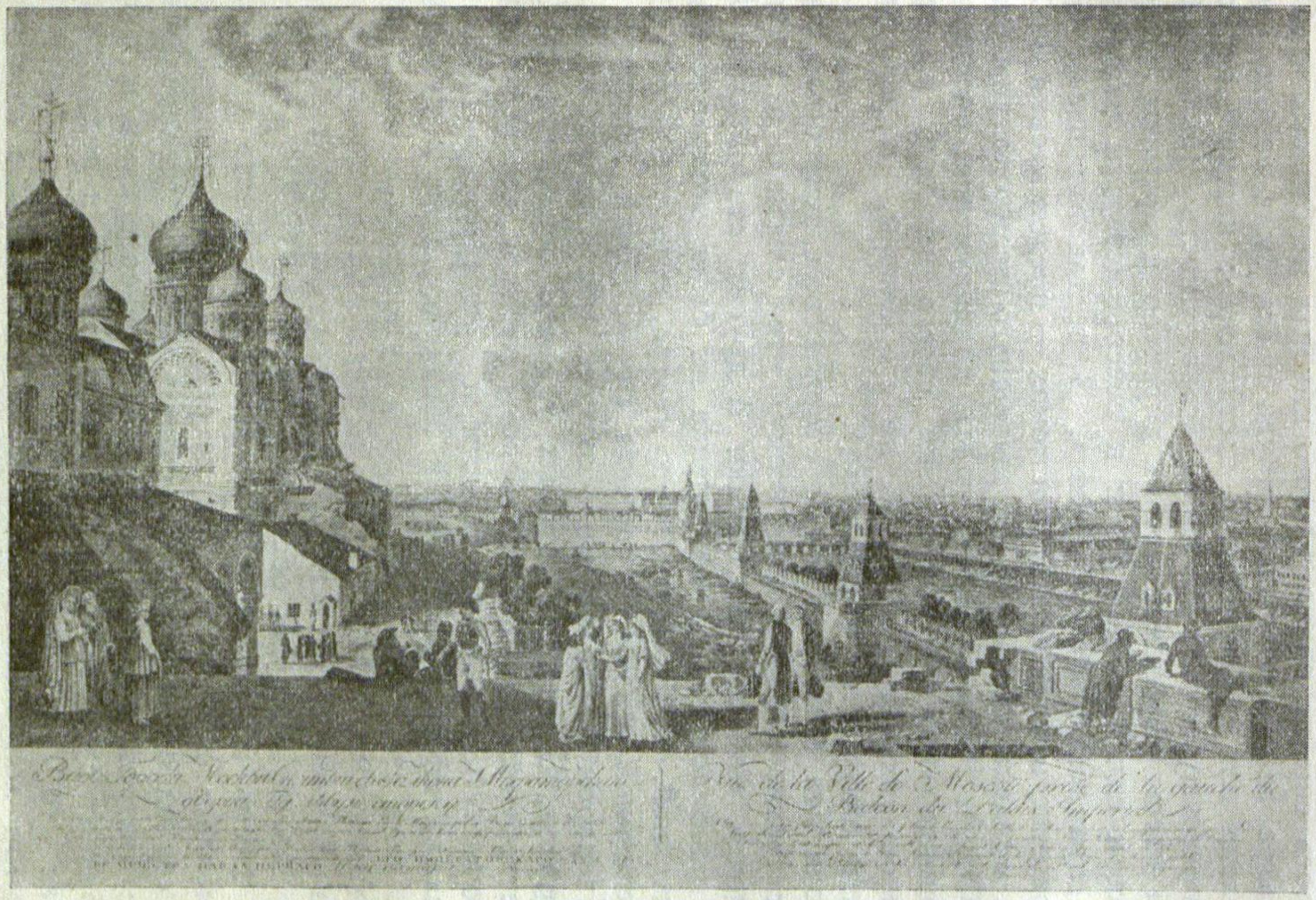
ра — и сцены и зала — кажется нам теперь уж слишком примитивным. Лучшего освещения, чем посредством восковых, а иногда и сальных свечей, дававших нагар и копоть, тогда не знали.

Петровский театр был открыт в конце 1780 года торжественным спектаклем с особым аллегорическим прологом и балетом «Волшебная школа». Повидимому, все дорогие ложи и табуреты разошлись уже по абонементу: московская публика научилась ценить театр Маддокса еще за время существования его на Знаменке. Но 1780-е годы были особенно благоприятны для культурного предприятия и со стороны быстрого роста московской интеллигенции — дворянской и разночинной. Как раз ко времени открытия Петровского театра перенес в Москву свою просветительную деятельность Н. И. Новиков, издатель ряда острых сатирических журналов, организатор «Общества, старающегося о напечатании книг». Масон и мистик по своему мировоззрению, он был в то же время замечательным общественным деятелем, противником крепостного права, пропагандистом просвещения для всех слоев общества. Взяв в свои руки, по предложению Хераскова, издававшиеся университетом «Московские ведомости» и университетскую типографию, он за десять лет увеличил тираж газеты почти в семь раз, расширил типографию и, собрав вокруг себя «сочинителей» и переводчиков, издал до четырехсот пятидесяти названий разных книг, организовал широкую книжную торговлю, создал в Москве первую библиотеку. Число москвичей, интересующихся книгами, науками и искусством, стало быстро возрастать.

Между тем дворянское население Москвы за эти же годы само по себе увеличивалось, а к исконным любителям театра присоединялось все больше молодых дворян, для которых еще незадолго перед тем главными развлечениями являлись охота, кулачные и петушиные бои и «прочие ожесточенные зрелища», по выражению «Драмматического словаря». Театр входил в моду, привлекал к себе и те дворянские семьи в полном составе, которые съезжались на зимние месяцы в Москву, с целыми обозами домашнего провианта, из своих поместий, надеясь поразвлечься и выдать замуж дочерей. Такие зрители, в противоположность настоящим театралам, мало интересовались сценическим искусством, на рядовых спектаклях оставляли свои ложи пустыми, предпочитая съездить куда-нибудь на бал,

или же, сидя на своих местах, пускались в такие громкие разговоры, что «ни одного слова с театра не услышать». Гораздо благодарнее оказывалась публика «попроще»,— из разночинцев, купцов, мелких служащих, та самая публика, которая давно уже обнаруживала интерес к театру, но была очень ограничена в возможностях удовлетворить его. Эта публика, не снимая верхнего платья, валом валила на галлереи, а часто и на партерные скамьи театра Маддокса и, по словам Вигеля, без скуки и утомления слушала повторяемые перед ней трагедии Сумарокова и Княжнина, комические оперы — «Розана и Любим», «Добрый солдат» и др. Эта публика требовала «крепкой игры» и награждала особенно бурными проявлениями восторга Андрея Ожогина в комедии и наиболее громкие, доходящие до оглушительного крика монологи трагедийных актеров.

Конечно, Маддокс был человек практической складки, и не эта публика интересовала его в первую очередь. Но нужно сказать, что к художественной стороне театра он подходил как истинно культурный человек, ориентируясь на вкусы серьезных ценителей. С. Н. Глинка и, дополнительно, Ф. А. Кони сообщают такие сведения о его внутренних распорядках, которые позволяют нам признать Маддокса одним из самых передовых деятелей театра XVIII века в европейском масштабе. Когда сочинители или переводчики доставляли свою пьесу в дирекцию, Маддокс созывал совещательный комитет из главных актеров. Если они большинством голосов решали принять пьесу, «содержатель театра удалялся, предоставляя каждому актеру, с общего согласия, выбрать себе роль по силам и таланту». Они же, сами актеры, решали, во сколько времени может быть поставлена пьеса, и срока, определенного актерами, он никогда не убавлял, а иногда даже увеличивал его. Частые пробы, на которых артисты сосредоточенно занимались своим делом, «не рассуждая о фраках и сапогах, не пересуживая ближнего», позволяли им так войти в свои роли, так овладеть их текстом, что на спектакле суфлер оказывался им уже не нужным. На две генеральные репетиции новой пьесы, которые всегда делались со всеми декорациями и в полных костюмах, Маддокс вместе с авторами и переводчиками приглашал всех истинных знатоков театра из своих постоянных абонентов. Каждый из них имел право высказываться, и дельное замечание охотно принималось актерами и директором.



Вид на Москву от стен Кремля в конце XVIII века

Если приглашенные единодушно признавали, что пьеса идет хорошо и что «каждый актер вник в душу своей роли», назначалось представление; в противном случае оно откладывалось еще на время. Оттого никогда не бывало, чтобы на театре Маддокса какая-нибудь пьеса была «плохо распределена или нерачительно поставлена»: каждый артист был превосходен в своей роли, «совокупность (ensemble) целой пьесы изумительна». И директор и артисты «стремились к одной общей цели: к совершенству, к изяществу и правдоподобности сцены». В постановке пьесы — в декорациях, в бутафории, костюмах — представления Маддокса «далеко отставали от нынешнего великолепия», пишет Ф. А. Кони в 1840-х годах, подразумевая, очевидно, роскошные оперные постановки своего времени, но эту внешнюю роскошь заменяли, по его словам, «смысл, ум, таланты актеров и содержателя».

Эпоха эта была истинным «торжеством искусства», говорит Кони, подводя итог всему, что слышал о театре Маддокса от того же Глинки и других старожилов. И если даже допустить, что оценка их была несколько преувеличенной, то порядки этого театра, весь строй его художественной жизни во всяком случае были замечательны. Недаром такие крупные актеры, как Сандунов, Плавильщиков, Шушерин, которых удалось переманить к себе петербургскому императорскому театру, достигши там уже очень большой известности и сравнительно большого оклада, вновь переходили к Маддоксу даже в ту пору, когда дела его оказались очень запутанными.

Задолженность Маддокса в первые годы — после пожара на Знаменке, расчета с Урусовым, постройки Петровского театра, который обошелся ему в 130 000 рублей,— была очень значительна. Но предприимчивость его развертывалась все шире. Еще до открытия Петровского театра создал он вместе с Урусовым летний увеселительный сад с театром для небольших пьес, фейерверками и т. п., по образцу существовавших тогда в Европе и получивших у нас то же наименование — «вокзал» (Waux-Hall, по имени лондонского предместья, где впервые открылся такой сад). В 1783 году Маддокс устроил около Таганской площади новый великолепный вокзал с большим залом для маскарадов, танцев, с спектаклями, разными иными увеселениями, где москвичи могли в летнее время пользоваться всеми этими благами, уплачивая по одному руб-

лю за вход, с ужином — по пять рублей. «Многие туда езжали — конечно, не люди значительные, а из общества средней руки, в особенности молодежь и всякие Гулянины и Транжирины», вспоминала не раз уже упомянутая нами бабушка Янькова из московской аристократии.

Но и постоянных связей с аристократией искал Маддокс и для нее, несмотря на то, что незадолго перед тем открылось в Москве официальное место для сборищ московского дворянства — Благородное собрание, — организовал он в 1785 году, тоже по западноевропейскому образцу, нечто вроде дворянского театрального клуба под названием «редут», куда посетители допускались по членским билетам и во главе которого стояли четыре директора из знатных московских фамилий. С необыкновенной живостью носился Маддокс из центра города на Таганку в своем красном плаще, за который прозван был «кардиналом», мечтая уже о постройке особого театра «для народа», но ни на минуту не упуская из внимания основного своего дела. Трудности в ведении его были, однако, очень значительны. Много препятствий к постановке пьес чинила ему местная цензура, едва-едва пропустившая «Недоросля» уже после того, как он был игран в Петербурге. Возрастала конкуренция с домашними крепостными театрами, число которых в Москве и в подмосковных усадьбах все возрастало, причем некоторые из них, пользуясь в качестве постановщиков и преподавателей актерами Маддокса, достигали иногда большого искусства. Значительная часть публики из дворянства предпочитала ездить в эти домашние театры. Бабушка Янькова так и говорит, что тогда «приличнее считалось бывать там, куда хозяева приглашают по знакомству, а не там, где каждый может быть за деньги; у кого же из нас не было в близком знакомстве людей, имевших свои собственные театры». Такого рода трудности преодолевались, однако, художественными достижениями Маддокса, и мы видим, что самые эти конкуренты его, собственники домашних крепостных театров, оказывались наиболее постоянными зрителями его театра.

Но вот, уже через четыре года после открытия Петровского театра, у него возник конкурент, который грозил совершенно подорвать его дело. Мы знаем, что после того, как значительное число питомцев Воспитательного дома, прошедших курс драматического искусства под руководством Калиграфа, было увезено в Петербург, в частный театр

Книпера, дело театрального образования при Воспитательном доме продолжалось, причем драматическому искусству после смерти Калиграфа обучал молодежь талантливый Василий Померанцев. Мысль о дальнейшей судьбе этой обучающейся молодежи не переставала занимать руководителей Воспитательного дома, и, когда в 1784 году туда обратился некий служивший в петербургской театральной дирекции пианист и композитор барон Ванжура с предложением поставить с воспитанниками несколько спектаклей, а затем создать для них крупное театральное предприятие, даже с четырьмя отделениями в провинции, Опекунский совет, после успеха устроенных Ванжурой спектаклей, принял это предложение. Маддокс сразу понял серьезность положения. Но полученная им привилегия недвусмысленно говорила, что она дается «ему одному и больше никому... дабы через то не было ему подрыва», и он подал жалобу в Земский суд и московскому главнокомандующему графу З. Г. Чернышеву. Чернышев, признав, что Воспитательный дом не имеет прав на платные спектакли, сделал обо всем этом доклад Екатерине, которой Маддокс, съездив для этого в Петербург, подал и личную свою просьбу. Исход дела зависел теперь от решения Земского суда, который — вероятно, в силу каких-нибудь связей с руководителями Воспитательного дома — решил дело в его пользу. Маддокс, однако, не смирился и подал на апелляцию в Гражданскую палату. Но в это время глава Воспитательного дома в Москве и в Петербурге И. И. Бецкой, который незадолго перед тем одобрил проект Ванжуры, но для которого, по наблюдениям Дидро, характерна была нерешительность между всяким «да и нет», вдруг пришел к мнению, что не подобает Воспитательному дому заниматься предприятиями коммерческого характера, и предложил такую комбинацию, чтобы Маддокс взял в свой театр для практики и дальнейшего обучения всю театральную молодежь Воспитательного дома, совершенно освободив его на будущее время от забот по театральному обучению подрастающих питомцев. Маддоксу оставалось согласиться, и 20 ноября 1784 года он заключил с московским Опекунским советом контракт, которым обязался взять на свое содержание и жалованье всю театральную молодежь Воспитательного дома, а также нужных ей учителей по декламации, музыке, пению и балетным танцам.

Опасность непосильной конкуренции была для Маддокса устранена, но и заботы и, главное, расходы его значительно увеличивались. Задолженность его продолжала расти. К концу 1780-х годов она достигла такой цифры, что одни невыплаченные по долгам проценты превосходили стоимость всего его имущества. Надвигался полный крах любимого им дела. И вот в 1789 году Маддокс обращается к Опекунскому совету, который состоял его кредитором по невыплаченным отчислениям от сборов в пользу Воспитательного дома, с заявлением, что вести свое дело самостоятельно он больше не может, а потому и предлагает взять от него все его предприятия с доходами от них и с ним самим в качестве директора «в полную волю и управление почтенного Опекунского совета». Опекунский совет некоторое время колебался, но в конце концов решился принять это предложение, и 19 декабря 1789 года соответственный договор был подписан. Маддокс сделался наемным директором своего бывшего театра. Но замечательно, что этот перелом в его положении ничуть не отразился на характере его театральной деятельности. Много еще всяких трудностей предстояло ему перенести в руководстве театром, и дело его иногда как будто начинало уже художественно замирать, но потом снова поднималось и просуществовало после заключения договора с Опекунским советом еще целых 16 лет, не меняя своего художественного строя, тех порядков, о которых с таким восторгом вспоминал С. Н. Глинка. Более того, именно к этому периоду существования театра и относится время активного участия в нем Глинки, как и все то, что так пленяло его в этом театре и что, несомненно, было установлено в нем еще в годы полной самостоятельности Маддокса.

— XVIII —

Возникновение в 1760-х годах провинциальных театров. — Сведения о театрах в Новгороде и Елизаветграде. — Влияние на развитие провинциальных театров манифеста Екатерины II „Об учреждениях для управления губерниями". — Возникновение театра в Калуге при наместнике М. Н. Кречетникове. — Просветительная и организаторская роль в калужском театре П. С. Батурина. — Упадок театра с удалением его. — Город Тамбов в конце XVIII века и культурная деятельность назначенного тамбовским губернатором Г. Р. Державина. — Открытие театра. — Недолговечность его. — Харьковский театр 1780-х и 1790-х годов. — Правитель губернии И. Ф. Кишенский и талантливый механик из мастеровых. — Актеры из местной канцелярской молодежи. — Отношение к публичной актерской деятельности местных женщин — Первый „настоящий" актер и первая актриса на харьковской сцене. — Необычайный успех театра у публики. — Переход театра к антрепренеру. — Театр и харьковское дворянское общество конца XVIII века.

В то время как театральное искусство уже твердо становилось на ноги в Петербурге и в Москве, начинали возникать театры и в провинциальных городах. Обычно первыми инициаторами в насаждении театров являлись в ту пору местные губернаторы и наместники — кто ради общекультурных целей, кто «для веселости и рассеяния благородного дворянства». История провинциальных театров у нас не только не разработана, но, можно сказать, едва тронута, и сведения о наиболее ранних из них, иногда в виде отдельных указаний на их существование или намерение создать театр, попадаются нам почти случайно. Так, в упоминавшемся уже «Дневнике» воспитателя цесаревича Павла С. Порошина от 27 декабря 1765 года говорится: «Обедали у нас сегодня... новгородский губернатор Яков Ефимович Сиверс. Сказывал он, что в Новгороде был у него маскарад и что театр там заводится», а в документах архива императорских театров от 9 февраля 1766 года мы уже находим указ Екатерины, повелевающий Дирекции «часть имеющегося оперного, комедиантского и балетного платья, а также декораций отдать новгородскому гу-

бернатору». Весьма возможно, что Я. Е. Сиверс — племянник того Сиверса, который причинил столько мучений Сумарокову,— был первым из подумавших о заведении театра во вверенной ему губернии, потому что он заметно выделялся своей образованностью и энергией в насаждении местной культуры. Однако удалось ли ему устроить театр в Новгороде — об этом сведений не имеется. К немного более позднему времени — к 1770 году — относится указание, имеющееся в известном «Словаре светских писателей» митрополита Евгения, что некто Василий Чертков, будучи комендантом «крепости св. Елизаветы», написал комедию «Кофейный дом», которая в 1770 году была поставлена в елизаветградском театре. Но и это известие о елизаветградском театре, словно вынырнув из тумана исторического отдаления, тотчас же вновь исчезает.

Заметное оживление в области строительства провинциальных театров начинается только после манифеста Екатерины от 7 ноября 1775 года «Об учреждениях для управления губерниями». Манифест этот разделял территорию России на более дробные единицы, вследствие чего число губерний значительно увеличивалось, но две или три губернии объединялись под высшим надзором одного генерал-губернатора, иначе — наместника, который являлся как бы представителем монаршей власти во вверенных ему губерниях и пышностью своего окружения подражал двору. Главным административным органом каждой губернии было Губернское правление, во главе которого стоял губернатор с очень широкими полномочиями; особые губернские учреждения создавались для финансового управления, для дела общественного призрения, для суда, который был сословным — для каждого сословия свой. Во всех этих учреждениях дворянство играло достаточно видную роль, входя в них либо по выборам, либо по назначению, а в управлении уездом оно уже прямо господствовало. Тогда же, при введении губернских учреждений, дворянство получило корпоративное устройство, со своим выборным предводителем — сначала только уездным, а позже, по «Жалованной грамоте дворянству» от 21 апреля 1785 года, — и губернским. «Жалованная грамота» окончательно закрепляла за дворянством все его привилегии: крепостное право в ничем не ограниченной форме, право не платить никаких податей, судиться только судом себе равных с

освобождением — в противоположность другим сословиям от каких-либо телесных наказаний.

Для низших слоев населения введение губернских учреждений создало только лишние тягости, увеличив число чиновников и чиновных запретов, а также и количество расходов на новые власти. Что же касается дворянской массы, то, не подняв, конечно, ее умственного и нравственного уровня, они все же на первое время оживили ее, привлекли к городам, содействовали общению между ее представителями, а тем самым и зарождению в ней некоторых культурных потребностей и навыков. «Лучшие люди» из дворянства, уже заявившие себя образованностью, получали большую возможность влиять на других; наиболее энергичные наместники и губернаторы старались блеснуть и перед императрицей, и перед городским обществом насаждением культуры. И вот уже в 1787 году анонимный автор «Драмматического словаря» пишет в «предуведомлении» своем: «Каждый знает, что в десятилетнее время и меньше начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы; везде слышим театры построенные и строящиеся, в которых заведены довольно изрядные актеры».

Историю возникновения некоторых из этих театров мы уже имеем возможность проследить. Первым из них по времени является театр калужский. В 1776 году калужская провинция была преобразована в наместничество под управлением калужского и тульского наместника М. Н. Кречетникова. К этому времени Калуга представляла собою значительный по тому времени торговый город с семнадцатью тысячами жителей, богатые купцы которого вели торговлю юфтью, щетиной и др. не только с отдаленными городами России, но и с заграницей. Но большинство калужан, среди которых было множество старообрядцев, отличавшихся «старинной твердостью в вере», да и во всем прочем крепко державшихся старины, тонуло в глубочайшем невежестве, и город не имел никаких признаков культурности ни по внешнему виду, ни по устройству. Но уже с момента въезда наместника, любившего «помпезность» и пропитанного слабостями екатерининского века к показному величию, город скоро начинает приобретать другой вид. Уже самое торжество въезда наместника, с пальбой из пушек и звоном во все церковные колокола, совершенно

ошеломило калужских обитателей. А затем начались блестящие балы, спектакли, фейерверки, на которые съезжались к открытию губернских учреждений окрестные дворяне и чиновники в своих разнообразных шитых мундирах. Вскоре стали воздвигаться невиданные в Калуге по размерам каменные дома для присутственных мест, корпус Гостиного двора, новый каменный мост, а так как на губернаторах и наместниках лежала, кроме того, забота о «распространении общежития и светскости», то вскоре Кречетников занялся и устройством театра.

Театр был оборудован в здании большого амбара, принадлежавшего одному из калужских купцов. Об устройстве его сведений не сохранилось. Известно только, что в театре были декорации кулисной системы и репетиционный зал. Актеры были приисканы частью в Петербурге, частью, повидимому, в Москве. Оркестр состоял из «своих» музыкантов, так как неподалеку от театра находилась «музыкантская школа». Театр именовался в течение долгого времени Оперным домом, из чего нужно заключить, что в нем с самого начала ставились, кроме шедших уже в столицах трагедий и комедий, и комические оперы. Но в первые годы существования театра ему нехватало мало-мальски опытного руководителя. В 1783 году положение это резко изменилось: в этом году сделался советником Гражданской палаты некий подполковник П. С. Батурин, человек широкого образования, знаток театра, и ему-то Кречетников и поручил управление театром. Батурин произвел полную реорганизацию театрального дела, главное внимание обратив на игру актеров. «Я написал им,— говорит он в своих еще не изданных «Записках»,— руководство для игры театральной, которое перевел из славного итальянского автора и актера Рикобония». Знакомство с Риккобони в провинции XVIII века! В первую минуту это поражает, как нечто почти неправдоподобное. Но сейчас же вспоминаешь, что русская жизнь того времени, в частности провинциальная, вообще полна была разительных контрастов: глушь, темь непроглядная, дикие, жестокие нравы — и вдруг из какой-нибудь погрязшей в мелких хозяйственных интересах и злобных сплетнях семьи выделяется человек, случайно напавший на книги или столкнувшийся с кем-нибудь, знающим цену книгам, и начинает читать, расти, постепенно приобщаться к европейской культуре. Вспомним тех провинциалов, для которых автор интересных автобиографи-

ческих записок екатерининского времени, Винский, состоя учителем в разных дворянских домах, переводил французских мыслителей XVIII века, и особенно ту семнадцатилетнюю ученицу его, которая, сидя в Уфе, читала в подлиннике Гельвеция, Мерсье, Руссо, Мабли. Что касается подполковника Батурина, то весьма вероятно, что до Калуги он побывал в столицах и даже за границей. Но для того, чтобы оценить теоретические труды Риккобони, как отца, Луиджи Риккобони, так и сына его Франческо, этих тонких итальянских актеров французской культуры, значительно отличающихся друг от друга по уклону своих теоретических сочинений, нужно было самому иметь очень высокий уровень умственного и художественного развития. К сожалению, Батурин не говорит, какого именно Риккобони он перевел для калужских актеров и что именно из учения того или другого было положено им в основу его работы с актерами, но ясно во всяком случае из его «Записок», что он боролся с привычкой их «играть наудачу», а также с «рутиною» и требовал от них «познания прямого театрального искусства». Эта борьба давалась ему нелегко: «Сперва самолюбие актеров было тем недовольно: им казалось странно, что человек, который не есть сам актер, мог им указывать, как действовать им в ролях, и поправлять игру их». Но Батурин настойчиво продолжал руководить репетициями и объяснять характер исполняемых ими ролей,— и в конце концов актеры признали ценность его руководства.

Очевидно, что и успехи, достигнутые труппой, были довольно значительны, потому что, когда Екатерина в 1787 году посетила Калугу, где встречена была с привычной для нее помпой и декоративным сокрытием признаков захватившего губернию неурожая, тщеславный Кречетников, после торжественного обеда, пригласил ее посмотреть и театр, в котором имеется «изрядная труппа». Рассмотрев список шедших в театре пьес, Екатерина, быть может, лукаво имея в виду свойственную Кречетникову хвастливость, сказала, что хорошо было бы позабавиться комедией Княжнина «Хвастун». Пьеса шла «очень исправно», и императрица, часто посматривая на приглашенного в ее ложу Кречетникова, «милостиво улыбалась ему».

К концу 1780-х годов Батурин по каким-то причинам отошел от театра, и хотя в начале 1790-х годов для театра начали строить новое здание, но искусство актеров стало в нем падать. Все же за время своего существования театр

сыграл известную культурную роль в жизни калужского общества, и в начале нового века калужский журнал «Урания» отмечает, что калужане и особенно купцы значительно просветились и посещают театр, тогда как «до сего за чудо почиталось» видеть молодое купечество в каких-нибудь культурных общественных сборищах.

В несколько ином виде представляется нам картина возникновения тамбовского театра по инициативе назначенного в Тамбов губернатором уже прославленного тогда поэта Державина. К сожалению, в «Записках» своих он почти не говорит о самом театре, который очень быстро был уничтожен соперничеством с Державиным жившего в Рязани наместника Гудовича, но зато перед нами живо вырисовывается процесс культурного роста местного общества, одним из средств которого являлся театр. Приехав в Тамбов весной 1786 года, Державин нашел подведомственную ему губернию «в крайнем расстройстве». Что представлял собой тогда самый город, об этом можно судить по сведениям из других источников, удостоверяющим, что и через семнадцать лет после недолговременного губернаторства Державина, в 1803 году, большая часть домов в Тамбове была крыта соломой или дерном, навоз с дворов сваливали на соборной площади или валили в реку Цну, а на немощеных улицах стояла такая грязь, что весной и осенью чиновники могли пробираться на службу только верхом или в охотничьих сапогах, занятия же в школах приходилось временно совсем отменять. Что касается местного дворянства во времена Державина, то, по его словам, оно «так было грубо и необходительно, что ни одеться, ни войти, ни обращаться, как должно благородному человеку, не умело или редкие из них, которые жили только в столицах». Державин стал собирать их у себя в доме, по воскресеньям давая небольшие балы, по четвергам — концерты, по большим праздникам — «театральные представления из охотников, молодых людей обоего пола». Но, кроме того, по инициативе и под руководством молоденькой жены Державина, дочери камердинера Петра III, в доме их ежедневно собиралась местная молодежь для совместного обучения: два раза в неделю — танцам у танцмейстера, выписанного из столицы и жившего в губернаторском доме, в другие дни — грамматике, арифметике и геометрии у приглашенных для этого за плату учителей местных народных училищ, так как брать уроки у них в публичной школе считалось для

девиц «непристойным». Здесь же, в доме губернатора, угощали их всех — и учащихся и учителей — чаем и т. п., а затем молодежь оставалась под надзором губернаторши и на вечер: младшие рисовали, девицы повзрослее шили для себя театральные и нарядные платья «по разным модам и костюмам», а также учились представлять разные роли. Державин говорит, что жена его во всем этом была великая искусница и сама всему этому обучала. «Сие делало всякий день людство в доме губернатора» и так привязало к губернаторше все общество, что память о ней сохранялась в Тамбове десятки лет. Державин же занимался все время разнообразными делами по своей должности, а кроме того, завел в Тамбове типографию, «где довольное число печаталось книг, переведенных тамошним дворянством». К концу года, в ноябре, в доме губернатора состоялось и открытие театра, совпадавшее с днем открытия нового народного училища. Театр открылся особо сочиненным прологом с музыкой, в одном действии, который был «представлен благородным обществом». Из «Записок» Державина трудно с уверенностью заключить, состоял ли актерский персонал театра только из представителей дворянства или в нем принимали участие и наемные актеры. Во всяком случае при театре служили выписанные губернатором машинист, живописец и балетмейстер. Каков был репертуар театра, как часто давались в нем представления и кто на них допускался — об этом Державин ничего не говорит. В общем он высказывает удовлетворение как результатами административной своей деятельности за 1786 и 1787 годы, которой отдали должное и посетившие край сенаторы Воронцов и Нарышкин, так и культурными своими достижениями: благодаря «приятным собраньям» и увеселениям «начало знатное дворянство не токмо в губернский город часто съезжаться, но и строить порядочные домы для их всегдашнего житья». Но все это зародило в наместнике, по словам Державина, некоторую зависть, выразившуюся в том, что начал он «брать к себе артистов, против воли губернатора и их самих, в Рязань для устройства там театра и прочих увеселений, как-то: машиниста, живописца и балетмейстера». Театр расстроился, а затем острые столкновения с наместником заставили Державина и вовсе оставить службу в Тамбове.

История харьковского театра в последнее десятилетие XVIII века имеет своего изобразителя в лице известного

украинского писателя Г. Ф. Квитки-Основьяненко, и время расцвета этого театра встает перед нами в живых красках. Только первые годы его существования — с открытием наместничества в 1781 году, когда в Харьков стали съезжаться дворяне и чиновники для занятия должностей во вновь открытых учреждениях и для них был устроен театр, — остаются для нас в тумане. Известно лишь, что труппа состояла из двадцати лиц, из харьковцев, и нужно думать, что это не были любители из «благородных» или же, во всяком случае, что среди них были и своего рода профессионалы, потому что старые люди рассказывали Квитке об одной танцовщице, «маляривне», то есть дочери маляра, восхищавшей публику ловкостью и легкостью в танцах. Балеты устраивались «отставным с.-петербургского театра дансером» Иваницким. Когда и почему все это расстроилось, Квитке не удалось узнать, но только, подрастая и бывая иногда в обществе, он слышал от всех сожаление о том, что нет больше в Харькове театра. Бывали только отдельные любительские спектакли.

В 1789 году назначен был харьковским губернатором бригадир И. Ф. Кишенский, служивший ранее в штате Потемкина. С приездом его местное общество — разные председатели, советники, прокуроры, стряпчие присутственных мест со своими семействами — заметно оживилось. Центром общества сделались жена губернатора и две дочери его — «приветливые, без чванства». Все беспрестанно посещали их или принимали у себя. Начались балы, маскарады, «благородные собрания». Вскоре губернатор предложил основать театр. Все подхватили эту мысль, и тут же для начала внесена была «значительная сумма, именно сто рублей». Губернатор имел возможность много сделать и без затрат. Для театра была использована большая деревянная пристройка к наместническому «дворцу», сооруженная для блестящего бала во время недавнего перед тем проезда Екатерины через Харьков. Немногое потребовалось, чтобы в высоком, нарядно расписанном зале этой пристройки поставить сцену и соорудить кулисы: «мастеровые взяты были из губернской роты; приказано им — и они сработали». К тому же среди них нашелся талантливый человек, что называется, на все руки мастер, губернский механик. Он расписал две декорации: комнату и лес, устроил поднимающийся и опускающийся занавес; «над плошками прехитро придумал навесить доску, которая делала на сцене в случае надобности

ночь». По предложению губернатора молодые люди, служившие в канцеляриях, в чертежной, не окончившие еще курса наук в училищах, выразили желание играть на театре без всякого вознаграждения. Но женщин, которые согласились бы выступать в качестве актрис, не нашлось. «Боже меня сохрани быть актершею! — говорила каждая дама, которой предлагали вступить на театр.— С нуждою буду вырабатывать кусок хлеба, а на бесславие не пойду». Это препятствие было устранено согласием молодых людей исполнять и женские роли. Музыкальная сторона спектаклей тоже не стоила денег: в городе было училище, при котором серьезный музыкант, учитель, создал из учеников оркестр и хор. Губернатор попросту приказал им безвозмездно участвовать в спектаклях всегда, когда понадобится. Репертуар легко было наметить по образцу столичных театров.

Театр открылся во время Успенской ярмарки комедией Княжнина. Двенадцать лож, в которые помещалось по двадцать человек, были заранее на год абонированы; партер по 1 рублю за вход, галлерея по 25 копеек медью — все было битком набито, и рукоплесканиям не было конца. Представления стали давать по вторникам и пятницам, если не случится на тот день праздника, и начинались они как зимой, так и летом в шесть часов. Директором театра был избран на год один из чиновников. Типографии в городе еще не было, и зрители извещались о спектаклях писаной афишей, которая прибивалась у ворот «дворца» к фонарному столбу.

Все пошло как будто гладко, однакоже чувствовался недостаток в опытном театральном руководителе, и потому, когда вскоре после открытия театра явился к директору «настоящий актер», некто Дмитрий Москвичев, и предложил поставить несколько прекрасных комедий и даже опер, его тотчас же пригласили, даже не спросив о его прошлом. Для его дебюта поставили пьесу «Князь-трубочист», в которой Москвичев, в качестве трубочиста, должен был появиться на сцене через каминную трубу. Он ловко выпал из камина, поднялся и остолбенел: в первом ряду кресел сидел проезжавший через Харьков губернатор Орловского наместничества, где Москвичев еще недавно, состоя сержантом губернской роты, потешал публику и самого губернатора в полковых спектаклях и откуда, узнав об открытии в Харькове «настоящего театра»; он бежал, чтобы отдаться сценическому искусству. Вероятно, орловский гу-

бернатор считал его действительно интересным актером, потому что, узнав его и видя его смущение, благодушно крикнул ему: «Не робей, Дмитрий... Продолжай, не бойся...» Москвичев кончил роль ко всеобщему удовольствию, и в тот же вечер дело было улажено переводом его из орловской губернской роты в харьковскую.

Москвичев ожил и приступил к постановке аблесимовского «Мельника». Актеры пели по слуху, то есть за скрипкой дирижера. Роль Анюты исполнял мальчих из певчих. Механик устроил мельницу с вертящимся колесом, лошадь с движущимися ногами, а когда из-за зеленой горы выдвинулся большой красный шар и на сцене сказали: «Месяц взошел!», публика пришла в совершенный восторг. Москвичев играл хитрого мельника и, поглядывая на богатого чиновника Сабурова, вставил в песню словечко от себя: «Я вам, детушки, помога... У Сабурова денег много». Публика засмеялась, Сабуров тоже, но понять намека не захотел. Москвичев повторил свой припев, назвав вместо Сабурова другого богатого купца, потом третьего — не столь богатого, но тароватого. Тогда на сцену полетел кошелек с деньгами. Москвичев поднял, отвесил три поклона, пришаркивая ногой, и продолжал роль. Выходка актера всех только развеселила.

Спектакли имели большой успех. Сыграли несколько комедий Сумарокова, Веревкина. «Недоросль» обдумывали и репетировали чуть не целый месяц. Поставили и ряд комических опер. Нехватало только женщин на сцене. Но вот Москвичев женился на дочери цыгана, жившего постоянно в Харькове, и скоро объявлено было, что она выступит в «Мельнике» в роли Анюты. Сенсация была необыкновенная. В вечер спектакля театр ломился от зрителей. А когда Елизавета Гавриловна, именуемая в просторечьи Лизкой, появилась на сцене, обвела публику своими дивными черными глазами и запела, прелестно запела, — «о Аполлон! чего тут не было!» восклицает историк, передавая волнение в театральном зале. Оперы стали давать чаще, и во всех выступала Лизка. Потом набрались еще актер и две актрисы. Главные из «вольных» актеров получали по 70 рублей ассигнациями в год, прочие — по 50 и 30 рублей. Доходы были приличные, игра складная, молва о харьковском театре шла далеко, но все-таки приходилось вести дела экономно: костюмы делали из китайки и стамеди с мишурой. Вдруг приехал в Харьков со своей труппой актер Тро-

фим Константинов, служивший в Петербурге на императорской сцене, — первый известный нам антрепренер в провинции,— и предложил взять харьковский театр на свое содержание. Публика согласилась, труппы были соединены: теперь стало здесь уже шесть постоянных актеров и три актрисы. Сцену стали застилать сукном, актеры выступали в пышных французских кафтанах, вышитых золотом, декорации были написаны новые: улицы с огромными строениями, «лес — точно живой, непроходимый лес», комната с колоннами, карнизами, зеркалами. И как изумлены были зрители, когда, по содержанию пьесы, одно действующее лицо провалилось под пол, словно земля пожрала его! Три дня занимала всех такая невидальщина... Репертуар расширился целым рядом новых пьес, и, наконец, поставили раздирательную мещанскую драму «Беверлей», в которой игравший первую роль Константинов так надрывался, что после спектакля бывал болен дня по три.

Жалованье актерам было значительно повышено: примадонна Лизка получала уже 300 рублей в год. Цены на места тоже были повышены. Абонирующиеся на ложи, как в столицах, сами отделывали их,— цветной бархат, атлас, хотя и «при сильно тусклом освещении», придавали залу роскошный вид. Несмотря на частое повторение одних и тех же пьес, театр посещался очень усердно и не одним только высшим обществом. Зная каждую пьесу наизусть, зрители повторяли слова за актерами и с неизменным жаром рукоплескали при любимых ими выражениях. Замечательно, что, по утверждению историка, Константинов получал доход от своей антрепризы, жил «очень изрядно» и был принят в обществе, центром которого являлся губернатор с семьей.

С наивным упоением живописует Квитка-Основьяненко времяпровождение этого почти гоголевского общества в воскресные и праздничные дни, когда, прослышав, будто это разрешено уже в столицах, стали и по праздникам играть в харьковском театре. День начинался с того, что все чиновники и съехавшиеся в город поместные дворяне, собравшись у губернатора, отправлялись с ним в собор. После обедни, к часу дня,— опять к губернатору на обед. Стол украшен массивным серебряным сервизом с гербами царским и наместническим: такой сервиз выдан был при открытии наместничеств каждому губернатору. При столе играет музыка, поют певчие, в особо горжественные дни

при заздравных тостах палят из пушек. После обеда губернатор идет отдохнуть, а гости запросто остаются с любезными хозяйками: «дамы и девицы в своих кругах; около них увиваются кавалеры с длинными пудреными, в пучок связанными волосами, в полосатых фраках, вышитых жилетах, в чулках, башмаках или в сапогах с отворотами из белой кожи, в петлице фрака — букет цветов». Мужчины, особыми группами, говорят либо о делах, либо о театре, об охоте. Для почетных старичков разложат иногда один карточный стол для игры в рокамболь, ломберт. В пять часов мимо окон уже марширует взвод кадет в красивых мундирчиках, направляясь в театр, где офицер расставит их, с ружьецами, по два у каждого входа. В шесть часов директор докладывает, что пора итти в театр. Все сходят по внутренней лестнице и занимают свои места. С появлением губернатора загремит оркестр, начинается представление. После спектакля — опять все к губернатору: опять музыка, певчие, для молодых — танцы. К двенадцати часам легкий ужин — и все по домам.

Какая беспечная, какая безоглядная жизнь! Как будто никто из этого общества и не подозревает о тех огромных событиях, которые разыгрываются в это время в центре тогдашней европейской жизни, в Париже; как будто и из Петербурга не доходят до Харькова вести о том, как волнуют эти события столичную интеллигенцию и какой сумрачной тревогой встречает их самодержавная монархиня и вся связанная с ее двором знать.

XIX

Условия возникновения крепостных театров. — Зачатки их в XVII веке. — Развитие их при Екатерине II. — Граф П. Б. Шереметев и его крепостной театр в Кускове. — Граф Н. П. Шереметев. — Заботы его об усовершенствовании отцовского театра и новых кадрах для него. — Быт крепостных—учеников его театральной школы. — Новый период театральной деятельности Н. П. Шереметева. — Крепостная артистка Параша Жемчугова и история любви к ней Н. П. Шереметева. — Закрытие кусковского театра. — Крепостной театр генералиссимуса А. В Суворова. — Суворов как помещик. — Театр в имении его, селе Ундол. — Наставление Суворова своим актерам. — Черты эпохи в крепостном театре Суворова. — Крепостной театр графа А Р. Воронцова. — Воронцов как передовой человек своего времени — Подготовка актеров и открытие театра в имении его Алабуха — Удаление Воронцова от двора Екатерины в имение его Андреевское и перенос туда театра — Организация театра, характер спектаклей, численность артистов и система оплаты их. — Отмена Воронцовым общепринятых наказаний.

Одновременно с распространением публичных театров в провинции шло у нас во второй половине XVIII века возникновение домашних крепостных театров, городских и усадебных, этого типичного порождения крепостнического строя, который при Екатерине не только не поколебался, но, как было уже сказано, получил при ней полное и безоговорочное свое утверждение. Огромные ее «пожалования» населенными государственными землями представителям знати за разные, иногда весьма сомнительные заслуги и услуги, прикрепление к земле украинского крестьянства, дарование помещикам права ссылать принадлежащих им людей, без суда, даже на каторгу, — все это, увеличивая и без того непомерные тяготы крепостного права, превращало крупнейших помещиков в истинных царьков своих поместий. Несметные богатства собирались в их руках как от дарового барщинного крестьянского труда, так и от оброка, которым очень многие заменяли подверженный случайностям неурожая доход от барщины, ежегодно взыскивая с

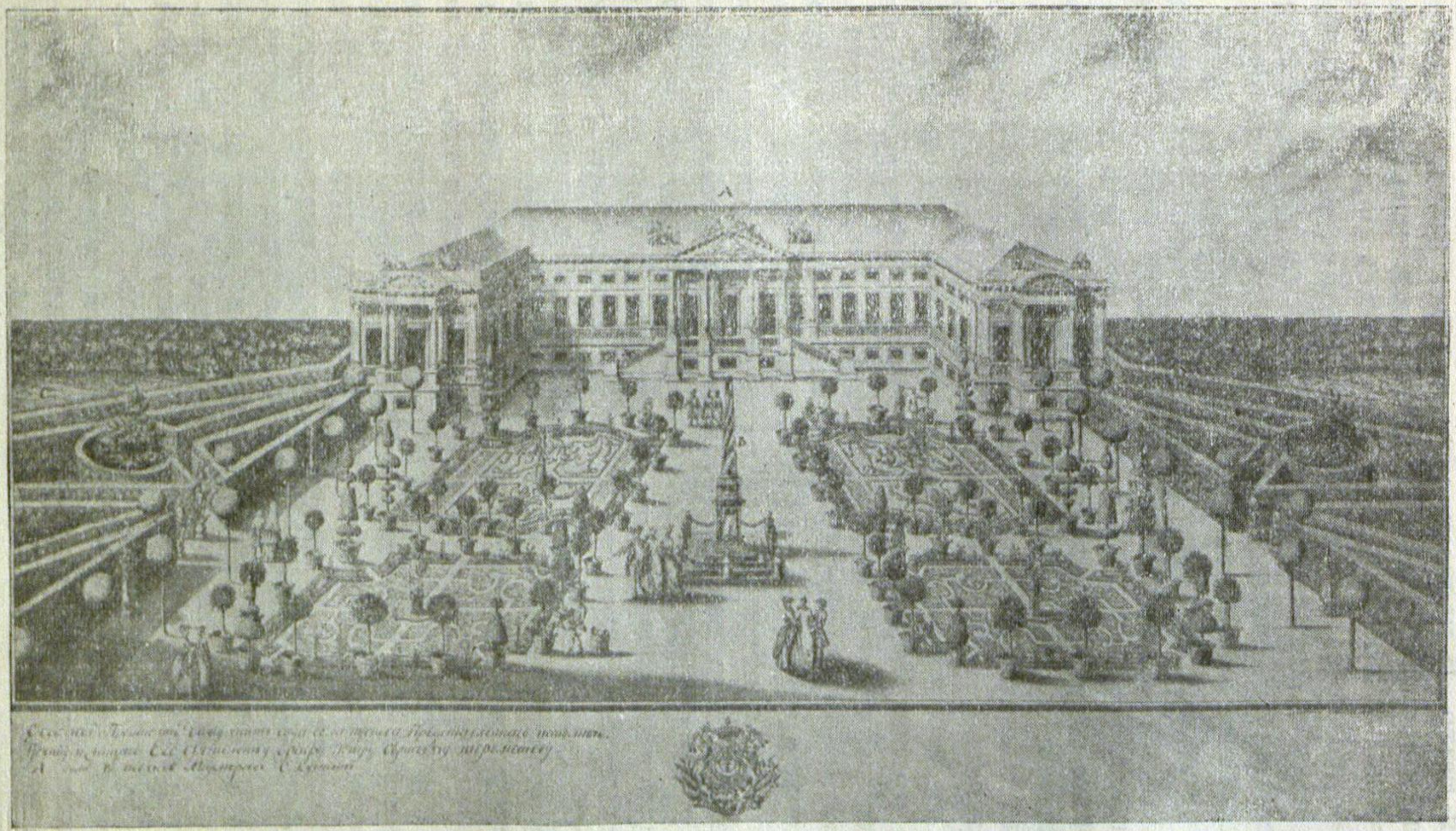
каждой крепостной души, не исключая детей, определенную денежную сумму по своему усмотрению — в 3, 5, 20 и даже 100 рублей и более. Можно себе представить, какие годовые доходы получали при таких условиях феодалы, которым принадлежали десятки тысяч крепостных. Естественно, что они могли позволять себе всяческую роскошь, в том числе и такую, как содержание целого полчища не занятых на земле «дворовых», число которых как у богачей, так и у тянувшихся за ними дворян средней руки, по наблюдениям иностранцев во второй половине XVIII века, у русских помещиков втрое-впятеро превосходило число слуг в немецких господских домах той же степени благосостояния. До некоторой степени это объясняется и слабым развитием в то время нашей промышленности, изделия которой заменялись кустарным производством крепостных. Но рядом с такими дворовыми-ремесленниками богатые дворянские семьи содержали еще и множество дворовых слуг на самых различных должностях, в том числе и так называемую «увеселительную прислугу»: шутов и шутих, дураков и дур, сказочников и сказочниц, а затем — специально обученных музыкантов, певчих, танцовщиков, наконец, актеров.

Зачатки домашних крепостных театров встречаем мы еще во времена первого у нас придворного театра, при царе Алексее Михайловиче. О том, что боярин Матвеев обучал сценическому искусству своих крепостных ребят у того же Грегори, которому поручены были с этой целью посадские ребята, сохранились документальные данные. Глухие сведения доходят до нас о том, что и у других бояр того же времени — у Милославского, Одоевского, князя В. В. Голицына — создавались домашние театры и оркестры. Почти с уверенностью можно сказать, что и позднее, в конце царствования Петра I, в измайловском дворце царицы Прасковьи Федоровны, в театре, устроенном ее дочерью Екатериной Ивановной, актеры из «простых», игравшие вместе с родовитыми любителями, были ее крепостными. Во время преемников Петра I, до Екатерины II, о крепостных театрах ничего не слышно. Зато уже при Анне Иоанновне и позже знать все чаще устраивает «благородные» любительские спектакли как при дворе, так и в своих частных домах. Влияние Франции, где любительские спектакли в период, предшествовавший революции 1789 года, составляли непрекращающуюся страсть аристократов, еще усили-

вает увлечение ими у нас. Интерес к театру, вкус к нему возрастает, у некоторых является понимание самой сущности сценического искусства со всеми сложными процессами, его создающими. А так как систематически устраивать «благородные» спектакли хлопотливо, да и не все исполнители бывают в них на высоте, учиться же этому искусству большинство считает ниже своего дворянского достоинства,— естественно, возникает мысль о постоянном домашнем театре из крепостных, иногда с участием вольнонаемных актеров, а в домах серьезных ценителей театра почти всегда с помощью иностранцев, балетмейстеров и музыкантов, и с участием в деле постановок крупных художественных сил из театра Маддокса в Москве, из придворного театра в Петербурге.

Такие домашние крепостные театры начинают возникать у нас при Екатерине II сначала в Москве и в подмосковных усадьбах, потом и в Петербурге и в других местах. Число их быстро растет, и к 1790-м годам в одной только отставной столице, с ее многочисленным неслужащим дворянством, их насчитывается до пятнадцати. О подавляющем большинстве из них сведения наши очень поверхностны и отрывочны. Но вот перед нами документально разработанная со многих сторон история знаменитейшего из крепостных театров XVIII века — театра графов Шереметевых, Петра Борисовича и сына его Николая Петровича.

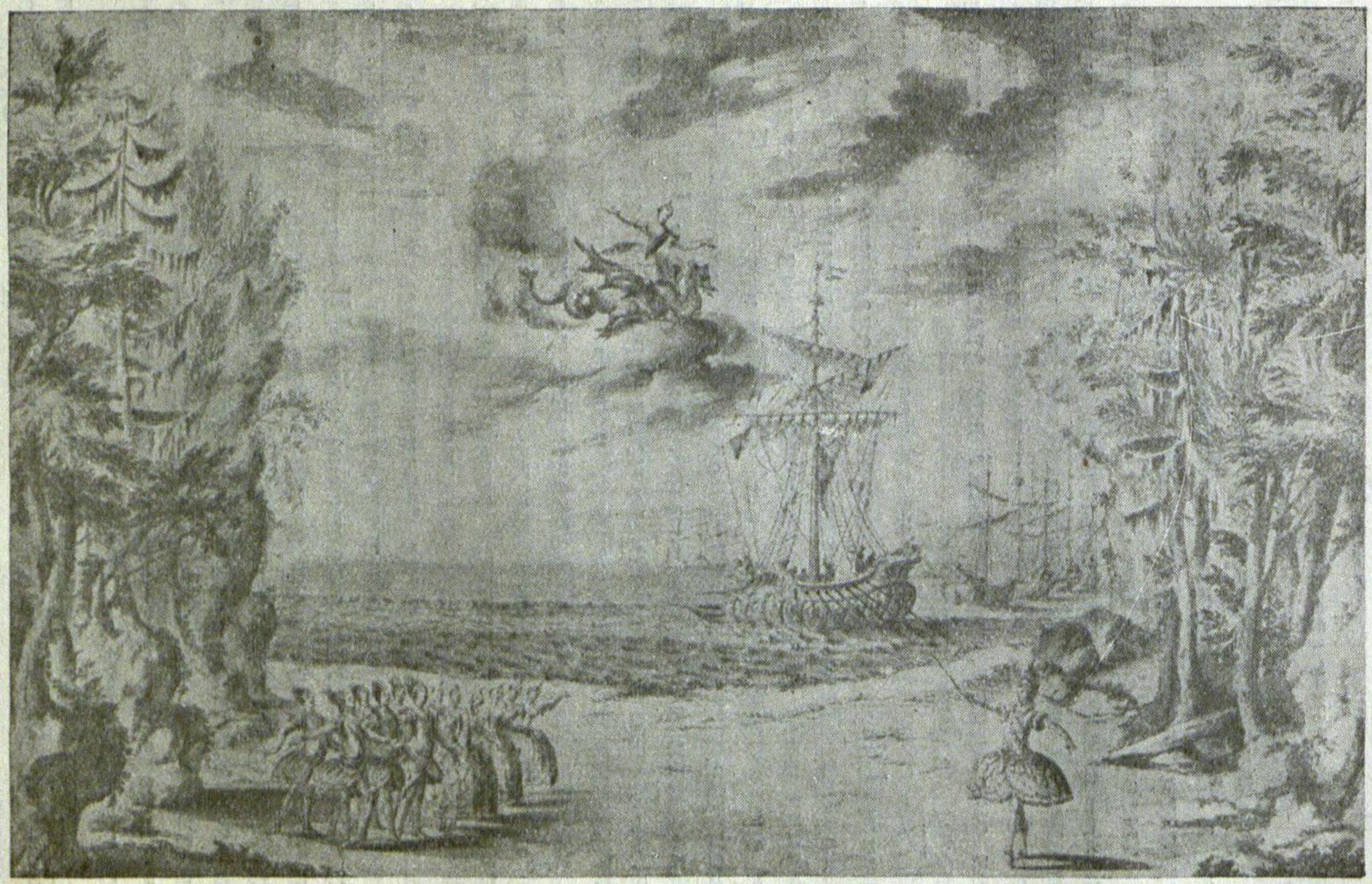
Шереметевы издавна принадлежали к богатейшим дворянским родам России, а после брака П. Б. Шереметева с княжной Черкасской богатство его еще значительно увеличилось, и в принадлежавших ему поместьях число крепостных достигало ста тысяч человек. В молодости П. Б. Шереметев выдвинулся на военной службе, при Елизавете занимал придворные должности. При Екатерине, в 1760-х годах, продолжал жить в Петербурге, где в доме его давались «благородные» спектакли; в них входили и балеты, участниками которых являлись сын Шереметева Николай, тогда еще подросток, и младший товарищ его, цесаревич Павел. Позднее П. Б. Шереметев переехал в Москву, где был избран предводителем дворянства, и жил в подмосковной своей — Кускове, в то время как сын его учился в Лейденском университете, потом путешествовал по Англии, Франции и брал уроки музыки у парижского виолончелиста Ивара, обнаруживая недюжинные музыкальные способности. За время отсутствия младшего Шереметева,



Дом и часть сада графа П. Б. Шереметева в Кускове

между 1769 и 1773 годами, в Кускове уже начал организовываться театр. В написанной много лет спустя «поверенной» сыну своему Николай Петрович так передает начальную историю этого театра. «Представился покойному отцу моему, — пишет он, — случай завести начально маленький театр, к чему способствовала уже довольно заведенная прежде музыкальная капель. Избраны были из служащих в доме способные люди, приучены театральным действиям и играны сперва небольшие пьесы. По времени невинность забавы сей и непосредственные успехи подавали мысль умножить актеров. На сей конец набраны были девицы из придомовых семейств и посторонних разночинцев, живших тогда исстари в доме нашем».

Старый Шереметев никогда не принадлежал к либеральной дворянской оппозиции. В бытность свою в Петербурге показал он себя незаурядным придворным вельможей, достаточно просвещенным на европейский образец, ловким, хотя и сохраняющим свое достоинство, важным, хотя и приветливым с низшими. В имениях своих проявил он свои хозяйственные дарования. Известно, что, когда великий Дидро, плохо разбиравшийся в русской действительности, спросил Екатерину, заключаются ли между русскими помещиками и их крестьянами какие-нибудь договоры, она довольно цинично ответила, что договоров нет, но что какой же расчетливый хозяин не будет беречь корову, которую он доит. Таким именно расчетливым хозяином был П. Б. Шереметев. Получая от оброка со своих крестьян, занимавшихся в его подмосковных и торговлей, сотни тысяч, по нынешним ценам — многие миллионы в год, он не допускал никаких жестокостей по отношению к ним, напротив — старался содействовать их благоустройству и их благосостоянию. Все было у него на учете, по всем хозяйственным статьям разрабатывались планы и сметы. Неограниченность материальных средств, природная энергия, отчасти тщеславие маленького царька в своих поместьях побуждали его держать в своем поместье Кускове огромный штат людей разных специальных назначений, каковы были кафешенк, мундшенк, метрдотель, кухеншрейбер, управляющий матросами и гребцами, зверинщик, лебединщик, «свисы», то есть швейцары в пышных ливреях, скороходы и даже, как у типичного феодала, своя маленькая гвардия из двенадцати гусар с командиром. Кусково разукрашено было всевозможными постройками для «отдыха»,



Балет в крепостном театре графа Н. П. Шереметева

увеселения и наслаждения искусством: кроме закрытого театра, был там и «воздушный театр», и вокзал, и превосходная картинная галлерея, и карусель, и «храм тишины», и т. п. Всем этим блистал Шереметев не только перед личными знакомыми своими: при въезде в его усадьбу стоял столб с надписью, приглашавшей всех посетителей Кускова, всю Москву «веселиться как кому угодно — в доме и в саду», а таких посетителей набиралось в течение лета до пятидесяти тысяч человек, приглашенных же бывало до двух тысяч. Наезжали к Шереметевым и «царственные особы» — сама Екатерина, император Иосиф, Станислав Понятовский и др. Тогда в Кускове устраивались празднества безумно затейливой роскоши, которая, по сохранившимся описаниям, производит впечатление даже приторной по своим излишествам.

В 1773 году вернулся из-за границы в Кусково Николай Петрович Шереметев, красивый и одаренный юноша, несколько болезненный, нервный и страстный. Отец, уже прискучивший своими художественными затеями, передал в его распоряжение свой театр и вокзал. «Я устремил все мои старания угодить родителю моему, — пишет об этом времени в той же «поверенной» сыну Николай Петрович. — Часто в свободные часы занимался наблюдениями, репетициями, доводя сколько можно до лучшего совершенства необработанность назначенных к тому людей, и могу сказать, что видел по возможности плоды моих стараний. Сей маленький домашний театр в состоянии был напоследок давать оперы и аллегорические балеты».

Но забота о театре не ограничивалась у Н. П. Шереметева присутствием его на репетициях и указаниями режиссерского порядка: в московском доме Шереметевых организовано было в это время нечто вроде театрального училища как для взрослых, так и для подрастающих крепостных. Здесь и жили они — каждая группа, то есть мальчики и девочки, взрослые мужчины и женщины, — отдельно. О том, как протекала их жизнь и учение, узнаем мы из сохранившегося наставления молодого Шереметева надзиравшему за ними Василию Вроблевскому, одному из его крепостных, достигшему такой образованности, что он являлся и переводчиком иностранных либретто в театре. В апреле 1780 года, уезжая временно из Кускова в другие имения, Шереметев подробно пишет Вроблевскому, как именно должен он вести надзор над оставшимися в Москве «девицами и певчи-

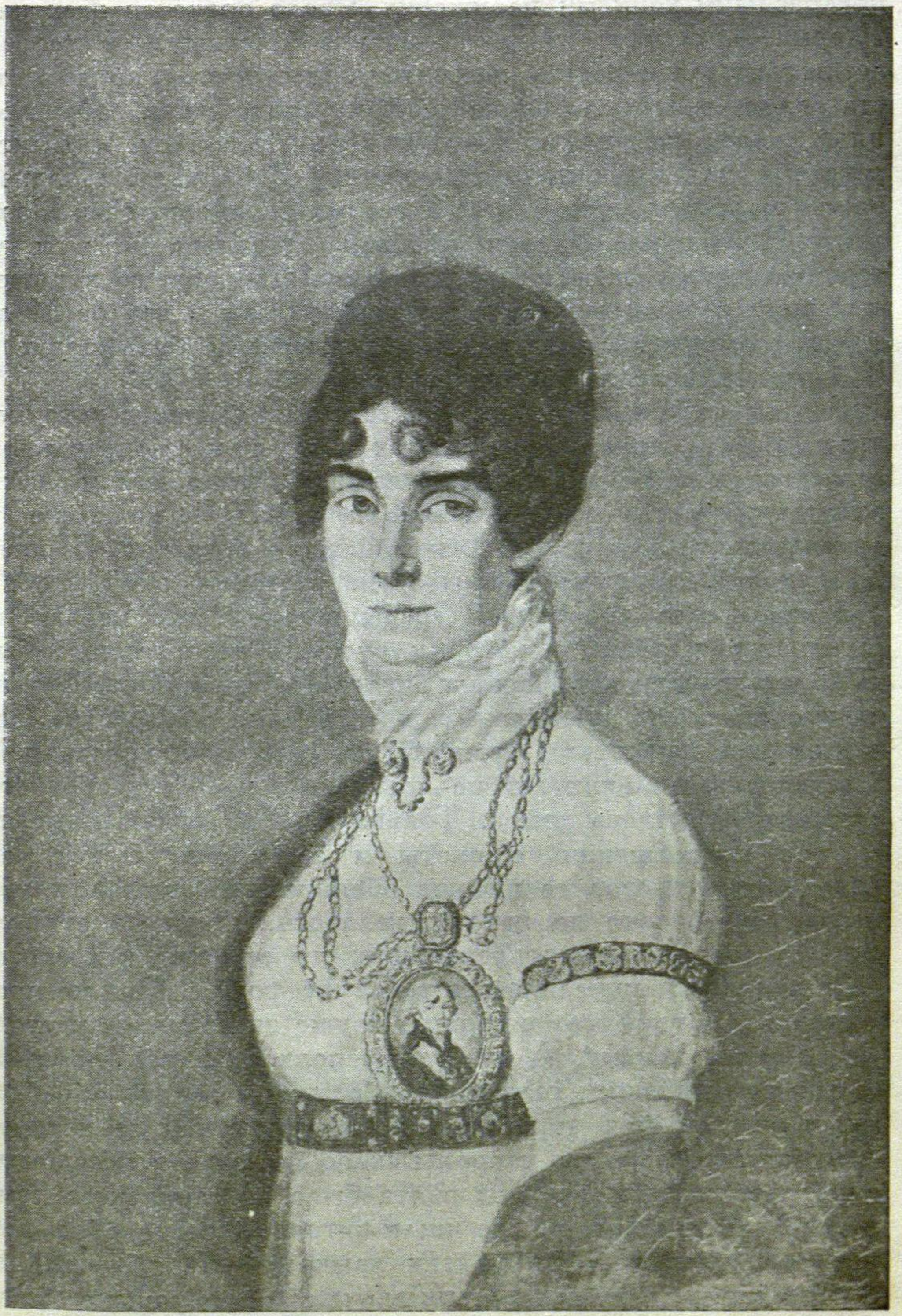
ми, танцовщиками и музыкантами». Оставленные в Москве для ученья девушки живут под присмотром приставленной к ним женщины. Дверь в нижний этаж, где они живут, должна быть заперта — «так, чтоб ходу иного к девушкам не было иначе, как через верх». В теплые неучебные дни позволяется посылать девушек, под присмотром той же приставленной к ним женщины, «прогуливаться по просторным улицам». Вроблевскому поручается ежедневно заходить к ним, справляться об их здоровье, осматривать, чисты ли их покои.

Все мужчины, как-то: певчие, актеры, танцовщики и музыканты, также не смеют никуда ходить, не спросившись у Вроблевского, и «чтобы все было тихо и смирно», а если кто отлучится без спросу, таковых наказывать. Из того же наставления Шереметева видно, что обучение его крепостных драматическому искусству происходило в это время у известного актера театра Маддокса Ивана Лапина, человека даровитого и вполне развитого, которому поручалось на время отсутствия Шереметева продолжать работу над комедией «Оракул» и комической оперой Княжнина «Несчастье от кареты». Музыку, пение, балетные танцы преподавали иностранные мастера, преимущественно итальянцы. Впрочем, среди учителей, кроме Лапина, назван еще некий Степан Дехтерев, повидимому, достигший известного совершенства «певчий», как тогда назывались все певцы кусковского и других театров. Ему поручалось, между прочим, «маленьких новых девушек выучить петь русские песни, чтоб могли петь оные песни под гуслями». Музыкантам приказано ежедневно в утренние часы играть у себя в комнате под руководством скрипача Феера симфонии и концерты, а после обеда заниматься с мастерами. Кроме всех этих занятий по специальностям, учащимся давали отчасти и общее образование. Оставляло ли им все это сколько-нибудь свободного времени и если да, то чем оно заполнялось, остается неясным. Во всяком случае наставление Шереметева требует, чтобы время напрасно не протекало, а «за леность, нерадение и неперениманье учения» учащихся наказывали: девушек ставили на колени и сажали на хлеб и воду, мальчиков и взрослых мужчин, нужно думать, наказывали и покрепче, «смотря по достоинству». Обо всем, происходившем в общежитии, приказано было Вроблевскому рапортовать господину дважды в неделю, притом «не нападая, а в полной истине».

Во всем этом видно серьезное отношение молодого Шереметева к созданию кадров своего театра, притом даже с известной человеческой заботливостью о своих крепостных. Особенно много внимания уделялось женщинам: по воспоминаниям одной из артисток театра, Т. В. Шлыковой, девочек воспитывали, как институток, обучали французскому, иных и итальянскому языку, рукодельям, одевали как барышень — они носили кринолин и «корсет для стройности стана». Кормили актеров обильно, первым персонажам полагалась даже пища с барского стола, и сам Н. П. Шереметев входил во все подробности их быта.

Однако и занятия театром и столь же серьезные занятия музыкой — игрой на виолончели — в это время целиком еще не поглощали его. Жизнь в Кускове оставляла достаточно места для увлечений иного порядка, более характерных для молодого, ни в чем не знающего себе запрета помещика: охота, для широкой организации которой в Кускове постоянно держали огромный штат крепостных людей, лошади, а по ночам женщины — крепостные женщины и девушки, сегодня одна, завтра другая,— которая приглянется. Но какая-то пустота чувствовалась во всем этом, а потому, когда в 1782 году отец представил его императрице, он бросил Кусково и переехал в Петербург, где очень быстро сделал придворную карьеру — до гофмаршала, а потом назначен был сенатором. Однако и это не удовлетворяло.

В 1785 году он вернулся в Кусково и взялся за расширение и усовершенствование своего театра, предъявляя к нему еще более высокие эстетические требования. Начался постройкой новый каменный театр по всем правилам европейского искусства, при участии как иностранных мастеров, так и собственных, крепостных, достигших в своем деле очень высокого уровня развития. Театр был рассчитан на самые сложные оперные и балетные спектакли и снабжен всеми нужными для этого машинами. Для артистов устроены были по обе стороны сцены уборные, оклеенные обоями, а в уборной для женщин целая стена представляла собою зеркало с потолка до пола. При театре состоял целый штат декораторов из крепостных, которые писали декорации по рисункам и гравюрам из Парижа. Возобновив сношения с парижским учителем своим Иваром, страстным любителем музыки и театра, Н. П. Шереметев стал получать от него все нужные для театра сведения и образцы, так что многие постановки кусковского театра являлись



Прасковья Ивановна
ЖЕМЧУГОВА

прекрасными копиями парижских. Число артистов всех категорий — драматических, оперных и балетных — в театре все возрастало и дошло, не считая оркестрантов, до девяноста пяти человек. Подрастающих продолжали обучать, иногда посылая их для этого даже в Петербург, к Дмитревскому или известному танцовщику Бубликову. Позднее приглашали для руководства актерами вернувшихся к Маддоксу Шушерина, Плавильщикова, Сандунова и замечательную певицу, жену его, Сандунову. Для общего художественного развития актеров им взяты были в театре Маддокса годовые абонементы. На костюмы и бутафорию в Кускове не жалели никаких денег.

В этот последний период существования кусковского театра Н. П. Шереметев отдавался ему с исключительной страстью, потому что его связывали с этим делом и чисто личные обстоятельства — любовь к чудесной женщине и замечательной певице из крепостных его артисток, Параше Кузнецовой, по сцене Жемчуговой. История этой любви так характерна для данной среды и эпохи, что нельзя не остановиться на ней в истории русского театрального быта. С семнадцати лет Параша числилась уже актрисой труппы, но почему-то продолжала жить в доме своего отца, который был кусковским кузнецом, и, не будучи красавицей, в течение нескольких лет не привлекала к себе особенного внимания молодого графа. Только в 1789 году, встретив ее при возвращении с охоты и заговорив с ней, он вдруг почувствовал ее нежное обаяние и воспылал к ней страстью, которая по началу, казалось, ничем не отличалась от обычных, скоропреходящих его страстей к крепостным женщинам и вылилась в такие же формы. Она не протестовала, потому что в сердце ее уже затеплилась настоящая любовь к нему. А он, ближе подходя к ней, поражен был и ее чарующим голосом, требовавшим только обработки, и эстетической тонкостью и благородством ее натуры. Летучая страсть с его стороны скоро перешла в неведомую ему ранее любовь. Параша взята была из отцовского дома и поселена во флигеле, где жили актрисы. На ее образование — «по-русски и на других языках»,— на обучение ее сценическому искусству, танцам, музыке обращено было особенное внимание. Успехи ее были поразительны как в области драмы и балета, так и особенно в пении; вскоре, выступив в опере «Самнитские браки», она показала себя уже прекраснейшей певицей. Современники, видевшие ее в этой

опере, с восторгом вспоминали об ее голосе и об очаровании, исходившем от нее с того момента, как она появлялась на сцене в рыцарском уборе, стоя на двухколесной колеснице.

Время только усиливало, укрепляло любовь молодого графа. Влияние возлюбленной возрождало его к новой жизни. Он бросил охоту, стал много читать, увеличил и усовершенствовал школу для крестьянских детей, допустил для дворовых и крестьян известную долю самоуправления. Интерес к театру приобрел у него еще более серьезный и горячий характер. Потребность в постоянном общении с Парашей побудила его переселить ее из актерского флигеля ближе к себе, потом устроить для нее — сообразно с ее вкусом к простой, скромной обстановке — особый домик, где, казалось, началось для них счастье во всей полноте его. Девять лет прожили они так в неослабевающей любви друг к другу. Но проклятие крепостного строя тяготело над ними. Почти непонятные нам теперь предрассудки отравляли их жизнь. Жениться на собственной крепостной, каковой оставалась Параша,— возможно ли это? И в глазах родственников, знакомых, всей дворни, завидовавшей ее положению, несмотря на ее доброту и заботы обо всех, она оставалась чем-то вроде презренной наложницы его. Недоброжелательство, злобные сплетни давали чувствовать себя на каждом шагу и со всех сторон. Самое постоянство его любви вызывало среди равных ему ядовитые насмешки. И, слабохарактерный, с юности нервно расшатанный, он поддавался влиянию своей среды, томился, вдруг приходил к Параше с заявлением, что им нужно расстаться, что, может быть, ему придется жениться на другой. Она страдала кротко и смиренно, находя утешение только в религии и заботах о других. Но так обаятельна она была в самом своем смирении, что, наконец, он сделал первый решительный шаг: дал ей «вольную» — сделал ее свободной гражданкой под фамилией Ковалевой. Новый взрыв зависти к ней и всяческих пересудов побудил Н. П. Шереметева проститься с Кусковым, перевезти все художественные сокровища его в другую его подмосковную, Останкино, где театр принял уже гораздо более скромный, домашний характер. Зимой уезжал он оттуда в Петербург в свой великолепный дворец на Фонтанке, где Параша жила в особом домике в саду и лишь изредка появлялась при людях в большом доме, хотя уже и при дворе знали об этой неизменной связи. Параша молча страдала и таяла. Только в

1801 году Шереметев покончил со своей раздвоенностью, обвенчавшись с Парашей в скромной московской церкви в присутствии немногих близких людей. Но и тут сказалась в нем нелепая дворянская гордыня, не позволявшая жениться на бывшей крепостной: раздобыты были откуда-то бумаги, по которым выходило, будто предками Прасковьи Ивановны Ковалевой были польские шляхтичи Ковалевские. А брак свой с Парашей Шереметев огласил как по всем своим вотчинам, так и среди московского и петербургского общества лишь тогда, когда она сама уже не могла узнать об этом: 23 февраля 1803 года, родив ему сына, она скончалась. Между тем он ведь действительно неизменно любил ее: тоска по ней продолжала съедать его до конца его недолгой жизни. Можно сказать, что, при всей незаурядности своих дарований, он сам в известной степени явился жертвой породившего его уродливого строя жизни.

Шереметевский театр по своей художественной значительности, по организационному размаху его владельца представляет собой крупнейшее явление в истории крепостных театров XVIII века и является единственным, подвергшимся столь многостороннему изучению на основании сохранившихся документов. О других крепостных театрах этого времени, даже представляющих особый интерес по именам их владельцев, каковы генералиссимус Суворов и граф А. Р. Воронцов, мы имеем лишь далеко не полные сведения, а о большинстве остальных городских и усадебных крепостных театров, в которых, судя по тому, что мы знаем из дальнейшей истории крепостного театра, крепостной строй проявил себя во всей своей грубости и бесчеловечности, сведения наши совсем ничтожны. Но стоит восстановить здесь хоть то немногое, что дошло до нас о театрах Суворова и Воронцова, уже потому, что вместе с театром Шереметева они позволяют нам установить общий характер крепостных театров, руководимых наиболее просвещенными людьми своего времени.

Крепостной театр знаменитого А. В. Суворова существовал всего каких-нибудь три года, в тот небольшой перерыв 1780-х годов между военными походами, когда этот блистательный полководец имел возможность отдохнуть от своей напряженной и суровой военной жизни и дать волю своим культурным потребностям. Не многие знают, что Суворов действительно был очень культурным человеком, что он смолоду знал несколько языков, изучал историю,



Александр Васильевич
СУВОРОВ

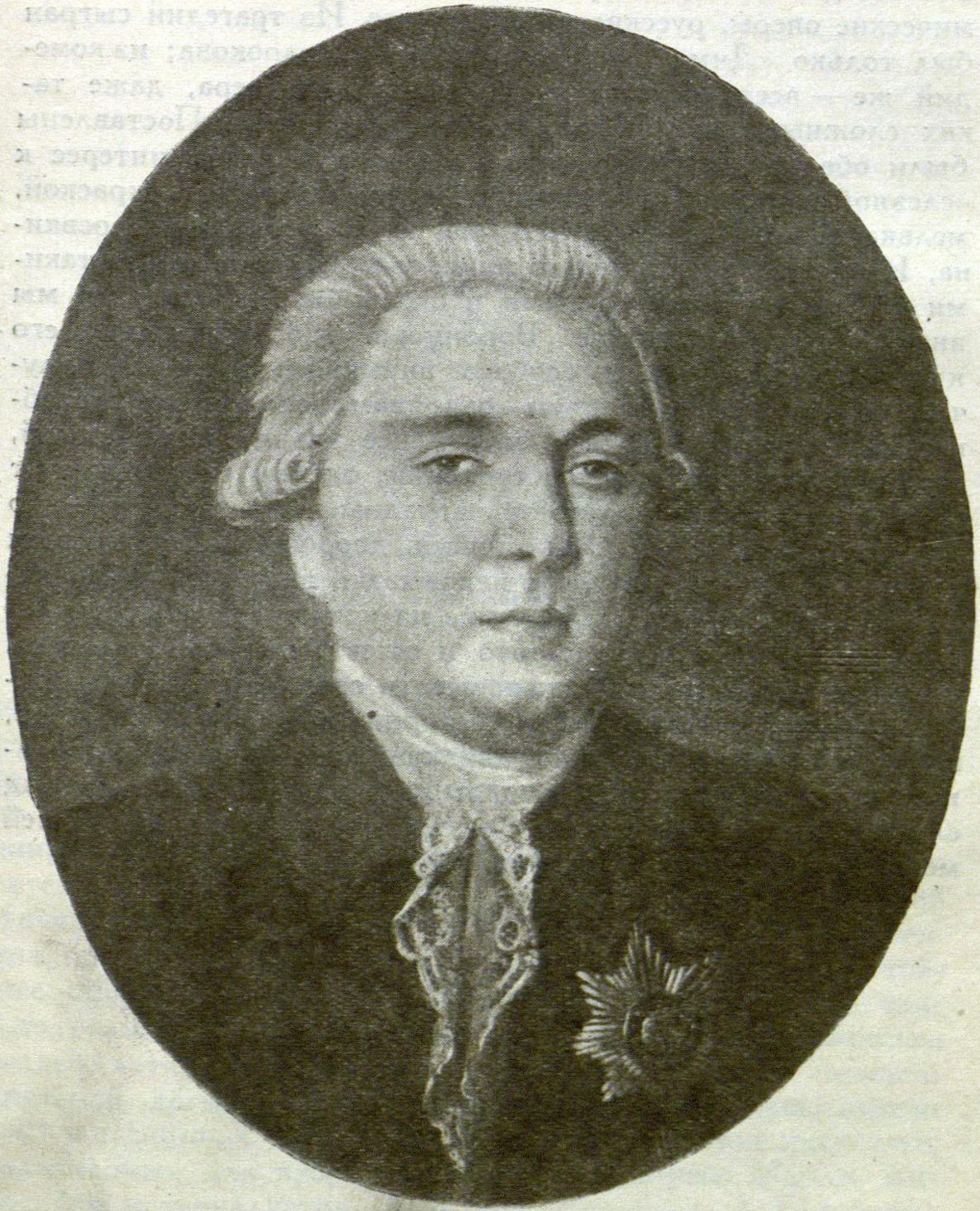
философию Вольфа и Лейбница; что, будучи от природы «огневым человеком», страстным и стремительным, он старался «умерять свою вспыльчивость», а по отношению к солдатам, при всей своей требовательности, которую он, однако, прежде всего обращал на самого себя, был ласков и заботлив, чем и вызывал в них готовность итти за ним «в огонь и в воду». Специальное исследование, посвященное годам его роздыха от походов и его жизни в деревне, рисует нам его и как исключительного по своей гуманности помещика, который входит в подробности домашней и семейной жизни своих крепостных, ограничивается очень скромным оброком с них, совсем отказываясь от общепринятых поборов с них натурой, не сдает их в рекруты, нанимая вместо того «охотников» — наполовину из своих личных средств; который для избавления крестьян от тяжелого для них постоя подведомственного ему полка, строит для него особые казармы — «сухие, бесклоповные»,— такие, чтоб покойно было жить в них, тепло, не ветрено, не душно, как он пишет в своих распоряжениях. Любовь к детям, к птицам, к зеленым насаждениям, к «красивейшим цветам» характеризует эти же письменные распоряжения его. Сердечная теплота соединяется у него с умственными и эстетическими потребностями. В московском доме его, на Никитской улице, жили у него парии крепостных музыкантов и певчих, которые совершенствовались в своем искусстве при помощи специалистов и которым разрешено было получать доход от выступлений на стороне. Когда, назначенный командовать Владимирской дивизией, он переехал в 1784 году в село свое Ундол, Владимирской губернии, все они были переведены туда, и создан был крепостной театр.

Недолго пробыл Суворов в Ундоле, но, и уехав оттуда, он продолжал заботиться о поддержании и укреплении тамошнего своего театра, как если бы он еще рассчитывал вернуться туда, и писал своему управляющему наставления, характеризующие как отношение его к театральному делу, так в известной степени и самый строй его небольшого, можно сказать — «кустарного» театра. Так, в мае 1785 года он пишет: «1. Иванов обучает певчих с прилежанием, по моему наставлению. 2. Николай—управитель музыкантов... 3. Ерофей имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат. 4. Мальчиков словесному учит Никита». В августе того же года в большом письме на хозяйственные темы Су-

воров опять пишет управляющему о музыке и театре: «Помни музыку нашу — вокальный и инструментальный хоры, и чтоб не уронить концертное... Васька комиком хорош. Но трагиком будет лучше Никитка. Только должно ему научиться выраженью, что легко по запятым, точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выйдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту, без чего ясности и сладости в речи не будет, ни восхищенья, о чем ты все подтвердительно растолкуй». Приведенные наставления относительно значения точек и запятых при произнесении текста кажутся нам теперь уже слишком элементарными, однако, когда вспомнишь, что и в конце XIX века можно было слышать, как в «Борисе Годунове» Пушкина актер, игравший Самозванца, заявлял Марине: «Довольно стыдно мне пред гордою полячкой унижаться!», не обращая внимания на точку, которая стоит у Пушкина после «Довольно», и т. п., то суворовские наставления крепостному актеру уже перестают казаться наивными. А что касается его суждений о необходимости «каданса» в чтении стихов, то на этот счет нехватает достаточно четкой установки у некоторых актеров и до настоящего времени. Тем не менее крепостной театр Суворова, был все же типичным явлением своего времени, и это выражалось как в том, что при всей сердечности его владельца мужской артистический персонал его, хоть и в самом крайнем случае, то есть при очень больших проступках, все же наказывали розгами, так и в том, что людей брали иногда для исполнения художественных обязанностей даже не из дворовых, а от земли, чтобы потом, отучив от крестьянской жизни, при неуспехе или просто по ненадобности, вновь «посадить на пашню», вовсе не считаясь с их склонностями.

Краткие, но ценные документальные сведения имеем мы и о крепостном театре графа Александра Романовича Воронцова. Возник он только в 1790-х годах, но нельзя не упомянуть о нем тут же, в ряду других передовых театров XVIII века, заглядывая несколько вперед по отношению к тому, что делалось в это время в столицах. Александр Воронцов был лучшим представителем рода Воронцовых, выдвинувшегося при дворе еще во времена Анны Иоанновны. На представителях этого рода ясно можно проследить, как бежал, словно огонек по зажигательной нитке, интерес к театру, зародившийся на спектаклях игравших в Петер-

бурге иностранных трупп, к театру русскому, вызывая и творческие попытки насаждения его в глухих местах. У одного из Воронцовых уже при Елизавете были свои искусные крепостные танцовщицы. Сам Александр Романович Воронцов — сын наместника, известного столь же своей образованностью, сколь и своим безобразным лихоимством, и брат княгини Воронцовой-Дашковой, директора Академии наук,— с детства два раза в неделю посещал спектакли французской труппы в Петербурге и тогда же стал приобретать широкие познания по литературе, углубившиеся за время его жизни в Страсбурге, Париже и Мадриде. По благородной независимости своего характера и по образу мыслей он намного опережал свое время, на что указывает прежде всего внутренняя близость его к замечательнейшему человеку XVIII века, первому мыслителю-революционеру нашему — Александру Радищеву. Это он, Воронцов, познакомившись с Радищевым проездом через Лейпциг, где учился Радищев, первый указал ему на увлекшие его сочинения Гельвеция и Мабли. Это он в годы тяжких испытаний Радищева, постигших его после отпечатания его «Путешествия из Петербурга в Москву», хлопотал о снятии с него оков при пересылке его в сибирскую тюрьму, писал о нем губернаторам как о своем друге, посылал ему деньги и книги. Понятно, что при таких данных, занимая уже высшие должности, сторонился он от двора Екатерины, а в 1794 году удалился в свое имение Андреевское, Владимирской губернии, где и прожил до воцарения Александра I. Но еще до переезда туда, в другом своем имении, Алабухе, Тамбовской губернии, положил он начало своему театру и театральной школе при нем, где, пройдя предварительно курс «народного главного училища» в Тамбове, обучались актеры, певцы и музыканты. Театр с его школой в 1795 году был переведен в Андреевское, и хотя над театром поставлен был особый директор из актеров, но, конечно, тон всего дела определялся вкусами и понятиями самого Воронцова. Спектакли давались три раза в неделю, почему-то только весной и осенью, но постановки продумывались и подготовлялись иногда в течение целого года. Труппа была численно очень значительная: по документам можно проследить в театре Воронцова имена семнадцати артисток и сорока восьми артистов; в оркестре было тридцать восемь музыкантов, причем некоторые из них были и актерами. Репертуар был обширный: за тринадцать лет существования театра, закрывшегося



Граф Александр Романович
ВОРОНЦОВ

после смерти Воронцова в 1805 году, поставлено было девяносто две пьесы, в огромном большинстве комедии и комические оперы, русские и переводные. Из трагедий сыгран был только «Димитрий Самозванец» Сумарокова; из комедий же — всего больше произведений Мольера, даже таких сложных, как «Мещанин во дворянстве». Поставлены были обе пьесы Фонвизина. Бросается в глаза интерес к «слезной комедии» и комической опере с бытовой окраской, мелькают имена Дидро, Детуша, а из русских — Веревкина, Ивана Соколова, Плавильщикова. К сожалению, такими поверхностными данными и ограничивается то, что мы знаем о самом театре Воронцова. Но отношение его к актерам заслуживает особого внимания: все они получают жалованье — по двум разрядам, смотря по способности к исполнению более или менее значительных ролей, но и с учетом числа их выступлений; одеваются они за счет владельца; иногда получают наградные. Но главное — это то, что их, впрочем, как и всех дворовых, Воронцовым «накрепко запрещено» было наказывать за что бы то ни было розгами. Это уже исключение из исключений в театральном крепостном быту, но это и естественно для человека, имевшего смелость открыто называть себя в 1790-е годы другом Радищева. Позднейшая история крепостных театров, по мере того как распространялись они по провинциальным поместьям и городам, дает нам, напротив, целый ряд случаев, когда крепостные актеры подвергались высшей мере человеческого унижения.

= XX =

Реакционность Екатерины II. — Причины оживления ее интереса к театру. — Роль Екатерины к истории Сандуновых с графом Безбородко. — Венчание Сандуновых. — На пост директора театров назначается кн. Н. Б. Юсупов. — Личность Юсупова и театральная деятельность его. — Забота его о постановке пьесы Екатерины „Начальное управление Олега". — Значение Дмитревского при князе Юсупове и бессилие его поднять общее образование учеников театральной школы.— Юсупов преследует Сандуновых за независимое поведение в деле с гр. Безбородко. — Расправа Юсупова с Сандуновыми, жалоба их на него в письме к Екатерине и просьба об увольнении их из театра. — Смерть Екатерины.

Давно уже миновало то время, когда Екатерина — если не на деле, то на словах — заявляла себя сторонницей передовых французских мыслителей первой половины XVIII века. Русское «вольтерьянство» в поверхностном своем виде продолжало еще широкой волной разливаться по провинциальным городам и поместьям. Часть русской интеллигенции, прошедшая через изучение свободомысленной французской литературы, запутавшись в тяжких внутренних противоречиях, уходила в ненавистные Екатерине тайные общества масонов, стремившиеся создать новую единую религию, основанную на идеях братства и равенства людей, хотя и утопавшую в мистике и опутанную сложной системой догматов и обрядов; другая часть, из верхов интеллигенции, с увлечением читала французских писателей, характерных для второй половины века: Руссо, Мабли, философов-материалистов Гельвеция, Гольбаха. А Екатерина пугалась уже всякого проявления живой мысли, выбрасывала за борт идеи, положенные в основу ее прославленного «Наказа», искала достойных образцов для современности в глубокой русской старине, героев которой, в произвольных очертаниях, пыталась изобразить в своих «исторических представлениях без сохранения феатральных правил».

Все нетерпимее, все раздражительнее относилась она ко всем, кто не склонен был смиренно итти за ней во всех ее помыслах и настроениях. Уже в 1783 году, через год после постановки «Недоросля», она так резко одернула Фонвизина, дерзнувшего послать задевающие правительство «Вопросы» в «Собеседник любителей российского слова», что ему пришлось печатно извиниться. В 1788 году он хотел взяться за издание журнала «Друг честных людей, или Стародум» и приготовил для него ряд статей,— журнал был запрещен еще до выхода в свет первого номера. Даже переводить Тацита, за которого он хотел взяться, было ему запрещено. С половины 1780-х годов Екатерина начала преследовать и деятельность Новикова по изданию и распространению книг.

В июле 1789 года пришла в Петербург весть о революции во Франции — о разрушении Бастилии. Многие в столичных интеллигентных семьях были подготовлены к этой вести и встретили ее с восторгом. Для Екатерины она была потрясающим, неожиданным ударом: еще за год перед тем она писала Гримму, что не разделяет мнения тех, кто думает, будто мы накануне революции. Ужас напал на нее. Весь смысл, вся неизбежность совершающихся во Франции событий оказались совершенно непонятными ей: она не видит в них ничего, кроме «безрассудства, волнения страстей, беспорядка». Ей мерещится даже, что какие-то «театральные девки» сыграли не малую роль в том возбуждении чувств, которое вылилось в революцию. Но она не может скрыть от себя, что и те, кого она называла в молодости своими учителями, содействовали наступлению революции, — и бюсты Вольтера, украшавшие ее дворец, приказано убрать в подвал; его произведения, печатающиеся в Тамбове, велено конфисковать, как «вредные, наполненные развращением». Отныне они будут ходить по рукам в рукописных копиях. Но вместе с тем в обществе находится теперь и немало охотников печатать выпады против Вольтера и энциклопедистов: очень значительная часть дворянства, даже просвещенного, так же испугана французской революцией, как Екатерина.

Можно представить себе, какое впечатление должна была произвести на нее при таких условиях анонимно отпечатанная в 1790 году книжка Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» — первое истинно революционное произведение русской мысли, беспощадно изобличавшее кре-

постной строй России и предсказывавшее время, когда доведенный до отчаяния народ «начнет избивать бесчеловечных господ своих». Екатерина не могла не услышать в ней «набат революции», как определила книжку княгиня Воронцова-Дашкова. «Он бунтовщик хуже Пугачева», сказала императрица, узнав имя автора. Радищев был арестован, допрошен знаменитым «кнутобойцем» Шешковским и присужден к смертной казни с отсечением головы. Только по случаю празднования мира со Швецией казнь была заменена ему десятилетней ссылкой в Сибирь, в ужасный Илимский острог. Два года спустя, в 1792 году, по приказу Екатерины посажен в Шлиссельбургскую крепость и Н. И. Новиков, а в 1793 году гнев напуганной императрицы обрушился на посмертное издание трагедии почитаемого ею прежде Княжнина — «Вадим Новгородский», где он прославлял политическую свободу в том же духе, как это делали раньше и другие русские драматурги из оппозиционного лагеря. Том «Российского Феатра», в котором была напечатана трагедия, и отдельные издания ее были сожжены, и сама княгиня Воронцова-Дашкова, как редактор «Российского Феатра», впала в немилость.

Наступило время неприкрытой реакции. Честолюбие Екатерины не шло уже более по пути законодательства, которым она надеялась когда-то прославить свою государственную мудрость. Все, что было мелкого и низменного в ее натуре — «зыби тщеславия и надутлость высокомерия», «волнения любочестия и обуревание властолюбия», которыми охарактеризовал ее в аллегорической главе своего «Путешествия» Радищев,— теперь давало себя знать и тем, кого она все еще старалась обворожить, и певец Фелицы Державин, назначенный в 1791 году ее статс-секретарем, вспоминая это время в своих «Записках», говорит, что он не мог уже тогда воспевать ее в своих одах, ибо «те предметы, которые ему казались божественными и приводили дух его в воспламенение, явились ему, при приближении к двору, весьма человеческими и даже низкими и недостойными великой Екатерины».

В это-то время она стала еще более внимания уделять театру, состояние которого уже в предшествующие годы так беспокоило ее с финансовой стороны. Содержание нескольких трупп и придворной музыки решительно не укладывалось в исчисленную для этого смету, и статс-секретари императрицы, П. А. Соймонов и А. В. Храповиц-

кий, назначенные в 1789 году директорами театрального ведомства, докладывали ей, что ввиду скопившихся бюджетных нехваток у театральной Дирекции будет к концу года 267 500 рублей долгу, а с прежними долгами сумма эта должна быть исчислена в 577 368 рублей. «В таком состоянии никто не может содержать феатры и до января 1790 года,— писали директора,— ибо люди, одним жалованьем живущие, не в силах перенести неплатежа пяти третей, когда теперь неимущим выдают из сбора с публики, при каждом спектакле, по 2 и 5 рублей на человека, и они ходят толпами к нынешнему директору». Екатерина сердилась, требовала большего порядка в делах, приказывала отпустить лишних людей и сделать «укращение расхода, как у порядочных и усердных людей водится». Но дело не налаживалось. Соймонов и Храповицкий оставались, однако, во главе театрального ведомства, пока в театре не разыгрался эпизод, весьма характерный для театрального быта и нравов екатерининского времени.

В начале 1790 года известный уже нам актер Сила Сандунов, бывший тогда в полном расцвете своего яркого таланта, влюбился в оканчивавшую театральное училище очаровательную певицу Лизу Федорову, по сцене Уранову, вскоре прославившуюся уже под фамилией Сандуновой, и с благословения оценившей ее голос Екатерины готовился уже вступить с ней в брак. Но в это время у Сандунова появился могущественный соперник, один из «орлов» Екатерины — граф А. А. Безбородко. Член Совета при ее императорском величестве, постоянный докладчик ее по делам внешней, а иногда и внутренней политики, составитель всех ее именных указов за время с 1776 по 1792 год, он был действительно выдающимся по способностям человеком, хотя и с ленцой и с хитрецой, к тому же человеком обширных знаний и широких интересов в делах искусства, собственником ценной картинной галлереи и меценатом. Обладатель несметных богатств, он долго жил холостяком, «быв чужд всяких обязательств и самого в них намерения», как он писал своему отцу, держал великолепный дом и стол свой открытыми для всякого, кто явился бы к нему «при шпаге», и неудержимо предавался наслаждениям как в обществе продажных прелестниц, так и в обществе доступных русских и иностранных актрис. В то время, когда он обратил внимание на Лизу Уранову, он состоял уже в связи с молодой балериной Ольгой Каратыгиной, которую впослед-



Князь Николай Борисович
ЮСУПОВ

ствии взял даже к себе в дом и от которой имел дочь. Но, конечно, это нимало не удерживало его от новых похождений. Влюбленная в жениха своего, Лиза Уранова, несмотря на все подношения и хитрости графа, не поддавалась ему. Тогда, неудержимый в своих летучих страстях, Безбородко стал уже помышлять о похищении ее. Сандунов, по его проискам, был уволен из театра. Взбешенный всем происшедшим, дерзкий и находчивый, он выступил 10 января 1791 года в последнем своем спектакле на городском театре с прощальной речью, которую закончил стихотворением собственного сочинения:

Служа комическим и важным господам,
Не им я был слугой, а был я вам,
Терпя пощечины от них, нападки, брани, —
Усердья моего к вам были эти дани...
. . . . . .

Теперь иду искать в комедиях господ,
Мне б кои за труды достойный дали плод,
Где б театральные и графы и бароны
Не сыпали б моим Лизетам миллионы...

В театре произошло смятение. Екатерина была разгневана на Сандунова. Но он не смирился. Ровно через месяц, исполняя на Эрмитажном театре оперу императрицы «Федул с детьми», Лиза так пленила Екатерину, что она бросила ей свой букет. Лиза прижала его к сердцу, бросилась на колени и закричала: «Матушка-царица, спаси меня!»— и тут же протянула ей заранее заготовленную бумагу, в которой описано было все происшедшее и выражена просьба разрешить ей брак с Сандуновым. Бумага эта, по всем видимостям, составлена была Сандуновым, а не самой Лизой, и несомненно, что заключающееся в ней обличение направлено было не только против Безбородко, но и против усердствовавших в его пользу директоров Соймонова и Храповицкого, потому что немедленно после этого, 11 февраля 1791 года, Храповицкий записал в дневнике своем: «Ввечеру играли в Эрмитаже «Федула», и Лизка подала на нас просьбу. В тот же вечер послана записка к Трощинскому, чтобы заготовить указ об увольнении нас от управления театрами». Что касается Безбородко, то он был в это время в Москве, но 13 февраля вернулся, и, по словам его биографа, Екатерина «жестоким образом распекла страстного графа», явившись, таким образом, в мало подходящей для нее роли блюстительницы нравов, а 14 фев-

раля Лизу венчали в малой придворной церкви. Сандуновы оставлены были на петербургской сцене.

Директором театров и музыки, вместо Соймонова и Храповицкого, назначен был теперь князь Николай Борисович Юсупов, тот самый Юсупов, которому около сорока лет спустя, в дни его глубокой старости, Пушкин, в ответ на приглашение в знаменитое юсуповское имение Архангельское, написал свое стихотворение «К вельможе». Действительно, это был настоящий вельможа времен Екатерины II, обладатель огромных богатств, любитель искусств, произведения которых он изучал и собирал в разных странах Европы, где провел немало лет сначала в качестве путешественника, для своего образования, потом в качестве полномочного представителя императрицы при дворах туринского и венецианского правителей и римского папы. Он бывал у Вольтера в Фернее, был знаком с Дидро и в общении с ними умел показать себя умным, просвещенным и утонченно воспитанным человеком. Однако идеи их, как мы увидим ниже, не наложили ни малейшего отпечатка на его образ мыслей и личные нравы.

В качестве директора театров Юсупов показал себя с самого начала практичным и добросовестным хозяином. Он ввел строгую отчетность и порядок в приходо-расходную часть, добившись значительной экономии и подчас делая необходимые денежные обороты при помощи своих личных средств, боролся с разными злоупотреблениями театральной конторы, где публика без посредства особой кассы получала тогда жестяные билеты на свои места, опускавшиеся при входе в запечатанные ящики. В театральном зале он тоже навел порядок: разгородил решетками различные, по-разному оплачиваемые части партера и перенумеровал сидячие места в нем. Многочисленные документы, сохранившиеся в архиве императорских театров за время его восьмилетней директорской деятельности, поражают иногда даже мелочностью его предусмотрительных забот: в смете на театральное училище, например, заранее учтено, с точным обозначением цен, число потребных в месяц для воспитанниц булавок — отдельно больших, средних и малых, шпилек, иголок и пр., не говоря уже о разных принадлежностях туалета. При всем том он проявил себя в своей должности и как настоящий знаток искусств. При нем был приглашен в театр на постоянную работу европейски прославленный декоратор Пьетро Гонзаго. При нем прибыл в

Петербург, во главе новой итальянской труппы, знаменитый впоследствии дирижер Катерино Кавос, сыгравший такую большую роль в истории русской оперы. Вообще опера и балет достигли при Юсупове значительного совершенства, а труппы французская и немецкая не уступали столичным европейским.

Что касается русского драматического театра, то, ради экономии средств, расходуемых на его содержание, Юсупов не затруднился уволить и отпустить в Москву таких видных и ценных актеров, как Плавильщиков и Шушерин. За-то на постановку очень слабой пьесы Екатерины «Начальное управление Олега» средства эти нашлись в чрезвычайном изобилии, и роскошь постановки затмила все когда-либо виденное на русской сцене. Целых три года продолжалась подготовка к ней, шли репетиции, на которых присутствовала вначале сама Екатерина, и, наконец, в сентябре 1794 года она была показана на сцене Эрмитажного, потом городского театра, с участием всей труппы и шестисот статистов, с огромными хорами оперных и полковых певчих, с великолепными балетами, в драгоценных костюмах, взятых «из карусели ее величества».

Над постановкой этой пьесы пришлось немало потрудиться и Дмитревскому, который с 1787 года был уже на пенсии и не показывался на сцене, но принужден был выступить в данном спектакле в роли Олега. Нужно, впрочем, заметить, что надменный и властный Юсупов сразу понял, какую ценность представляет для него Дмитревский в качестве его ближайшего помощника по всем делам русского театра, и уже в 1791 году издал распоряжение назначить «господина Дмитревского» к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к «обучению всех тех, кои достаточного еще искусства в представлениях не имеют», и к наблюдению за порядками театральной школы. Однако уже и в этом приказе своем Юсупов указывает на зависимость Дмитревского от его собственных повелений, а через два месяца, приказывая конторе верить всему, что «господин Дмитревский» будет объявлять от его имени, и без пререкословия показывать ему все конторские бумаги, книги или счеты, еще раз подчеркивает: «ибо все то исполнять он будет по моему приказанию». Несомненно, Дмитревскому часто приходилось ограничивать себя в своей художественной и педагогической деятельности, отказываясь от проведения даже основных своих взглядов. Мы знаем, напри-

мер, что он крепко стоял за необходимость общего развития для учеников театральной школы. Но распоряжения по школе Юсупова от 1792 и 1794 годов определенно указывают, что общее образование ограничивалось в школе преподаванием русского языка в пределах самой невзыскательной грамотности, к которому в дальнейшем прибавились лишь уроки элементарной арифметики и закона божия. Учеников попрежнему обучали танцам, музыке на разных инструментах, пению и драматической «акции» с практикой на школьной сцене и с участием воспитанников в больших театральных спектаклях. Но и у крупнейших талантов, выходивших из школы, долго еще давала себя знать ужасающая необразованность. Просвещенный вельможа Юсупов, очевидно, не находил нужным заботиться о просвещении подвизающихся в театре разночинцев.

Однако всего определеннее и ярче раскрывается для нас истинная физиономия и нрав Юсупова в столкновении его с известными уже нам Сандуновыми. История их с графом Безбородко, разыгравшаяся в 1791 году, не закончилась всем тем, что было здесь уже рассказано. Женившись на Лизе Урановой, Сандунов счел нужным отослать в ломбард, «в пользу бедных», все подарки, полученные его женой от Безбородко, «как цену бесчестья и обиды». Юсупов был возмущен этим. Потому ли, что он так или иначе был лично связан с Безбородко, или потому, что его вельможная душа просто не могла перенести такого независимого поведения со стороны актера, к тому же злого на язык и, вероятно, не щадившего в разговорах с товарищами по сцене своего высокопоставленного противника, но только Юсупов воздвиг на Сандуновых настоящее гонение, «не гнушаясь ни едкого злословия, ни все очерняющих пасквилей», как выражается Сандунов в жалобе своей императрице. Наконец, злоба Юсупова прорвалась уже во всей силе. 21 января 1794 года, когда Елизавета Семеновна Сандунова, приехав в театр, села в отведенную артистам ложу, театральный контролер итальянец Казасси грубо приказал ей перейти в парадиз и потащил ее туда, говоря, что «князь ему приказал всех русских актеров и актрис сажать тамо». Сандунова, однако, не пошла в парадиз, а на следующий день написала Юсупову письмо с жалобой на происшедшее. Юсупов усмотрел в этом дерзость. В тот же день на квартиру Сандуновых явился «театральной команды офицер с солдатами» и объявил именем князя, что оба они берутся

под стражу. Сандунов испросил, однако, разрешения повидать князя. При объяснении с ним по поводу письма жены он сказал, между прочим, что жена его, вместо того чтобы итти в парадиз, могла бы хоть за деньги взять ложу, на что, по словам Сандунова, «князь с величайшим проворством возразил: «Уж и ты можешь за деньги просить ложу!» Сандунов ответил, что если портной, слесарь, сапожник и самый последний мещанин могут иметь места за деньги, то он, «будучи такой же, как и они, гражданин», тоже может иметь платное место. «Сие слово — г р а ж д а н и н,— пишет Сандунов,—принято за слово казистой дерзости, и всюду расславлено, что я произнес его со всеми правилами бунта». Уезжая из театральной конторы, где происходило объяснение, князь вновь приказал доставить Сандунову под стражей в контору, и солдаты принялись вновь тащить ее туда, «но уже с угрозами, с разными грубостями и насмешками». В это время пришло, однако, новое распоряжение: обоих Сандуновых держать под арестом, на хлебе и воде, дома. Так держали их до утра, арестовывая и всех приходящих к ним. Утром снова принялись тащить обоих в контору, и, когда Сандунов, ввиду очень тяжелого состояния жены, просил хоть сколько-нибудь повременить с увозом их, офицер, съездив к князю, стал обвинять Сандунова в том, будто он хотел в команду стрелять, и передал распоряжение князя послать для взятия их роту городских солдат. Тогда Сандуновы предпочли ехать в контору немедленно. Там «появляется князь,—пишет Сандунов,—и вдруг, подходя с свирепостью к жене моей, спрашивает: «Ты ли писала это письмо?» Она ответствует: «Я, ваше сиятельство».—«Читай!» Она, начитав строки три, была им спрошена: «Какие ты имеешь неудовольствия?» На что она возразила, что очень много их она от его сиятельства имела, и стала оные объяснять, но, он, вырвав у нее письмо, говорит: «Прямая ты русская Фетинья, пошла отсюда вон, ты свободна». Сандунову же он велел, осыпая его угрозами, сидеть в конторе. Жена со слезами вымолила у князя разрешение остаться при муже и пробыла с ним под караулом до вечера, пока сам он не упросил ее вернуться домой. Его же продержали на хлебе и воде, «под обнаженными шпагами», еще сутки. «Теперь воззри, великая наша благотворительница, с снисхождением на сии строки,— писал Сандунов Екатерине.—...Если б и все взводимые на нас обвинения были справедливы, то не имеет ли власти и

способов командир наказать подкомандуемых, не присовокупляя к сему ни жестокости, ни столь унизительных поступков? К чему насильственно два раза тащить с постели истинно больную женщину? К чему для взятия мужа с женою наряжать целую роту городовых солдат?.. К чему обнаженные шпаги и неоднократно слышимые мною от него страшные угрозы, начатые с того самого времени, как его сиятельство запрещал мне препровождать в ломбард в пользу бедных... гнусные для меня алмазные вещи, карету и разные платья? С того времени он мне открыто сказать изволил, что если я вещи из ломбарда назад не возьму, то он и другие — не знаю, кто — открытые мне будут враги...»

Это письмо, подписанное и мужем и женой Сандуновыми, заканчивалось всепокорнейшей просьбой к императрице уволить их от театра. Екатерина соблаговолила уважить эту их просьбу, вероятно, рассудив, что такого беспокойного человека, как Сандунов, лучше держать от себя подальше,—и он тогда же вместе с женой перешел в Москву, к Маддоксу.

Можно было бы, пожалуй, усомниться в справедливости жалобы его, поданной Екатерине,— допустить, что очень уж грубыми рисует он приемы борьбы галантного князя Юсупова с неугодными ему актерами, особенно с Елизаветой Семеновной Сандуновой. Но о склонности Юсупова грубо расправляться с подчиненными, давая иногда волю, даже в глубокой старости, и собственным рукам, сохранились и другие исторические сведения. Характерно также, что Екатерина не нашла нужным так или иначе проверить их обвинения против директора театра: повидимому, в тех поступках его, о которых говорилось в жалобе, она не нашла ничего неправдоподобного и особенно возмутительного.

Юсупов продолжал оставаться на своем директорском посту до самой смерти Екатерины, внезапно прервавшей 6 ноября 1796 года ее долгое царствование, и получил новое высокое назначение только три года спустя, при императоре Павле I.

=XXI=

Характер царствования Павла I. — Состояние общества. — Приказы и указы Павла в области театра. — Балетные артисты на военных разводах. — Законодательный запрет публичных спектаклей в праздничные и в предпраздничные дни и во время постов. — Мундиры для актеров и служащих театров — Время спектаклей.—Павел I и театральная публика. — Выездные спектакли в Гатчине. — Характер публичных спектаклей. — Переводные французские пьесы сменяются сентиментальными немецкими. — Коцебу, ссылка его и вслед за тем ответственное назначение. — „Ябеда" Капниста, ссылка его в Сибирь и немедленное возвращение. — Новый директор императорских театров А. Л. Нарышкин и Капнист в роли его ближайшего помощника.

Безумное царствование Павла I дало себя знать с первых же дней. Засидевшись при долгой жизни матери, не доверявшей ему и не любимой им, в своей Гатчине, где он мог проявлять свои самодержавные наклонности только в увлекавшем его военном деле, следя под бой барабана и свист дудки за маршировкой своих полков, он ринулся со смертью Екатерины крушить все, что уцелело еще в последний, реакционный период ее правления от государственных начинаний первых его десятилетий, и все, что хотя бы по внешности говорило о пронесшемся по России влиянии Франции, с ее революционными идеями. Началось именно с внешнего, с моды, уже покончившей к этому времени у женщин с робронами и фижмами и заменившей у мужчин кафтаны, камзолы, треуголки — фраками, жилетами, круглыми шляпами. До двухсот полицейских и драгун разослано было по петербургским улицам с повелением срывать и уничтожать круглые шляпы, обрезывать воротники фраков, рвать жилеты. Тысячи жителей Петербурга брели домой в этот день без шляп, в разодранном платье. Двери, ставни и все деревянные части выходивших на улицу домов в одни сутки были раскрашены черным и белым в шахматы. В войсках немедленно введен новый устав, новые

чины, новое обмундирование по образцу старинных прусских полков, прически с косичками и выбеленными мукой «пуклями».

Но внешним дело, конечно, не ограничилось. Готовилась уже война с революционной Францией, намеченная еще Екатериной. А внутри страны все заведенные при ней порядки управления и судопроизводства были опрокинуты; губернская организация дворянства фактически упразднена; двести тридцать городов разжалованы в посады и лишены городского устройства. Сенат утратил почти всякое значение: император не стеснялся называть его «овечьим собранием». Ответственные должности были вверены людям невежественным, случайным, так как прежние начальствующие лица всех рангов и состояний, независимо от их качеств и способностей, оказывались смещенными, высланными, неведомо за что наказанными. Сам прославленный Суворов, как известно, попал на время в ссылку. У дворянства отняты были привилегии, закрепленные за ним «Жалованной грамотой» Екатерины, и провинившиеся в чем-либо вновь наказывались палкой или кнутом. Но реакция шла и глубже, захватывая область культуры. Образовательные поездки молодых людей в Европу, выписка книг из-за границы были запрещены. Цензура свирепствовала во-всю, и даже такой умеренный в своих идеях и враждебный буржуазной французской революции человек, как Карамзин, жаловался, что она, «как черный медведь», стоит на его дороге. Наложить запрет на формы разговорной речи не было уже, конечно, никакой возможности, но из официального языка и печати изгонялись все слова, сколько-нибудь напоминавшие о ненавистном французском строе: вместо «гражданин» нужно было писать «житель» или «обыватель», вместо «отечество» — «государство», а такие понятия, как «общество», «представитель», вовсе не допускались. Это был террор, террор беспринципный, не направляемый никакой идеей, разгул самовластья и самодурства, с взрывами патологически-капризного бешенства, с внезапными просветами ничем не мотивированного благодушия по отношению к тем или другим лицам, иногда даже несколько сентиментального, с невыдержанными попытками время от времени снискать себе популярность в общественных низах — попытками, которые скоро угасали, никому не принося облегчения жизни. Общество жило в состоянии пугливой угнетенности, подчиняясь небывалым распоряжениям снимать шляпы при

проходе мимо дворца, выходить из экипажей для приветствия проезжающему по улице императору.

Сказалось ли это общее угнетенное настроение и в области театра? Документальных данных на этот счет мы имеем не много, но, конечно, сумасбродства Павла не могли не найти своего отражения и здесь. Вот что рассказывает нам в своих мемуарах, со слов своей матери, знаменитой балерины-пантомимистки Е. И. Колосовой, А. М. Каратыгина. Однажды Колосова пошла вместе с другой балетной знаменитостью своего времени, Бериловой, посмотреть развод у Гатчинского дворца. «Государь увидел, узнал их и, подъехав к ним, спросил, как они очутились тут,—пишет Каратыгина.—Услышав, что им очень нравится это зрелище, он улыбнулся и отъехал с довольным видом. Но каково же было общее удивление и смущение, когда вслед за тем последовал в театральную дирекцию высочайший приказ, чтобы все балетные артисты присутствовали при каждом разводе войск у дворца! Мать моя и Берилова не знали, куда деваться от всей балетной труппы за такую неожиданную напасть...»

В общем, безумная, лихорадочная деятельность царя — все эти указы, приказы, перестройки и перемещения в разных областях жизни — отвлекала его внимание от театра как государственного учреждения, но так как и здесь ничто не могло существовать без его санкций, без того или иного распоряжения с его стороны,— он вскоре же после своего воцарения и задолго до того, как возобновилась театральная жизнь, на целых десять месяцев приостановленная в знак траура по Екатерине II,— 22 декабря 1796 года издал на имя Н. Б. Юсупова указ, который — в противоположность другим его указам — в общих чертах подтверждал театральные порядки, установившиеся в предыдущее царствование. Однако и в этом указе есть пункты, особенно характерные для Павла. Таков, например, пункт, с особой строгостью различающий спектакли публичные, на городовых театрах, и спектакли придворные и воспрещающий служителям публичных театров употреблять придворные ливреи. Здесь чувствуется то же почти патологическое внимание Павла к форме, к обмундированию, какое он постоянно проявлял по отношению к войскам. Гораздо важнее, однако, другой пункт того же указа, формально закрепляющий то отношение к театральным зрелищам, как к чему-то несовместимому с благочестием, которое шло от вли-

яния византийской церкви и в свое время, в середине XVII века, пыталось даже остановить развитие всякой художественной культуры на Руси. «Вольные спектакли запретить давать во весь великий пост и во всю неделю святыя пасхи, во весь успенский пост, за две недели до рождества христова и до 28 декабря, в день воздвижения креста господня, в день усекновения главы св. Иоанна, накануне богоявления господня и во все субботы», говорилось в указе Павла, частью подтверждавшем лишь то, что практиковалось уже ранее, но проводившем запрет на театральные зрелища в значительные для церкви дни гораздо последовательнее и строже. Мы увидим в дальнейшем, каким устойчивым оказался этот запрет, поддерживаемый реакционными силами в течение целого столетия, и какие уродливые явления в театральном быту и в культурной жизни всей страны он породил. Нельзя поэтому сказать, что царствование Павла не наложило своего отпечатка на историю русского театра.

В марте 1800 года объявлено было характерное для Павла распоряжение его по театру, чтобы все актеры и музыканты облеклись в мундиры указываемого им образца. Характерен для него и приказ, отданный главному директору театров в апреле того же 1800 года, о том, чтобы представления на публичном театре, начинаясь ровно в пять часов пополудни, заканчивались никак не позднее восьми часов. Так как спектакли того времени всегда состояли из нескольких пьес и в три часа никак не укладывались, более длинные пьесы приходилось неестественным образом сокращать. Так, имевшая успех у публики и исполняемая лучшими актерами пятиактная «Школа злословия» Шеридана была сокращена настолько, что проходила вся в полтора часа. Еще характернее, быть может, распоряжение Павла от того же 1800 года, относящееся к Гатчинскому императорскому театру, куда публика разных высших чинов и званий допускалась по особым приглашениям. «Его величество с крайним негодованием усмотреть изволил во время последнего в Гатчине театрального представленья, что некоторые из бывших зрителей, вопреки прежде уже отданных приказаний по сему предмету, принимали вольность плескать руками, когда его величеству одобрения своего изъявлять было не угодно, и, напротив того, воздерживались от плесканья, когда его величество своим примером показывал желание одобрить игру актеров», говорится в этом документе. Знакомясь с ним, невольно вспоминаешь, что, будучи

еще десятилетним мальчиком, в программу воспитания которого входило обучение балетному искусству и искусству декламации с участием в любительских балетных и драматических спектаклях на сцене придворного театра, Павел уже претендовал на эту роль верховного судьи в деле одобрения или неодобрения актеров. «Во французской комедии и особенно в балете,— записал в своем «Дневнике» за 1764 год воспитатель его Порошин, — партер два раза захлопал помимо него, что было ему весьма неприятно. «Вперед я выпрошу, чтобы тех можно было высылать вон, кои начнут при мне хлопать, когда я не хлопаю», сказал он». Таковы были ранние ядовитые ростки самовластья в душе Павла, тогда еще любившего попрыгать нервического ребенка, которому ближайшие руководители его — Никита Панин и Порошин — тщетно пытались в развращающей его среде и обстановке привить начала сдержанности и гуманности.

«Вообще сказать, его высочество театральные позорища не весьма как жалует», записал о нем в те годы Порошин. Свидетель более позднего времени, писатель и прекрасный актер-любитель И. М. Долгоруков, постоянный участник «благородных» спектаклей при дворе Павла незадолго до его воцарения, говорит, напротив, что он «охотник был до театра и всякой забавы». «Государь Павел хаживал на наши пробы и ими наполнял скучные свои вечера в богатых дворцовых замках», пишет в другом месте тот же Долгоруков. Во всяком случае, как постоянный элемент придворного этикета и как источник развлечения, театр всегда занимал довольно большое место в жизни Павла. Когда он, будучи уже царем, живал в Петербурге, комедии, оперы, балеты ставились для него в Эрмитажном театре три раза в неделю. Но так как очень значительную часть года он проводил в загородных дворцах — в Павловске, Гатчине,— артистам русского и иностранных театров очень часто приходилось скакать туда за десятки верст по ужасным дорогам того времени, не обращая внимания на погоду. П. А. Каратыгин в своих «Записках» передает со слов своей матери, известной в то время драматической артистки А. Д. Каратыгиной, такую сценку, рисующую, по его мнению, «милостивое отношение» императора к артистам. Однажды, в 1800 году, когда А. Д. Каратыгина, на шестом месяце беременности, приехала в Гатчину вместе с другими участниками спектакля, Дмитревский стал представлять импе-

ратору артистов, игравших перед ним в первый раз. «Павел Петрович взглянул на мою матушку, улыбнулся и шутливо сказал: «Я думаю, некоторым особам неудобно было ехать по нашим буеракам!» Матушка, конечно, переконфузилась и не нашлась, что отвечать на это замечание, но Дмитревский поспешил выручить ее и сказал государю: «Чтоб иметь счастье угодить вашему императорскому величеству, конечно, никто из нас не чувствовал ни беспокойства, ни усталости». Павел захохотал и отвечал ему: «Ну да, да! Я знаю, вы старый куртизан матушкина двора».

Нужно, впрочем, сказать, что если не все артисты умели, как Дмитревский, подать императору реплику, соответствующую требованиям самодержавного строя, то даже наиболее просвещенные из них, может быть, в тайне души и сознавая, что данный самодержец творит нечто неладное, все же и за глаза относились к нему как к носителю всесильной царской власти, а большинство — и как к «помазаннику божию», и с оттенком особого благоговения и с восторгом принимали от него, в награду за свои таланты и усердие на выездных спектаклях, золотые табакерки и разные другие драгоценности.

В общем жизнь русского театра при Павле I шла по проложенным путям, сохраняя и в области драматургии, и в постановках тот же характер, как в последние годы царствования Екатерины. Трагедия дворян-оппозиционеров, с героями, готовыми положить жизнь не только за родину, но и «за свободу», за ограничение царского самовластия, теперь отошла уже в прошлое. Комедия и комическая опера, лишь слегка касавшиеся социальных вопросов, веселившие и смешившие, а не волновавшие умы, настроенные в общем на казенно-патриотический лад, но не избегавшие в бытовом плане и скабрезных намеков, давно уже царили на русской сцене, чередуясь с комедией из жизни купечества и других непривилегированных слоев общества, в которой безобидными казались и сатирические черточки. Однако все больше склонялись вкусы публики к чувствительным мотивам на сцене, к мещанской драме и «слезной комедии» с изображением знакомых каждому личных и семейных горестей и радостей, в натуральной передаче которых полнее и ярче раскрывались многие актерские дарования, как прежние, так и новые. В годы тяжкой общественной реакции и умственной пригнетенности, когда и наиболее культурные и мыслящие люди из привилегированных верхов общества с

смущением останавливались перед увлекавшими их прежде идеями, которые оказались во Франции предвестниками великой буржуазной революции, а сентиментальное направление, давно уже разливавшееся по Европе, нашло себе яркое выражение у нас в лице Карамзина, с его увлекательной для современников «Бедной Лизой», публика охотно проливала слезы в театре. Эти слезы, обычно сменявшиеся к тому же приятным успокоением при счастливом для сценических героев обороте судьбы, уводили публику от тревожной действительности в безопасный воображаемый мир, разнообразили наскучившие повседневные переживания. И удовлетворяющие этим потребностям переводные драмы и комедии немца Коцебу (французы были теперь не в чести) все чаще и чаще появлялись на русской сцене, все больше увлекали и самих актеров и зрителей.

Ловкий, хорошо владевший секретом занимательной сценической фабулы и писавший свои пьесы одну за другой не покладая рук, драматург этот нашел доступ и к сердцу Павла, незадолго перед тем расправившегося с ним по-свойски. В 1800 году Коцебу, женатый первым браком на дочери русского генерала и воспитывавший своих сыновей в петербургском корпусе, ехал в Россию из-за границы, повидимому, не зная, что одна из драм его, несмотря на мещанский благонамеренный уклон его политических взглядов, почему-то показалась Павлу подозрительной. На русской границе он был арестован и без долгих размышлений отправлен в Сибирь. Но там он, не теряя времени, написал драму «Лейб-кучер Петра III», в которой, до неузнаваемости идеализируя этого злополучного царя, сумел польстить и сыну его, самому Павлу Петровичу. Драма была переведена и вручена Павлу, после чего автор ее не только был немедленно возвращен из Сибири, но принят царем, представлен им императрице, как «один из лучших его подданных», и назначен директором петербургского немецкого театра. На этом посту он и оставался до насильственной смерти Павла, после чего счел более благоразумным удалиться в Германию. Отъезд его, впрочем, нисколько не умалил популярности его пьес у русской публики, особенно в Москве, где они одно время почти вытеснили пьесы русских авторов.

Среди такого репертуара, состоявшего из драм, обращенных к чувствам и нервам зрителей, и развлекательных комических опер, резким диссонансом могла бы прозвучать



Василий Васильевич

КАПНИСТ

комедия Капниста «Ябеда», смело отражавшая русскую действительность конца XVIII века. Сюжетом для этой комедии послужил судебный процесс, проигранный самим драматургом в саратовской Гражданской палате. Капнист беспощадно раскрыл в своем произведении все язвы судейского взяточничества, все бесстыдство судей-чиновников, и его «Ябеда», сохранившая свое значение, несмотря на художественные несовершенства, и для последующих десятилетий, не могла не найти живого отклика у сознательной части публики. Быть может, только связи Капниста, близость его к кружку Державина, с которым он был в родственных и дружеских отношениях, помогли ему провести ее на сцену. Она была поставлена в первый раз в петербургском театре, с талантливым Крутицким в главной роли, 22 августа 1798 года и имела успех огромный, но после четырех спектаклей была снята со сцены. Задетые «Ябедой» видные люди донесли царю, что комедия заключает в себе «явное попрание монаршей власти в ее ближайших органах». Павел был взбешен и приказал немедленно отправить автора в Сибирь, но уже через несколько часов остыл, приказал представить для него комедию в Эрмитажном театре, где смотрел ее один, аплодировал и тотчас же послал фельдъегеря воротить Капниста с дороги. Тем не менее комедия так и осталась запрещенной для сцены и пролежала под спудом до начала XIX века, когда ее вновь стали играть с большим успехом. При Павле даже печатные экземпляры ее были сожжены.

Однако так непоследователен был Павел в своих отношениях к вещам и людям, что уже через год Капнист был назначен на очень ответственный пост. В 1799 году князь Н. Б. Юсупов, получив новое назначение, был уволен от управления императорскими театрами, и после кратковременного — всего в шесть недель — директорства Н. П. Шереметева, известного нам по его крепостному театру, во главе Дирекции поставлен был благодушный и беспечный вельможа А. Л. Нарышкин. Капнист, конечно, не без ведома царя, призван был в конце 1799 года к должности ближайшего помощника Нарышкина по управлению русской труппой. Он сделал все возможное для оживления петербургского театра: поставил при помощи Дмитревского несколько новых комедий и переводных опер с балетами, вернул из Москвы отпущенного туда при Юсупове Шушерина, привлек из театра Маддокса талантливого комика

Пономарева, а также Сахарова с женой, прославившейся на московской сцене под девической фамилией Синявской.

Но все невыносимее для русского общества становилось правление императора Павла со всеми его сумасбродствами, все больше ожесточались против него известные группы попираемого им дворянства, и уже сам наследник престола, Александр, чувствуя себя не в безопасности, задумывался о каком-нибудь спасительном исходе. В ночь на 11 марта 1801 года Павел I был убит.

= XXII =

Общее состояние русского столичного и провинциального театра на границе XVIII и XIX столетий.—Ведущая роль Петербургского императорского театра.—К концу XVIII века русский театральный быт в столице можно считать на долгое время определившимся.— Единство актерской корпорации: общность социального положения, труда, профессиональных интересов. — Актерские браки и черты патриархальности в актерских семьях. — Роль церкви в жизни актеров. — Отношение к актрисе в дворянском обществе. — Крайнее неравенство культурного уровня в актерской среде. — Интеллигентные актеры и отношение к ним в культурных дворянских домах. — Театралы из светской молодежи и театралы из купцов. — Приглашение на кутежи и попойки как вид чествования актеров. — Некультурность актерской массы. — Двойственность публики XVIII века в отношении к актеру.

К концу XVIII столетия русский столичный театр — императорский в Петербурге, руководимый Маддоксом в Москве — уже прошел весь первый этап своего исторического существования и может считаться сформировавшимся. Конечно, драматургия наша была еще так бедна, что репертуар театра в большей своей части состоял из произведений переводных или «переложенных на русские нравы», и даже язык русской драмы, как и всей русской литературы того времени, не отличался еще той гибкостью и богатством, какие он приобрел в XIX веке. Конечно, и русская оперная музыка была еще в зачаточном состоянии, и опера жила в большинстве случаев произведениями Западной Европы. Без огромной подмоги западноевропейских художников, музыкантов, балетмейстеров, мастеров монтировочной части не мог еще обходиться русский театр, и они занимали очень значительное место в его штатах. Драматическая труппа, особенно в Петербургском императорском театре, часто не давала на сцене того ансамбля, которого достигали лучшие театры Запада. Но в организационном отношении столичный русский театр уже устоялся, принял — при всех своих несовершенствах — определенные формы, обес-

печивавшие бесперебойную художественную жизнь его; русская публика разных слоев проявила живой интерес к нему, а русские артисты показали уже высокую одаренность народа в области сценического искусства, обещая в будущем великолепный расцвет его. К концу XVIII века даже в балете, среди многочисленных иностранцев, блистали уже такие крупные русские дарования, как Вальберх, Берилова, Неелова-Колосова; в опере пленяла своим замечательным голосом прошедшая прекрасную итальянскую школу Сандунова и веселил своей игрой выдающийся певец и комик-буфф Воробьев; на петербургской и московской драматической сцене славились бесспорные таланты известных уже нам Плавильщикова, Шушерина, Сандунова, Померанцева и Померанцевой, Крутицкого, Пономарева, Синявской-Сахаровой, Рахмановой и присоединившихся к ним в 1790-х годах, еще не вполне развернувшихся Рыкалова и Яковлева. Поистине русские столичные театры этого времени были богаты талантами.

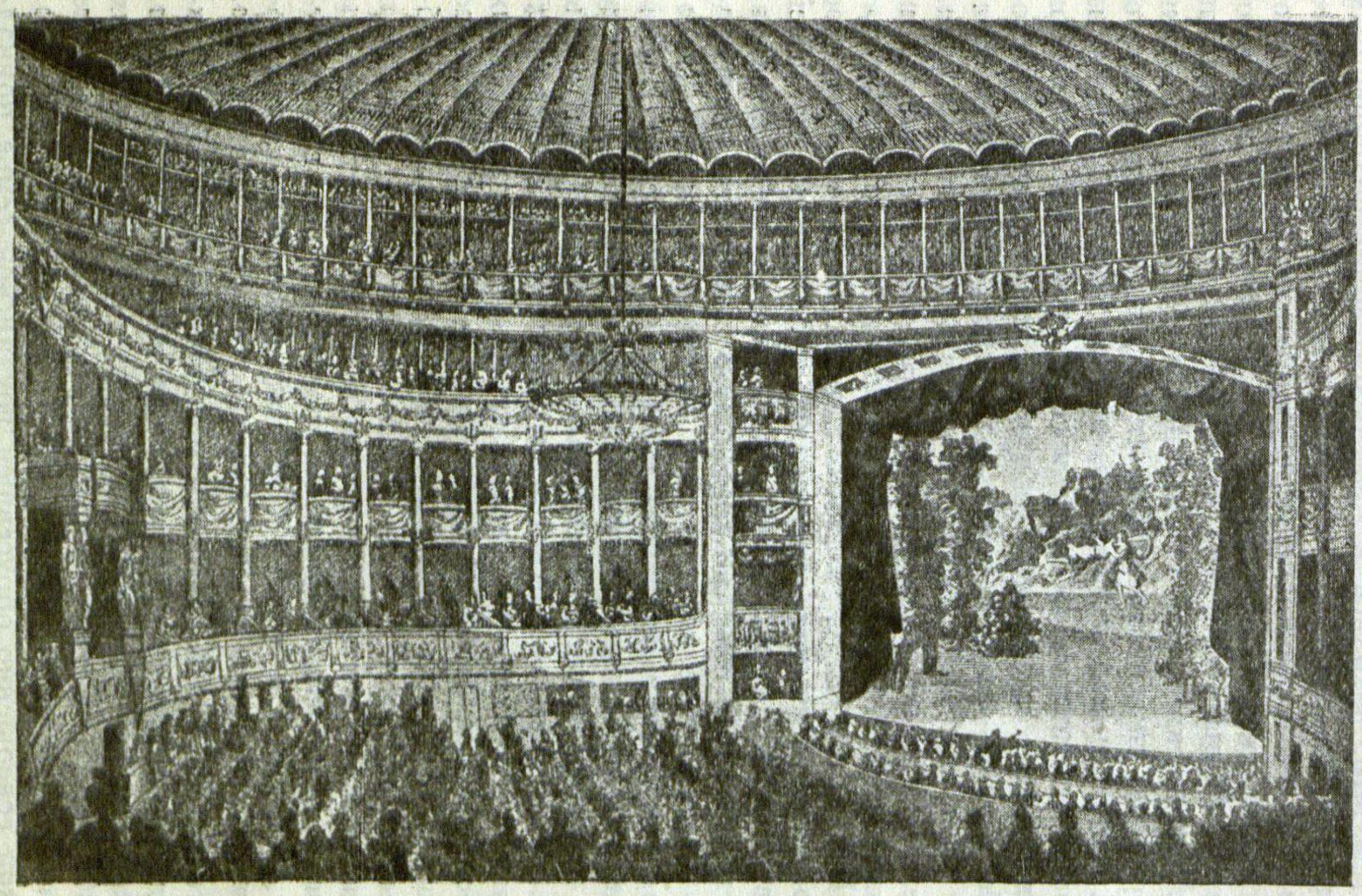
Провинциальный театр в XVIII веке еще не закончил и первого этапа своего нарождения. Некоторые большие города еще вовсе не знали театра, в других лишь намечались будущие формы его в связи с переходом ряда помещичьих усадебных театров в городские предпринимательские с тем же крепостным персоналом. Кое-где возникли уже, как мы видели, театры, созданные по инициативе местных властей, но они были неустойчивы, недолговечны в этом виде и нередко переходили в руки частных антрепренеров из буржуазии, число которых с каждым десятилетием XIX века все увеличивалось. Дворянские усадебные театры тоже увеличивались в числе, не поднимаясь, однако, до той художественной значительности, какую мы видели в кусковском театре Н. П. Шереметева, а иногда представляя собой даже явления во всех отношениях уродливые.

Общая картина театральной жизни в провинции на грани XIX века остается для нас еще очень неполной и смутной, но некоторые ее черты можно определить уже с уверенностью. Ясно прежде всего, что провинциальная публика, от дворянских верхов до городских низов, несмотря на привитое церковью и далеко не изжитое еще предубеждение против всякого рода театральных зрелищ или «позорищ», встречала их с живейшим интересом, и что они проникали иногда даже в такие уездные городки, как Суджа, где впервые выступил на сцене в самом конце XVIII века

знаменитый Щепкин, художественно описавший этот ученический спектакль и его зрителей в своих чудесных «Записках». Ясно и то, что даже в младенческом своем состоянии провинциальный театр разных типов уже выдвигал из своей среды даровитых актеров, которые переходили в некоторых случаях на столичную сцену. Таков был упомянутый уже Василий Рыкалов, вышедший из какого-то тульского театра, Матрена Воробьева из Рязани, вызывавшая впоследствии своей игрой обильные слезы у московской публики, прекрасный комик Александр Пономарев, московский и петербургский актер, начавший свое поприще тоже где-то в провинции. Что Москва много раз давала своих актеров Петербургу и что ее же лучшие актерские силы часто являлись руководителями частных театров и за ее пределами мы уже видели из предыдущего. Актеры же петербургского театра уже в XVIII веке выступали иногда как гастролеры на московской сцене, и к ним же, особенно к Дмитревскому, посылали иногда на обучение своих молодых актеров собственники провинциальных крепостных театров. Так намечалось взаимодействие столичных и провинциальных театров, в дальнейшем еще более значительное.

В организационном отношении провинциальный театр всех его видов и разновидностей был независим от центра. Но тем не менее императорский петербургский театр оказывался для всех прочих театров России во многих отношениях ведущим. Все они заимствовали у него — лишь с небольшими вариациями, ограничениями, запозданиями — текущий репертуар, который в свою очередь отражался и на характере актерского исполнения. Все они, находясь в зависимости от местных властей, весьма терпимых лишь к дворянским крепостным театрам, в случае неразрешения той или иной постановки пробовали отстаивать ее ссылкой на то, что данная пьеса идет в императорском театре. Словом, все они так или иначе оглядывались на театры столицы. А поскольку быт всех русских театров — и столичных и провинциальных — определялся общим для них государственным и социальным строем, многое оказывалось общим и в быту их.

К концу столетия быт русского императорского театра уже оформился, получил на долгие годы определенные типичные черты, и актерская среда при всем разнообразии составлявших ее индивидуальностей, при всем различии культурного уровня актеров приобрела некое единство



Спектакль в Большом театре в Петербурге

своей физиономии в отличие от других окружающих ее слоев и прослоек общества. Это единство определялось уже тем, что, находясь в непосредственном подчинении у директоров-вельмож, все или почти все актеры, с самого основания театра, и по происхождению своему и по правовому положению принадлежали к «людям податного состояния». Они выходили иногда из семей духовного звания, как Дмитревский или готовившийся с юности в дьячки Померанцев; иногда из купечества, крупного или мелкого, как Плавильщиков и Яковлев, причем, как это видно из театрального контракта последнего, в этих случаях актеров отписывали от купеческого общества, так сказать, «до востребованья» — до того, пока купеческое общество не призовет их к исполнению других обязанностей. Иногда принадлежали они по рождению и первым впечатлениям жизни к среде мелких невежественных чиновников, «приказных», как Шушерин, а те, которые проходили петербургское театральное училище, набирались туда обычно из семей придворных и театральных служителей низшего порядка. Многие были питомцами сиротского воспитательного дома — из «простого званья», как Крутицкий, сын бедного, потерявшего жену сержанта, или же числились в Воспитательном доме детьми неизвестных родителей. К концу века в театральных коллективах Петербурга и Москвы было также немало артистов и артисток из крепостных, которые либо входили ранее в труппы таких крепостных театров, как театры А. Е. Столыпина и М. П. Волконского в Москве, а потом работали у Маддокса в качестве оброчных своих господ, либо просто покупались театром в собственность, как целая группа в четырнадцать человек опытных танцоров и танцорок, приобретенная петербургской Дирекцией в марте 1800 года у некоего «генерал-майора и кавалера» Неранчича из графства Шкловского.

В течение всего XVIII века мы знаем одного только актера дворянина: это известный уже нам Сила Сандунов, принадлежавший к семье «выходцев из Грузии». Грузия до 1801 года не входила в Российскую империю, но многие грузинские фамилии издавна уже переселялись в Россию. К такой совершенно обрусевшей грузинской семье принадлежали и Сандуновы, но, основываясь на сообщении специалистов по истории Грузии, нужно сказать, что старых знатных грузинских родов с фамилией, близкой к фамилии Сандуновых, там не было, так что они могли принадлежать

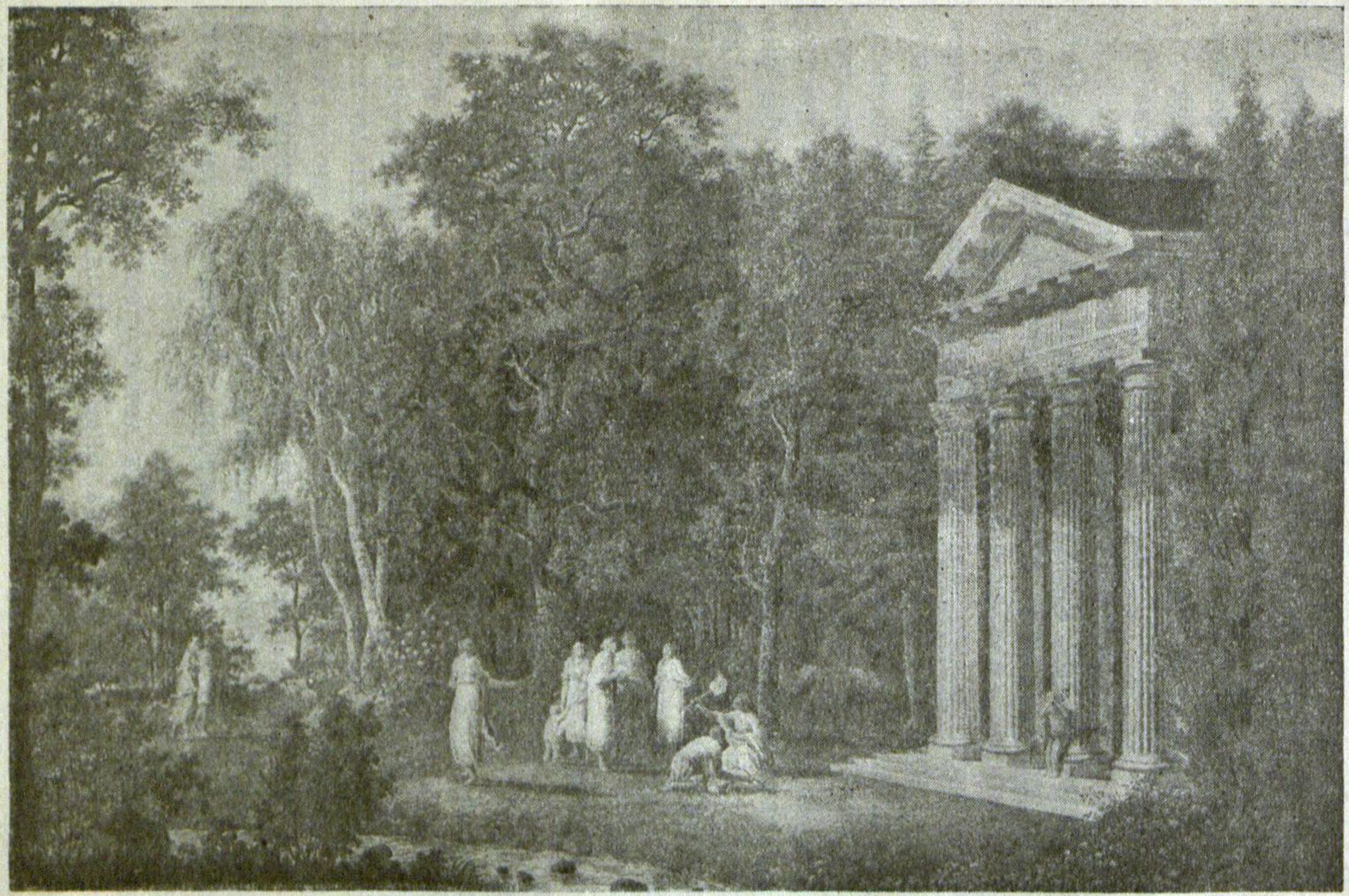
только к скромному, мелкому грузинскому дворянству. Возможно, однако, что дворянское звание семьи, удостоверяемое документами младшего брата Силы Сандунова, талантливого профессора Московского университета, переводчика «Разбойников» Шиллера и автора нескольких пьес, Николая Сандунова, было приобретено старшим поколением Сандуновых уже в России, путем выслуги. Материальное положение семьи было при этом настолько плохо, что в ранние свои годы, до поступления на сцену, Сила Сандунов пристроен был простым канцеляристом в Мануфактур-коллегию. Во всяком случае ни о каких аристократических связях его ни в это время, ни в период его известности ничего не слышно, и французского языка — одного из признаков принадлежности к «благородному обществу» — он, в противоположность высокообразованному брату своему, не знал. Отличает его также от типа как русских, так и грузинских дворян какая-то обычно не свойственная артистическим натурам житейская предприимчивость промышленной складки: это он, такой смелый и острый на язык, скопив к началу XIX века изрядный капитал и прихватив деньги, заработанные его женой, построил в Москве знаменитые Сандуновские бани, а до того, по имеющимся сведениям, содержал одно время и большой кабак в Охотном ряду. На сцене же поражал он не только талантом своим в роли слуг, но и такой легкостью, таким изяществом всякого своего движения, что молодые аристократы из зрителей ставили его себе с этой стороны образцом в жизни.

Историки русского театра не раз указывали на «благородное» происхождение Сандунова, и нам нужно было подольше остановиться на его красочной фигуре лишь для того, чтобы показать, что и он отнюдь не был мало-мальски типичным представителем дворянства в актерской среде XVIII века. Несколько позже, в XIX веке, дворяне начнут понемногу проникать в нее, но это будут в течение очень долгого времени только мелкие, «захудалые» дворяне, к которым, как мы видели на примере Лукина среди писателей, знатное дворянство относилось с высокомерным предубеждением. Это предубеждение могло лишь увеличиваться от принадлежности такого захудалого дворянина к среде актеров, потому что целая пропасть отделяла эту среду от аристократии и в других отношениях.

Труд, постоянный и обязательный, профессиональный труд артистов всех категорий составлял отличительную

особенность их жизни, столь не сходной с жизнью большинства старых и молодых дворян, которые жили доходами от своих поместий, от труда своих крепостных и обычно только числились на службе, а на самом деле часто не знали, чем заполнить избыток незанятого времени. Этот постоянный труд актеров не давал им даже вожделенных для того времени чинов, обеспечивающих известное положение в обществе и продвигающих в силу «выслуги» к высшим должностям, а затем открывающих доступ и к дворянству. Мы помним биографию М. Д. Чулкова, который променял службу актера на должность придворного лакея и, двигаясь вверх по чиновной лестнице, добрался и до дворянства со всеми вытекающими из него привилегиями. Актерам императорского театра был закрыт и тот путь, по которому «выходили в люди» придворные лакеи.

Такое ненормальное и, можно сказать, бесправное положение актеров в обществе отражалось не только на отношении к ним этого общества,— но не в меньшей, если еще не в большей степени — на отношении к ним вельможных театральных директоров, которые даже с наиболее уважаемыми из них разговаривали на «ты», а в случае проявления какой-либо непокорности обрушивались на них обычно всей тяжестью и грубостью своего барского гнева, перенося в театр привычки, усвоенные ими в своих вотчинах с крепостными. Об этом достаточно свидетельствует известная нам история князя Юсупова с мужем и женой Сандуновыми. К этому надо еще прибавить; что не только нарушение театральной дисциплины, но и всякие частные, внетеатральные проступки актеров карались по усмотрению того же театрального начальства, тех же директоров. До суда — того крайне несовершенного суда, какой тогда существовал и для рассмотрения уголовных дел начинался в органах полиции, — проступки актеров, по сложившемуся обычаю, не доходили. Жалобы потерпевших приносились в Театральную контору, и директор иногда, по докладу инспектора, делал свое постановление, руководствуясь при этом не какими-либо законодательными нормами, а лишь своими настроениями и фантазиями. Так, в 1785 году, когда актер Никита Марков принес жалобу на товарищей по сцене, которыми он, в заключение домашней пирушки и спора о Дмитревском, «был бит и таскан за волосы, отчего, имея боевые знаки, чувствует боль», постановлено было двух виновных актеров «держать под стражею в конторе



Эскиз декорации неизвестного художника конца XVIII века

двои сутки», а третьего выключить из театра. Актер Кузьма Гамбуров, без причины ударивший палкой на улице товарища своего Якова Воробьева, был наказан тем, что прибавочное жалованье его — 500 рублей в год — было передано Воробьеву «доколе не примирятся». В 1800 году инспектор Крутицкий, заменивший в это время на инспекторском посту Дмитревского, рапортовал директору, что актриса Пелагея Рябчикова, «будучи в нетрезвом состоянии, делала разные неблагопристойности и похабства», а служившая у Рябчиковой солдатская жена Лаврентьева жаловалась в то же время в контору на причиненные ей Рябчиковой побои. Ввиду неблагопристойного поведения Рябчиковой Дирекция нашла нужным обратить внимание и на побои, нанесенные солдатской жене, и постановлено было: за неблагопристойности заставить Рябчикову поменяться квартирой с другой актрисой, а за побои удовлетворить солдатку деньгами; буде же не заплатит, сделать соответственный вычет из жалованья. Случаев, когда от актеров потерпели бы лица, не принадлежащие к театру, за исключением названной солдатки, мы не знаем, хотя, если бы они были, расследование их через полицию доводило бы их до сведения Дирекции и отразилось бы на ее документах. В общем можно сказать, что по своим нравам петербургские, как и московские, актеры XVIII века стояли во всяком случае не ниже других слоев современного им русского общества.

Общая для артистов всех категорий принадлежность к «людям податного состояния» и неоформленность их гражданских прав, переходящая в бесправие, общий для них и притом коллективный труд, общие профессиональные интересы, общий характер жизни — все это объединяло их в некую сплоченную корпорацию, правда, постоянно волнуемую и раздираемую легко уязвимыми актерскими самолюбиями, завистью, соперничеством, интригами, но далеко не лишенную в то же время добрых товарищеских чувств и по существу неразрывную.

Сплоченность ее уже с первых лет существования театра и на многие десятилетия в дальнейшем поддерживалась и огромным количеством браков между актерами и актрисами. За кого было и выйти замуж актрисе или девушке, оканчивающей театральную школу, как не за актера! Дворянин XVIII века не снисходил до законного брака с актрисой. Купцу нужна хорошая хозяйка, всецело посвящаю-

щая себя семье, да еще с приданым, и уж никак не отверженная церковью комедиантка. Для актера же хорошо, чтоб жена его тоже была актрисой, привносила в дом свой заработок в дополнение к его скромному заработку. К тому же живое тяготение друг к другу молодых людей часто обозначалось уже в общей, хотя и разделенной на два разных общежития театральной школе. Родители их обычно не противились в таком случае их браку в противоположность тому, что мы видим в дворянских и купеческих семьях, которые всегда искали возможности женить сыновей или выдать замуж дочерей как можно выгоднее и принимали для этого всяческие меры. Зато молодым актерам приходилось испрашивать разрешения на брак у театрального начальства, причем неисполнение этого требования строго наказывалось, как это было в 1800 году с актером Иваном Сторожевым, посаженным за «непозволенный брак» под арест при конторе. Обыкновенно, однако, начальство поощряло актерские браки. Иногда, при благосклонном отношении к невесте, оно даже выдавало ей известную скромную сумму на приданое или назначало молодым бенефис на обзаведенье. Так возникали актерские семьи, тесное общение между которыми поддерживалось и жизнью в особых, общих для них домах, отведенных для театрального персонала.

Жизнь того времени во всех слоях общества, даже в том «высшем кругу», нравы которого в очень сильной степени были затронуты французскими влияниями как старорежимной французской аристократии, так и предреволюционной литературы, сохраняла известные черты патриархальности. Почитание родительской воли, поддержание отношений со всеми родственниками и свойственниками, не исключая самых отдаленных, постоянная оглядка на старших, вопреки даже возникающим разногласиям с ними по принципиальным вопросам, — все это было очень характерно в течение долгого времени и для аристократии, и для купечества, и даже для разночинной интеллигенции. Характерны были эти черты патриархальности и для степенных актерских семей. Следовать по стопам родителей было не только легче, чем пробивать себе путь в какой-нибудь незнакомой области, но и естественнее из подражания старшим. Оттого так часто видим мы подобие наследственности актерской профессии, встречаем на сцене актерские семьи, фамилии которых повторяются десятки лет спустя у их потомков. Таковы в XVIII веке семьи Василия и Пелагеи Рыкало-

вых, Андрея и Александры Каратыгиных. На примере Каратыгиных, о которых дает много живых сведений в своих «Записках» сын их, известный актер и водевилист П. А. Каратыгин, видим мы типичный актерский брак, заключенный в 1794 году, немедленно по окончании ими обоими театрального училища, очевидно, по взаимной склонности и получивший благословение начальства в виде бенефиса на обзаведение. В первые годы женитьбы молодые Каратыгины терпели большую нужду: Александра Дмитриевна Каратыгина, вскоре прославившаяся своей чувствительностью в первых ролях драмы и особенно в ролях любящих матерей, получала вначале всего 300 рублей в год. Андрей Васильевич Каратыгин, игравший петиметров, — 250 рублей в год. «Семья на законном и естественном основании начала ежегодно увеличиваться, но Дирекция, разумеется, не обязана была обращать внимание на это», говорит П. А. Каратыгин. Как справлялась со своими сложными обязанностями молодая актриса, часто игравшая и выносившая при этом десять человек детей, из которых, впрочем, осталось в живых только пятеро, трудно себе даже представить.

Все особо важные моменты в семейной жизни актеров, как и других слоев общества, проходили, так сказать, под покровом церкви, при общепринятых церковных обрядах, которые истово выполнялись — иными с сердечной верой в их глубокую значительность, иными только по традиции. Заветы нерушимости церковного брака, насколько можно судить при скудости имеющихся у нас сведений на этот счет, сохранялись в трудовых актерских семьях XVIII века гораздо чаще, чем в семьях аристократических, где всяческие вольности, а то и разнузданность не всегда прикрывались даже слоем довольно прозрачного лицемерия. Лишь много десятилетий спустя актеры порвали в этом отношении со всякой патриархальностью. Впрочем, и в XVIII веке мы уже знаем случаи брака по глубокой и верной любви, не скрепленного церковью, хотя ничто, повидимому, не мешало такому скреплению: в течение почти тридцати лет серьезный, вдумчивый Шушерин, переезжая из Москвы в Петербург и обратно, жил открытой совместной жизнью с вдовой умершего в 1780 году И. И. Калиграфа, Надеждой Федоровной Калиграф, актрисой огромного темперамента на роли «злодеек», вроде леди Мильфорд, и очень тихой, любящей женщиной в домашнем быту.



Надежда Федоровна

КАЛИГРАФ

Однако и в тех кругах, которые формально оставались верны предписаниям церкви, жизнь зачастую вовсе не подчинялась им. Жениться на актрисе не позволяли предрассудки, но сойтись с ней без церковного брака, без каких-либо обязательств по отношению к ней — это уже в XVIII веке считалось в глазах общества позволительным, и мы знаем случаи, когда молодая актриса,— даже не такая, как разгульная Елизавета Иванова,—захваченная любовью или просто соблазнившись богатством и положением своего поклонника, шла к нему на содержание, иногда бросая сцену и переселяясь к нему на дом, как танцовщица Оленька Каратыгина к графу Безбородко, иногда оставаясь на сцене. Только два известных нам случая выделяются в XVIII веке на этом бытовом фоне: это закончившаяся церковным браком долголетняя связь Параши Жемчуговой с графом Н. П. Шереметевым и брак с известным писателем Н. И. Страховым бывшей крепостной актрисы-певицы В. Б. Новиковой, прозванной по фамилии своего владельца «Варенькой Столыпинской», которая играла потом у Маддокса, а в 1796 году перешла на императорскую сцену. Но брак Шереметевых, как мы знаем, был заключен при таких драматических обстоятельствах, что скорее подчеркивает для нас всю силу царивших в обществе предрассудков. Что же касается Н. И. Страхова, то он сам представляет собой довольно исключительное явление своего времени, как сатирический писатель, живший только своим профессиональным трудом и выступавший в печати убежденным и решительным противником крепостного права. Судя по всем имеющимся данным, Н. И. Страхов если и был личным дворянином, то по происхождению своему принадлежал к разночинцам, и тем не менее, насколько нам удалось установить это, Новикова, выйдя замуж за него, не осталась на сцене.

Внутри сплоченной корпорации актеров прежде всего поражает нас в XVIII веке огромное неравенство культурного уровня в художественной сознательности работников сцены: с одной стороны, тонкое умственное развитие и образованность, даже широкая образованность, с другой, особенно у женщин,— самое непроглядное невежество, вплоть до неграмотности. На долгое, очень долгое время сохранится еще в театре такое положение вещей как среди окончивших театральную школу, так и среди артистов, принятых на сцену со стороны. Однако в XVIII веке процент культур-

ных артистов-мужчин в столичных труппах был относительно высок,—выше, чем в иные из последующих десятилетий. Мы уже знаем, какими крупными и просвещенными людьми были Волков и Дмитревский. Относительно Дмитревского нужно прибавить, что в старости, уже сойдя со сцены, он получил возможность еще полнее проявить себя как деятель общекультурного значения. В 1802 году он был избран в члены возобновившей свои работы Российской академии, главной целью которой было очищение и обогащение русского языка, а также распространение словесных наук в России, и в которую избирались «знатнейшие и ученейшие в государстве мужи». Дмитревский явился активным работником Академии в качестве члена входившего в нее «Комитета по пересмотру переводных и оригинальных произведений, в Академию представляемых», дал туда ряд своих рецензий на вышедшие труды и, кроме того, написал по поручению Академии начальную историю русского театра, которая, к несчастью, не дошла до нас. Одновременно состоял он и членом Общества любителей российской словесности и членом Вольного экономического общества. О влиянии его на самых выдающихся драматургов эпохи, о тонкой критике их произведений, о многочисленных собственных переводах его с разных языков для сцены говорилось уже выше.

П. А. Плавильщиков был типичным актером-интеллигентом. Он окончил Московский университет, где серьезно занимался нравственной философией, логикой, математикой, физикой, историей. С ранней юности посещая театр, несмотря на запрещение родителей, почитавших театральные зрелища «опасными для благонравия», как говорит лично знавший его современник, он пошел по окончании университета на сцену, но громкие сценические успехи не отвлекли его от умственной жизни. Он горячо интересовался теорией драмы и теорией актерского искусства, и «все написанное Аристотелем и Квинтилианом, Сульцером и Лагарпом касательно сего искусства» было ему хорошо известно, а сохранившееся рассуждение его «Нечто о театре», написанное уже после того, как он испытал свои писательские силы в области трагедии и комедии с действующими лицами «по большей части из последнего сословия», свидетельствует не только о его образованности, но об его светлом и трезвом уме. Занятый на первых ролях в Петербурге, он находил время преподавать правила российской словесно-

сти в Академии художеств и в Горном корпусе; возвратясь в Москву, учил декламации воспитанников Благородного пансиона при университете; появляясь в обществе по приглашениям передовых представителей знати, держал себя с большим достоинством и увлекал собеседников своими рассуждениями на серьезные темы.

Я. Е. Шушерин, в противоположность Плавильщикову, был типичным самоучкой, с очень тяжелой, хмельной юностью в среде таких же, как он, мелких канцеляристов, потом — в среде мелких актеров театра Маддокса. Загоревшаяся в нем любовь к прекрасной артистке первого ранга М. С. Синявской пробудила в нем желание сравняться с ней в искусстве, и он принялся работать изо всех сил, пользуясь указаниями товарищей по сцене, которые заботились и об умственном развитии его — давали ему книги. В автобиографии Шушерина, записанной по памяти с его слов С. Т. Аксаковым, названы и имена этих актеров театра Маддокса, приучавших его к чтению: это был Плавильщиков, старый умный актер Иван Лапин, много игравший в Петербурге с Волковым и Дмитревским, а также замечательный Померанцев, несомненно возбуждавший в нем стремление к простой, то есть естественной игре по крайней мере в области мещанской драмы. Через три года Шушерину давали уже в театре не только вторые, но и первые роли, но он упорно продолжал работать, принимая в качестве критики своей игры одобрение или неодобрение знатоков театра из первых рядов театрального зала. Это сознание необходимости для актера постоянной работы над собой и над каждой своей ролью сохранил он до конца жизни, и уже это само по себе содействовало не только развитию его актерского мастерства, но и его духовному росту. Притом он попрежнему много читал, много думал, и какой умница, какой истинно интеллигентный человек чувствуется во всех его суждениях об искусстве, записанных позднее С. Т. Аксаковым! Неприятный по характеру, завистливо-честолюбивый и подчас ехидный, но вместе с тем способный к горячим привязанностям и сердечной благожелательности, он являлся настоящим распространителем среди окружающих высокой художественной культуры. «Удивительно, как Шушерин был во многих понятиях выше не только современных актеров, кроме Дмитревского, но выше многих литераторов», пишет о нем Аксаков. Сохранились сведения, что в годы первых крупных своих успехов в

театре Маддокса Шушерин имел большое влияние и на делавшего первые шаги свои на сцене Сандунова. Так, уже в XVIII веке выдающиеся по уму, образованию и мастерству актеры передавали свои знания и опыт товарищам своим по сцене, восполняя то слишком немногое, что давала им театральная школа, заменяя школу для тех, кто не проходил ее.

Истинно культурными людьми, кроме Дмитревского, Плавильщикова, Шушерина, являлись также в последние десятилетия XVIII века Антон Крутицкий в Петербурге и названный уже Василий Померанцев, оставшийся, несмотря на приглашение петербургского театрального начальства, верным театру Маддокса. Биографии Крутицкого и Померанцева у нас до сих пор, к сожалению, совсем не разработаны. Но мы знаем, что получивший первоначальное обучение в стенах московского Воспитательного дома талантливый и умный Крутицкий, овладев немецким и французским языками, обращал на себя внимание своей начитанностью, что он заботился и о серьезном образовании своего сына, что он написал несколько произведений для сцены, в том числе комедию «Медимн и Лука», а в качестве актера, по словам драматурга Н. И. Ильина, «прекрасно понимал мысль автора», что можно было сказать далеко не обо всех, даже очень одаренных актерах. Что же касается Померанцева, то он был едва ли не первым из русских актеров, постигшим всю художественную значительность Шекспира, и перевел, правда, с французского языка, который изучил, будучи уже на сцене, с перевода Мерсье, «Ромео и Юлию».

Русская опера, как мы знаем, не имела тогда самостоятельной труппы, а большинство солистов балета состояло из иностранцев, но и здесь, в числе немногих русских, мы встречаем артистов высокого культурного уровня. Таков был И. И. Вальберх, побывавший за границей видный танцор-мимист, в дальнейшем — балетмейстер петербургского императорского театра, преподаватель театральной школы и переводчик с французского нескольких пьес для драматической сцены. В высшей степени порядочный, умный и образованный человек, он был заботливым отцом своих многочисленных детей, и вся его дружная семья, по словам современника, могла служить «примером образованности артистов».

Такие представители артистического мира завоевывали себе с течением времени все большее уважение в обществе,

даже в «высшем обществе». Их приглашали в некоторые интеллигентные знатные семьи не только в качестве своего рода гастролеров — для развлечения собравшихся на вечер гостей, — но и запросто, для беседы с ними. Однако рядом с ними мы видим и крупнейших по таланту актеров, лишенных сколько-нибудь значительной образованности и не способных при личных встречах с ними импонировать обществу. Их художественное творчество, их сценический темперамент волновали и восхищали самых разнородных зрителей из театрального зала, силой своего дарования они притягивали к себе людей, которые и сами не имели значительных интересов, — и общение с ними принимало совсем иные формы. Молодые офицеры, вообще светская молодежь, так же как и купеческая молодежь, все шире приливавшая к театру, знали только один способ чествования таких своих любимцев: зазывали их на свои пирушки, в веселые пригородные кабачки, где шампанское спрашивали не бутылками, а целыми ящиками, где пели песенники, русские и цыгане, плясали плясуны. Актеров угощали до бесчувствия, спаивали. Уже в XVIII веке такие первоклассные таланты, как А. С. Яковлев, становятся на этом пути жертвами своих поклонников. Сандунов, Рыкалов, Воробьев и др. тоже привыкают к неумеренному употреблению вина, хотя это и не принимает у них такого трагического оборота, как у Яковлева, о котором нам предстоит еще говорить в дальнейшем. Пьянство становилось уже одним из опаснейших бедствий в театре, особенно сильно захватывая иногда наиболее яркие, эмоциональные, не удовлетворенные жизнью натуры и отталкивая от них тех уравновешенных семейственников из общества, которые мирились, однако, с привычным беспутством своих сыновей.

Бурными аплодисментами встречал и провожал разнохарактерный театральный зал своих любимцев по сцене, не обращая внимания на тех второстепенных и третьестепенных актеров, которые, и не помышляя со своей стороны ни о каком подобии ансамбля, по-своему выбивались из сил, чтобы обратить на себя внимание публики, сорвать хоть несколько хлопков. Криками «фора» («бис») молила публика прекрасную певицу или балерину повторить номер. А в антрактах и после спектакля целые полчища театралов бросались за кулисы, очень часто привлекаемые туда уже не потребностью излить свое художественное волнение, а ради молодых артисток, круживших головы своей жен-

ской прелестью и доступных безответственному ухаживанию. «Маленькие актеры» тоже толпились там, за кулисами, не смея вступить в разговор с блистательными посетителями или же, если приходилось заговорить с ними, поражая своими приниженными манерами, своим неуменьем держать себя, — и эти встречи с актерской массой лишь поддерживали в обществе исконное предубеждение против «закулисной сволочи», как позволяли себе выражаться некоторые аристократы и их приспешники. Даже у записных театралов живейшее увлечение сценическим искусством, преклонение перед актерскими талантами, интерес к отдельным артистам сочетались с неуважением к актерскому званию, с невниманием к психике актеров как живых людей и представителей своей профессии. Обильные дифирамбы в стихах и прозе расточались им по поводу той или другой увлекательно исполненной ими роли, но высокие художественные подъемы их все еще часто награждались и унизительным для их человеческого достоинства метаньем на сцену наполненных деньгами кошельков,— и никто не поднимал голоса против этого наивно-грубого обычая, напоминающего актеру, что при всем своем искусстве он является не более, как слугой высокородных и богатых людей.

Высокое, светлое и низменное, грубое шло рядом как в среде самих актеров, так и в воздействующей на них публике. Жизнь, как всегда, полна была разительных противоречий, из борьбы которых создается ход истории. Но медленно, очень медленно подтачивалась та стена, за которой жила в отрыве и от привилегированных классов и от широких народных масс разночинная актерская корпорация и которая могла рухнуть только после социалистической революции, когда общество стало бесклассовым, а искусство — всенародным.

ПРИЛОЖЕНИЕ

LIBNYOSEHNE

ТРУДЫ, ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ В I ТОМЕ

Аксаков С. Т.] Семейная хроника и воспоминания С. Т. Аксакова. Изд. 5-е, М. 1879.

Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости. Сочинения под ред. А. Г. Горнфельда, т. IV, СПБ. 1910.

Арапов П. Летопись русского театра. СПБ. 1861.

Архангельский А. С. Русский театр XVIII в. «Русское обозрение» № 5, 6, 1894.

Архив Дирекции императорских театров (1746—1801). Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. 4 тома. Изд. Дирекции императорских театров. СПБ. 1892.

Бессонов П. Прасковья Ивановна гр. Шереметева, ее народная песня и родное ее Кусково. М. 1872.

Бильбасов В. А. Дидро в Петербурге. СПБ. 1884.

Благово Д. Рассказы бабушки, записанные и собранные ее внуком. СПБ. 1885.

[Богоявленский С. К.] Московский театр при царях Алексее и Петре. Материалы, собранные С. К. Богоявленским. М. 1914.

[Болотов А.] Жизнь и приключения Андрея Болотова, т. II. 1760—1771. «Academia». М.—Л. 1931.

Булгарин Ф. Театральные воспоминания моей юности. «Пантеон», ч. 1-я, 1840.

Варнеке Б. В. История русского театра. Изд. 2-е, дополненное. Б. м., б. г. [1914.]

Варнеке Б. В. Аграфена Михайловна Мусина-Пушкина. «Вестник всемирной истории» № 6, 1900.

Веселовский Алексей. Западное влияние в новой русской литературе. М. 1916.

[Винский Г. С.] Записки Винского. «Русский архив», кн. 1-я, 1877.

Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История русского театра. 2 тома. Л.—М. 1929.

Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История театрального образования в России, т. I. Изд. Дирекции императорских театров, 1913.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Анне Иоанновне. СПБ. 1913.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. И. А. Дмитревский, «Петрополис», 1923.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Москве в XVII и XVIII ст. «Ежег. имп. театров» № 7, 1910.
Гернгросс В. Театральные здания в Петербурге в XVIII ст.— «Старые годы», 1910, февраль.
Глинка С. Н. Записки. СПБ. 1897.
Горбунов И. Ф. Сочинения. Под ред. и с предисловием А. Ф. Кони, т. II: «...Первые русские придворные комедианты», «Московский театр в XVIII столетии». Изд. Маркса. СПБ., б. г.
Григорович Ник. Канцлер кн. Безбородко. «Русский архив», 1877, кн. 1-я.
Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Изд. Академии наук СССР, М. 1936.
[Державин Г. Р.] Записки Державина. Сочинения под ред. Я. Грота. Изд. Академии наук, т. VI, СПБ. 1871.
Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М. 1866.
Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М. 1869.
Драмматический словарь, или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов. М. 1787.
Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. Изд. 2-е, М. 1913.
Дризен Н. В. Стопятидесятилетие императорских театров. «Ежег. имп. театров», 1904—1905, Приложение.
Дризен Н. В. И. П. Елагин. «Русская старина», 1893, октябрь.
Дынник Татьяна. Крепостной театр. Academia, 1933.
Екатерина II. Записки. СПБ. 1907.
[Екатерина II]. Письмо Екатерины II к С. Ф. Стрекалову. «Русский архив», 1870, столб. 547—549.
Забелин И. Е. Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII ст. В кн. Забелина «Опыты изучения русских древностей и истории», ч. 2-я, М. 1875.
Забелин И. Е. Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII ст. Сборник любителей российской словесности. М. 1891.
Из бумаг А. Я. Булгакова. (Распоряжение Павла I.) «Русский архив», кн. 2-я, 1873.
Ильин Н. И. Театральное поприще Померанцева. «Амфион», кн. 2-я, 1815, февраль.
История русского театра. Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, XVII и XVIII вв., М. 1914.
Калужский городской театр. Юбилейный сборник. Калуга. 1929.
Каратыгин П. А. Записки. Новое изд. по рукописи под ред. Б. В. Казанского и др., т. I, Academia, Л. 1929.
[Каратыгина А. М.]. Воспоминания А. М. Каратыгиной. В прилож. ко II тому «Записок» П. А. Каратыгина под ред. Б. В. Казанского и др., Academia. Л. 1930.
Квитка (Основьяненко) Г. Ф. История театра в Харькове. Соч. под ред. А. А. Потебни, т. III, Харьков. 1887.
Кизеветтер А. А. Первый общедоступный театр. Изд. 2-е, П. 1917.
Ключевский В. О. Очерки русской истории. Изд. Литер.-изд. отдела Комиссариата народного просвещения, тт. III, IV, V, П. 1918.

Ключевский В. О. Очерки и речи. Сборник II («Н. И. Новиков», «Фонвизин», «Екатерина II и др.). М. 1912.
Кони Федор. Воспоминание о московском театре при М. Е. Медоксе (почерпнуто из неизданных записок С. Н. Глинки и из устных рассказов старожилов). «Пантеон русского и всех европейских театров», ч. 1-я, 1840.
Корсаков Д. А. Из жизни русских деятелей XVIII в. Казань, 1891.
Коц Е. С. Крепостная интеллигенция. Л. 1926.
Круглый А. С. И. П. Елагин. «Ежег. имп. театров», 1893—1894, Приложение 2-е.
Лебедев П. С. Новые материалы для биографии А. П. Сумарокова. «Библиографические записки» № 14, 1858.
Литературное наследство № 1 (посвященный XVIII веку). М. 1931.
Лонгинов М. Н. Последние годы жизни А. П. Сумарокова. «Русский архив» № 10, 1871. Поправки к статье там же, 11, 1871.
Лонгинов М. Н. Русский театр в С.-Петербурге и в Москве за 1749—1774 гг. Приложение к т. XXIII. Зап. имп. Академии наук № 2, 1873.
[Лукин В. И.] Сочинения и переводы В. И. Лукина. Со статьей А. Н. Пыпина. СПБ. 1868.
Майков Л. Н. Театральная публика во времена Сумарокова. В кн. того же автора «Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII ст.», СПБ. 1889.
Малинин Д. Начало театра в Калуге. Калуга. 1912.
Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. Партиздат, 1934.
Маркс и Энгельс об искусстве. Изд. «Советская литература», М. 1933.
Маркс К. и Энгельс Ф. об искусстве. Сборник под ред. Мих. Лифшица. Изд. «Искусство», М.—Л. 1938.
Морозов П. О. Русский театр при Петре Великом. «Ежег. имп. театров», 1893—1894. Приложение 1-е.
Опочинин Е. Русский театр, его начало и развитие (до 1819). 5 выпусков. СПБ. 1887—1888.
Опочинин Е. Н. К биографии Сандуновых. «Исторический вестник» № 11, 1889.
Осьмнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым, I, М. 1868.
Павлов-Сильванский Н. П. Очерки по русской истории XVIII и XIX вв. СПБ, 1910.
Победоносцев П. Воспоминания о П. А. Плавильщикове. М. 1818.
Погожев В. П. Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров с 1756 по 1881 г. В III томе «Проекта законоположений об императорских театрах», сост. В. П. Погожевым. Изд. Дирекции императорских театров. СПБ. 1900.
Порошин С. А. Дневник. Изд. «Русской старины», СПБ. 1881.
Пыляев М. И. Полубарские затеи. «Исторический вестник», 1886, сентябрь.

Пыляев М. И. Старая Москва. Изд. А. С. Суворина, СПБ. 1891.
Пыляев М. И. Старый Петербург. Изд. 3-е А. С. Суворина, СПБ. 1903.
Пыпин А. Н. Ломоносов и его современники. «Вестник Европы» №№ 3 и 4, 1895.
Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Ред. и вступ. статьи Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щеголева. СПБ. 1905.
Рыбкин. Генералиссимус Суворов. Жизнь его в своих вотчинах и хозяйственная деятельность. М. 1874.
Сахновский В. Г. Крепостной усадебный театр. Л. 1925.
Семевский В. И. Крестьяне в царствование Екатерины II. СПБ. 1887.
Семевский В. И. Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX в., т. I, СПБ. 1888.
Сиротинин А. Н. Сандуновы. «Исторический вестник» № 8, 1889.
Сиротинин А. Н. Новые сведения о Сандуновых. «Исторический вестник» № 3, 1890
Сиротинин А. Н. Я. Е. Шушерин. «Русский архив» № 5, 1890.
Станюкович Владимир. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. Л. 1927.
Старая Москва. Изд. Комиссии по изучению старой Москвы при Императорском московском археологическом обществе, вып. 1-й, 1 сентября 1912 г., М. 1912.
Старинный спектакль в России (XVII и XVIII вв.). Сборник статей В. Адриановой-Перетц, А. Булгакова, Н. Кашина, О. Носковой, А. Крюгер, В. Перетца, С. Шегловой и др. Academia, Л. 1928.
Старинный театр в России XVII и XVIII вв. Сборник статей В. Перетца, С. Шегловой, В. Адриановой. Academia, П. 1923.
Сумароков А. П. Предисловие к трагедии «Димитрий Самозванец». («Димитрий Самозванец», трагедия Александра Сумарокова. СПБ. 1807.)
[Сумароков А. П. Письма его и прошение.] «Материалы для истории», «Москвитянин» № 3, 1842.
[Сумароков А. П.] «Из переписки А. П. Сумарокова». «Отечественные записки» № 2, 1858.
[Сумароков А. П. Письма его к Екатерине II, 1762—1770 гг.] Исторические бумаги XVIII века. «Русская беседа», 1860, кн. 2-я.
[Сумароков А. П.] Письма Ломоносова и Сумарокова к И. И. Шувалову. С вступительной статьей Я. К. Грота, «Записки Академии наук», 1862.
Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Вып. 1-й, 1725—1825. СПБ. 1885.
Тихонравов Н. С. Сочинения, т. II, М. 1898.
Трефолев Л. Н. Ярославль при императрице Елизавете Петровне. «Древняя и новая Россия» № 4, 1887.
«Три века» (от Смуты до наших дней). Сборник под ред. В. В. Каллаша, т. IV, М. 1913.

Чаянова Ольга. Театр Маддокса в Москве (1776—1805). М. 1927.
Филиппов В. А. К вопросу об источниках комедий А. П. Сумарокова. «Известия по русскому языку и словесности» Академии наук, т. I, кн. 1-я, 1928.
[Фонвизин Д. И.] Сочинения, письма и переводы Д. И. Фонвизина. Ред. П. Ефремова. СПБ. 1866.
[Храповицкий А. В.] Дневник А. В. Храповицкого. Изд. Н. П. Барсукова, СПБ. 1874.
Чешихин Всеволод. История русской оперы (1674—1903). Изд. 2-е, исправленное и дополненное, СПБ. 1905.
Шкловский Виктор. Чулков и Левшин. Л., б. г. [1933].
Щеглова С. Воронцовский крепостной театр (1792—1805). В сборнике «Язык и литература», т. I, Л. 1926.
Ярцев А. А. На родине русского театра (Волков в Ярославле). С прилож. указа из Гос. Берг-коллегии в Ярославскую провинциальную канцелярию 18 августа 1754 г. «Ежег. имп. театров», 1895—1896. Приложение 1-е.
XVIII век. Статьи и материалы. Под ред. академика А. С. Орлова. Изд. Академии наук СССР. М. 1935.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Немецкая слобода в Москве в конце XVII века. *С гравюры де Витта.*

Пастор И. Г. Грегори. *Со старинной немецкой гравюры.*

Боярин и дворецкий Артамон Сергеевич Матвеев. *С гравюры И. Ческого.*

Маскарад при дворе Анны Иоанновны. *Со старинной гравюры.*

«Палаты светлейшего князя Меншикова на Васильевском острове при Санктпетербурге», где с 1731 года помещался Сухопутный шляхетский корпус. *С раскрашенной гравюры XVIII века.*

Кадет Сухопутного шляхетского корпуса. *С раскрашенной гравюры G. Geissler'a из сборника «Изображение мундиров российско-императорского Войска, состоящих из 88 лиц иллюминованных», 1793 год.*

Старый Оперный дом близ Головинского императорского дворца в Москве. *С гравюры по акварели Франсуа Кампарези. Оригинал хранится в музее б. Троицко-сергиевской лавры в г. Загорске.*

«Изображение Фейэрверка и Иллуминации, которыя в новый 1749 год пред летним Ея Императорского Величества домом в Москве представлены были». *С гравюры XVIII века.*

Александр Петрович Сумароков. *С портрета масляными красками работы А. Лосенко.*

«Проспект новопостроенных палат против Аничковских ворот...» в Петербурге. *С гравюры Качалова по рисунку М. Махаева.*

Народное гуляние в XVIII веке. *С раскрашенной гравюры G. Geissler'a из альбома „Mahlerische Darstellungen der Sitten, Gebräuche und Lustbarkeiten bei den Russischen, Tatarischen, Mongolischen und andern Völkern im Russischen Reich".*

Вид на Адмиралтейство с «Невской першпективы». *С картины маслом М. Махаева (1750-е годы).*

Понтонный мост на Васильевский остров в Петербурге. *С гравюры Васильева по рисунку М. Махаева.*

Автограф письма А. П. Сумарокова И. И. Шувалову от 31 марта 1761 года. *Архив Академии наук СССР.*

Михаил Матвеевич Херасков. *С литографии.*

Александр Петрович Сумароков. *С портрета масляными красками работы Рокотова.*

Титульный лист программы зрелища «Торжествующая Минерва», 1763 год.

Федор Григорьевич Волков. С *гравюры Е. Чемесова по портрету А. Лосенко.*

«Билет для Маскараду Дворянского 1766 года».

«Билет для Маскараду Купецкого 1766 года».

Денис Иванович Фонвизин. С *портрета масляными красками работы К. Фогеля, писанный с натуры в Риме в 1785 году.*

Татьяна Михайловна Троепольская, Придворного Российского Театра Первая Актриса. С *гравюры А. Афанасьева.*

Яков Данилович Шумский. С *портрета масляными красками работы А. Лосенко.*

Михаил Дмитриевич Чулков. С *портрета, писанного масляными красками на медной доске.*

Щеголиха. *Лубочная картинка XVIII века.*

Текст:

«И я вижу, что бодро ступаешь,
А своею харею людей пужаешь,
Только на тебе убор хорош,
А харею весьма не пригож».

Щеголь. *Лубочная картинка XVIII века.*

Текст:

«Я старик невелик, а бодер ступать.
Кто бы со мною вышел потанцовать.
Токмо на меня не дивитеся,
Зря на мою персону веселитеся».

Иван Перфильевич Елагин. С *портрета, гравированного А. Осиповым.*

Миллионная улица в Петербурге. С *рисунка М. Махаева (1756 год).*

Пригласительный билет на дворцовый спектакль в Петергофе, на представление комедии Екатерины II «О время».

Кокетка. *С модной картинки 1770-х годов.*

Петиметр. *С модной картинки 1770-х годов.*

Вид деревянного театра Книпера на Царицыном Лугу в Петербурге. *С рисунка Дж. Гваренги.*

Программа первого представления комедии Д. И Фонвизина «Недоросль», 1782 год.

Иван Афанасьевич Дмитревский. С *карандашного портрета О. Кипренского.*

Большой театр в Петербурге в XVIII веке. С *гравюры Сабата и Шифляра.*

Петр Алексеевич Плавильщиков. С *гравюры А. Флерова, приложенной к 10-й книжке «Вестника Европы» за 1815 год.*

Сила Николаевич Сандунов. С *литографии Вильгельми по портрету Удалова.*

Старая площадь в Китай-городе в Москве в конце XVIII века. С *гравюры де ла Барта, 1793 год.*

«Вид города Москвы, снятый с балкона императорского дворца...» С *гравюры де ла Барта, 1797 год.*

«Особливый прошпект дому и части сада села Кускова, представленного на полночь, принадлежащего его сиятельству графу Петру Борисовичу Шереметеву». *Рисунок сепией из альбома крепостного художника А. Миронова (1783 год).*

Сцена из «Американского балета» в крепостном театре графа Н. П. Шереметева.

Прасковья Ивановна Жемчугова. *С портрета работы неизвестного крепостного художника.*

Генералиссимус Александр Васильевич Суворов. *С портрета масляными красками работы неизвестного художника.*

Граф Александр Романович Воронцов. *С портрета работы Шмидта, 1784 год.*

Князь Николай Борисович Юсупов. *С литографии по портрету Ж. Вивьена.*

Василий Васильевич Капнист. *С портрета, гравированного А. Осиповым.*

Спектакль в Большом театре в Петербурге. *С гравюры XVIII века.*

Эскиз театральной декорации. *С акварели неизвестного художника конца XVIII века.*

Надежда Федоровна Калиграф. *С портрета работы неизвестного художника*

Иллюстрации подобраны В. А. Андрониковой и И. Л. Андрониковым по материалам:

Государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина, Государственного исторического музея в Москве, Историко-бытового музея в Останкино, Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Института литературы Академии наук СССР, Института истории Академии наук СССР, Архива Академии наук СССР, Государственного Русского музея, Государственного этнографического музея в Ленинграде.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аблесимов Александр Онисимович (1742—1783)—сатирик и драматург.—149, 176, 179, 180.

Авдотья — даровитая ученица балетной школы Ланде.—40.

Аккерман Конрад Эрнст (1712—1771) — знаменитый немецкий актер, выступавший со своей труппой в Гамбурге при Лессинге. Приезжал со своей труппой в Петербург в 1747—1749 гг.—58.

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859) — крупный русский писатель, автор замечательных воспоминаний о своей эпохе, знаток театра, переводчик нескольких пьес.—262.

Аксинья — см. Сергеева Аксинья.

Александр I (1777—1825)—русский император (1801—1825).—224, 247.

Алексей Михайлович (1629—1676) — русский царь (1645—1676).—7, 8, 14, 16, 36, 209.

Алексей Петрович (1690—1718) — царевич, старший сын Петра I.— 30.

Амвросий — московский архиепископ (в миру Андрей Степанович Зертис-Каменский; 1708—1771).—141.

Андрей — даровитый ученик балетной школы Ланде.—40.

Андрюшка — даровитый ученик балетной школы Ланде.—40.

Анна Иоанновна (1693—1740) — русская императрица 1730—1740).—31—36, 38, 40, 48, 209, 223.

Анна Леопольдовна (1718—1746) — правительница России в 1740—1741 гг.—41.

Арайя (Ачада) Франческо (1700—1767) — итальянский композитор, на службе в России в 1735—1759 гг., поставил несколько опер.—36, 42.

Аристотель (384—322 до н. э.) — великий философ и ученый древней Греции, основоположник логики, естествознания, теории искусства. — 261.

Архаров Николай Петрович (1742—1814) — московский обер-полицмейстер, потом губернатор.—142.

Афанасий — даровитый ученик балетной школы Ланде.—40.

айкулов — устроитель временного публичного театра в Москве в 1749 г.—56.

Бассевич Геннинг Фридрих (1680—1749) — голштинский резидент в России в 1721—1725 гг.—30.

Батурин П. С. — руководитель театра в Калуге с 1783 г.—196, 199, 200.
Безбородко, князь, Александр Андреевич (1747—1799)—государственный деятель времен Екатерины II и Павла I.— 158, 168, 169, 227, 230, 232, 235, 260.
Бекетов Никита Афанасьевич (1729—1794) — участник кадетских спектаклей в Сухопутном шляхетском корпусе, фаворит Елизаветы Петровны.—52.
Бейдлер (или Бендлер). Яган Марток — актер московской труппы Кунста.—20.
Бейль Пьер (1647—1706) — крупный французский мыслитель-скептик.—65.
Белуцци Джиованна — танцовщица в частном театре Локателли в Петербурге в 1757—1758 гг.—76.
Берилова Настасья Парфентьевна (1776—1804) — артистка балетной труппы с 1794 г. — 240, 249.
Бельмонти — антрепренер Московского частного театра в 1769—1770 гг.—132, 133, 136—140, 142, 145, 155, 167.
Бецкой Иван Иванович (1704—1795) — государственный деятель, реформатор системы воспитания при Екатерине II.—144—146, 148, 156, 194.
Бибиков Василий Ильич (1747—1787) — камергер, актер-любитель и драматург, заведовал русской труппой при И. П. Елагине. С 1779 до 1783 г. — директор императорских театров.—119, 127, 131, 155, 158.
Бидлоо (Видлоо) Николай Ламбертович (167?—1735) — голландский врач, в России с 1703 г., основатель Хирургического госпиталя в Москве.—28, 54.
Бирон Эрнст-Иоганн (1690—1772) — влиятельный фаворит Анны Иоанновны, герцог Курляндский.—32, 34, 41, 59.
Боков Петр — актер в театре Кунста и Фюрста, из подьячих Ратуши.—22.
Болотов Андрей Тимофеевич (1738—1833) — автор ценных «Записок».—92, 94.
Бомарше (наст. Карон) Пьер Огюстен (1732—1799) — известный французский драматург.—132, 137.
Бонекки Джузеппе — придворный стихотворец и оперный либретист, в России с 1740 по 1752 г.—42.
Буало Николя (1638—1711) — французский поэт и критик.—64, 138.
Бубликов Тимофей — танцовщик, служил при дворе в 1764—1785 гг.—94, 218.
Буслаев Федор — актер в театре Кунста из подьячих Ратуши.—21, 22.
Бутурлин Аркадий Иванович — камергер, был женат на сестре А. П. Сумарокова Елизавете Петровне.—68.
Валериани Джузеппе (1708—1761) — итальянский живописец, декоратор, в Петербурге с 1742 г. до конца жизни.— 42, 124.
Вальберх (наст. Лесогоров) Иван Иванович (1763—1819) — балетный артист и балетмейстер, на сцене с 1788 г.— 249, 263.
Ванжура Арист, барон — пианист и композитор, на службе Дирекции императорских театров в 1786—1799 гг.—194.

«Ванька-Каин», Иван Осипов (р. 1718) — знаменитый московский бандит и сыщик в 1740-е годы.—47.
Васька — крепостной актер на комические роли в театре генералиссимуса Суворова в с. Ундол, 1785 г.—223.
Веревкин Михаил Иванович (1733, 1732?— 1795) — переводчик и автор комедий.— 149, 205, 226.
Вигель Филипп Филиппович (1786—1856) — писатель-мемуарист.—190.
Винский Григорий Степанович (1752—182?) — автор воспоминаний о времени Екатерины II.— 200.
Волков Гаврила Григорьевич — актер, брат знаменитого актера Федора Волкова.—59, 70.
Волков Григорий Григорьевич (ум. 1829) — младший брат Федора Волкова, актер, потом камер-фурьер.—59, 62, 63, 70.
Волков Федор Григорьевич (1729—1763) — знаменитый русский актер.—54, 58—60, 62, 63, 70, 76, 85, 87, 92—95, 104, 106, 110, 261, 262.
Волконский, князь, Михаил Никитич (1713 — 1788)—московский главнокомандующий с 1771 г.—142.
Волконский Михаил Петрович (1746—1796) — собственник крепостных актеров, игравших у Маддокса.—252.
Волынский Артемий Петрович (1689—1740) — политический деятель времен бироновщины.—48.
Вольтер (Arouet de Voltaire) Мари-Франсуа (1694—1778)— поэт, драматург, философ, историк, один из крупнейших французских просветителей. — 36, 44, 50, 65, 79, 90, 138, 228, 233.
Вольф Христиан (1679—1754) — немецкий философ.—222.
Воробьев Яков Степанович (1767 (1769?)—1809 (1810?)—первый буфф императорской труппы, на сцене с 1772 г.—249, 256, 264.
Воробьева Матрена Семеновна — из Рязанского театра. В 1799 г. приезжала на три спектакля в императорский театр в Петербурге. Позднее была видной актрисой в Москве на сентиментальные роли.—250.
Воронцов, граф, Александр Романович (1741—1805) — дипломат, сенатор, при Александре I канцлер, собственник крепостного театра.—208, 220, 223—226.
Воронцов, граф, Михаил Илларионович (1714—1767) — камер-юнкер при дворе Елизаветы Петровны, позднее вице-канцлер и канцлер, покровитель Ломоносова.—62.
Воронцов, граф, Роман Илларионович (1707—1783) — генерал-поручик и сенатор, наместник Владимирской, Пензенской и Тамбовской губерний.—202.
Воронцова-Дашкова, княгиня Екатерина Романовна (1743—1810) — с 1782 г. директор «Академии наук и художеств», с 1783 г. — президент основанной ею «Российской Академии».— 170, 180, 224, 229.
Воронцовы — русский дворянский род, прекратившийся во второй половине XIX века.—41, 223, 224.
Вроблевский Василий — образованный крепостной человек графа Н. П. Шереметева, либреттист и надзиратель за воспитанниками его театральной школы.—214, 215.

Гамбуров (Гомбуров) Кузьма Иванович (1761—ок. 1810)—на петербургской сцене с 1783 г., на ролях благородных отцов.—164, 256.
Гаррик Давид (1716—1779) — знаменитый английский актер-реалист.—150.
Гельвеций Клод-Адриан (1715—1771) — французский философ-материалист, один из виднейших «просветителей».—200, 224, 227.
Гивнер (или Гювнер) Юрий Михайлович — помощник Грегори по обучению русских детей театральному искусству в 1673 г.—12, 14.
Гильфердинг Иосиф (наст. фон Вавен) — венский балетмейстер, на русской службе с 1759 (1758?) до 1764 (1765?) г.—76.
Гильфердинг — актер-трагик, приезжавший в Петербург в 1747—1749 гг. вместе с знаменитым актером Аккерманом.—58.
Глинка Сергей Николаевич (1776—1847) — переводчик при Московском театре, автор многих пьес и «Записок».—190, 192, 195.
Глушков Иван—канцелярист дворцовой счетной конторы, устроитель временного публичного театра в Москве в 1749 г.—56.
Гоббс Томас (1588—1679) — английский философ и государствовед.—65.
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852).—74.
Голицын, князь, Василий Васильевич (1643—1714) — главный советник и фаворит царевны Софьи.—209.
Голицын, князь Дмитрий Михайлович (1665—1737) — государственный деятель, известный «Верховник».—31, 32.
Голицын, князь, Николай Алексеевич (1751—1809). В 1783—1786 гг.— член комитета Дирекции императорских театров, камергер.—160, 167.
Головин Федор Алексеевич (1650—1706) — сподвижник Петра I, с 1702 г.— главный начальник Посольского приказа.—18, 19, 22.
Гольбах (Holbach) Поль-Генрих-Дитрих (1723—1789) — философ-материалист, участвовал в составлении французской «Энциклопедии».—227.
Гольберг (Holberg) Людвиг (1684—1754) — родоначальник датской литературы.—97, 104, 119.
Гонзаго (или Гонзага) Пьетро-Готтардо (ум. 1831) — знаменитый декоратор. В России с 1789 г., в Дирекции императорских театров с 1792 г.—233.
Грегори Иоганн-Готфрид (ум. 1675) — устроитель в 1672 г. придворного театра царя Алексея Михайловича. Ранее — магистр Иенского университета, с 1658 г. учитель школы в Немецкой слободе в Москве, с 1660 г.— пастор.—7, 11—14, 18—21, 209.
Гримм Фридрих (1723—1807) — писатель, дипломат, корреспондент Екатерины II.—171, 228.
Гроти — антрепренер московского частного театра в 1772—1773 гг.—142, 156, 184.
Гудович Иван Васильевич (1741—1820) — генерал-фельдмаршал; в 1785 г. генерал-губернатор Рязанской и Тамбовской губернии.—201.

Далион — французский резидент при дворе Елизаветы Петровны.—44, 46.
Декарт (Картезий) Рене (1596—1650) — французский философ и математик.—65.
Державин Гавриил Романович (1743—1816).—82, 98, 116, 154, 196, 201, 202, 229, 246.
Державина (рожд. Бастидонова) Екатерина Яковлевна (1760—1794) — жена поэта.—201.
Дехтерев Степан — певчий гр. Н. П. Шереметева, преподаватель пения.—215.
Детуш (де Туш) Филипп (1680—1754) — французский драматург.—76, 101, 226.
Дивов Андриан Иванович (1749—1814) — камергер, член комитета Дирекции императорских театров в 1783—1786 гг.—160.
Дидро Дени (1713—1784) — знаменитый французский писатель и мыслитель.—79, 90, 118, 137, 194, 212, 226, 233.
Дмитриев Иван Иванович (1760—1837) — писатель.—53, 98.
Дмитревская Аграфена Михайловна (1740—1782) — жена И. А. Дмитревского, рожд. Мусина-Пушкина — драматическая артистка, сошла со сцены в 1769 г.—106, 108, 166.
Дмитревский Иван Афанасьевич (1734(1733?)—1821)—знаменитый актер, театральный педагог, литератор.—58, 62, 70, 94, 98, 104, 106, 110, 111, 119, 124, 127, 137,138, 144, 148, 150, 152—159, 162, 164, 169, 176, 179—181, 183, 218, 227, 234, 242, 243, 246, 250, 252, 254, 256, 261—263.
Дмитрий Ростовский (наст. Туптало) (1651—1709) — митрополит Ростовский, культурный деятель и драматург.—60.
Долгоруков Иван Михайлович (1764—1823) — писатель, даровитый актер-любитель, автор нескольких комедий.—242.
Дьяконов — см. Дмитриевский Иван Афанасьевич.
Евгений Митрополит (Евфимий Болховитинов) (1767—1837) — ученый.—197.
Екатерина I (Марта Скавронская) (1684—1727) — жена Петра I, русская императрица с 1725 по 1727 гг. — 31.
Екатерина II (1729—1796) — рожд. принцесса Ангальт-Цербстская София-Фредерика-Амалия. С 1745 г. замужем за вел. кн. Петром (будущим Петром III). В 1762—1796 гг. императрица всероссийская.—44, 52, 66, 73, 87, 88, 90, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 112, 118—120, 123, 126, 128—130, 132, 133, 136, 137, 139, 140, 142—144, 152, 156—159, 161, 168—172, 181, 182, 185, 194, 196, 197, 200, 203, 208—210, 212, 214, 224, 227—230, 232—234, 236—240, 243.
Екатерина Ивановна, герцогиня Мекленбургская (1692—1723) — дочь царя Ивана Алексеевича и царицы Прасковьи Федоровны. — 209.
Елагин Иван Перфильевич [1725—1794 (1793?—1796)] — писатель и государственный деятель. Директор императорских театров в 1766—1779 гг. — 97, 102, 119—121, 123, 124, 126—131, 158, 166, 170.
Елизавета Петровна (1709—1761) — императрица в 1741—1761 гг.— 36, 41, 42, 44, 46, 50, 52, 54, 58, 60, 62, 63, 73, 74, 76, 87, 98, 100, 118, 119, 210, 224.

Елизавета — даровитая ученица балетной школы Ланде.—40.
Енак Иван — переводчик в придворном театре Алексея Михайловича.—12.
Ерофей — актер в крепостном театре генералиссимуса Суворова в с. Ундол, 1785 г.—222.
Ефимьев Дмитрий Владимирович (1768—1804) — писатель, автор нескольких «слезных комедий».—176.
Жемчугова Прасковья Ивановна (1768—1803)—крепостная артистка гр. Н. П. Шереметева, впоследствии его жена. — 208, 217—220, 260.
Жихарев Степан Петрович (1788—1860) — известный «театрал», автор «Дневника студента» и «Дневника чиновника».—178.
Забелин Иван Егорович (1820—1908) — археолог и историк.—8, 55, 80.
Иван IV Васильевич, прозванный Грозным (1530—1584).—Царь с 1547 по 1584 г.—8.
Иван VI Антонович (1740—1764) — сын Анны Леопольдовны и герцога Антона-Ульриха Брауншвейг-Люксембургского.—41.
Иваницкий — «отставной петербургский дансер».—203.
Иванов — актер крепостного театра генералиссимуса Суворова в с. Ундол, 1785 г.—222.
Иванов И.—«чернильных дел мастер», устроитель временного публичного театра в Москве во второй половине XVIII века.—113.
Иванова Елизавета Федоровна — актриса московской и петербургской сцен; в Петербурге с 1773 г.—138, 139, 158, 167, 168, 177, 181, 260.
Ивар — виолончелист, парижский учитель музыки гр. Н. П. Шереметева.—210, 216.
Ильин Николай Иванович (1773—1823) — драматург и переводчик.—150, 263.
Иосиф II (1741—1790) — римско-германский император, личный друг Екатерины II.—214.
Иффланд Август-Вильгельм (1759—1814) — знаменитый немецкий актер, драматург, практический деятель и теоретик сценического искусства.—166.
Кавос Катерино (1776—1842) — итальянец родом, капельмейстер, композитор, оперный педагог. В России с 1797 г. до конца жизни.—234.
Казасси Антонио — танцовщик, потом контролер императорских театров, смотритель театральной школы, позднее антрепренер.—235.
Калиграф(ов) Иван Иванович (ум. 1780) — актер московских театров с 1766 г. и преподаватель сценического искусства.—132, 133, 144—146, 184, 186, 193, 194, 258.
Калиграф(ова) Надежда Федоровна (ум. 1813) — актриса московской сцены, в 1785 г. на петербургской сцене, вторично там же в 1801—1811 гг.—184, 258, 259.
Кантемир Антиох Дмитриевич (1708—1744) — писатель-сатирик.—50.
Канциани Джузеппе — балетмейстер. В петербургском императорском театре до 1794 г.—162.
Капнист Василий Васильевич (1757—1823) — драматург и поэт; в 1799—1801 гг. помощник директора императорских театров.—238, 245, 246.

Каратыгин Андрей Васильевич (1774—1831) — актер петербургской императорской сцены с 1794 г.—258.
Каратыгин Петр Андреевич (1805—1879) — актер петербургской императорской сцены, водевилист, автор известных «Записок».—242, 258.
Каратыгина Александра Дмитриевна, рожд. Полыгалова, по сцене Перлова (1777—1859) — жена А. В. Каратыгина. Артистка на первых ролях петербургской императорской сцены с 1794 г.—242, 258.
Каратыгина Александра Михайловна, рожд. Колосова (1802—1880) — видная артистка на первые роли на петербургской императорской сцене с 1818 г.—240.
Каратыгина Ольга Дмитриевна («Оленька») — танцовщица, фаворитка гр. А. А. Безбородко.—230, 260.
Карамзин Николай Михайлович (1776—1826)—известный писатель и историк.—239, 244.
Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35—ок. 96 н. э.) — знаменитый римский педагог и литератор, разрабатывавший главным образом вопросы красноречия. — 261.
Квитка (псевд. Грицко Основьяненко) Григорий Федорович (1778—1843)—украинский беллетрист и драматург.—203, 206.
Кирпичева Матрена Федоровна, урожд. Полушкина — сводная сестра братьев Волковых.—59.
Кишенский И. Ф. — харьковский губернатор с 1789 г.—196, 203.
Книпер (или Книппер) Карл — антрепренер немецкого вольного театра в Петербурге с 1777 г.—144, 147—150, 152, 154, 155, 157, 158, 176, 194.
Ключевский Василий Осипович (1841—1911) — историк.—96.
Княжнин Яков Борисович (1742—1791)—писатель, драматург.—66, 101, 128, 154, 172, 174, 177, 185, 190, 200, 204, 215, 229.
Колосова Евгения Ивановна, урожд. Неелова (1782—1869) — балерина-пантомимистка императорских театров. На сцене с 1799 г.—240, 249.
Кондратович Кирьяк Андреевич (1703—170?) — переводчик при Академии наук.—67.
Кони Федор Алексеевич (1839—1879) — видный театральный журналист и автор многих водевилей.—190, 192.
Константинов Трофим — актер императорских театров в 1793—1795 гг. Позже провинциальный антрепренер.—206.
Корнель Пьер (1606—1684) — знаменитый французский драматург.—36.
Коцебу Август (1761—1819) — немецкий драматург и романист, в 1800—1801 гг. директор петербургской немецкой труппы.—238, 244.
Кочергин — копиист государственной юстиц-коллегии, устроитель временного публичного театра в Москве во второй половине XVIII века.—112.
Кречетников Михаил Никитич (1729—1793) — генерал-губернатор Тульской, Калужской и Рязанской губерний в 1778 г.—196, 198—200.
Крутицкий Антон Михайлович (1754—1803) — актер в театре Книпера, с 1783 г. на императорской сцене.—155, 176 177, 179, 181, 246, 249, 252, 256, 263.

Кузнецова-Горбунова Прасковья Ивановна — см. Жемчугова.
Кунст (иначе Куншт) Иоганн-Христофор (ум. 1703) — руководитель общедоступного театра в Москве в 1702—1703 гг.—17—21, 54.
Кунст (Куншт) Анна — жена последнего, первая актриса на русской сцене.—18.
Куракин Борис Иванович (1676—1727) — политический деятель и дипломат эпохи Петра I.—17.
Лаврентьева Авдотья — солдатская жена.—256.
Лагарп (de la Harpe) Жан-Франсуа (1739—1803)—французский критик и историк литературы.—261.
Лажечников Иван Иванович (1792—1869) — писатель.—48.
Ланг Петр — служащий в Дирекции императорских театров.—156.
Ланде Жан-Баптист (ум. 1747) — французский балетмейстер на русской службе, основатель балетной школы в 1738 г.—31, 38, 40, 42, 124.
Лапин Иван Федорович — ученик Академии художеств, потом актер петербургской императорской сцены; в 1784/85 перешел к Маддоксу.—215, 262.
Ларош (La Roche) — выдающийся актер французской труппы на первые роли, на петербургской императорской сцене с 1798 г.—179.
Лашоссе (де ля Шоссе) Пьер Клод (1692—1754) — французский драматург.—44, 101.
Левенвольде Рейнгольд-Густав (1693—1758) — обер-гофмаршал при Анне Иоанновне.—36, 40, 41.
Лейбниц Готфрид-Вильгельм (1646—1713)—немецкий философ-идеалист, математик, общественный деятель.—65, 222.
Лекен (Лекень) Анри-Луи (1728—1778)— великий трагик французской сцены.—137.
Лесток Иоганн-Герман (1692—1767) — лейб-хирург Елизаветы Петровны, государственный деятель.—41.
Лефорт Франц Яковлевич (1656—1699) — русский государственный деятель из немцев.—18.
Лилло Вильям (1693—1739) — английский драматург.—137.
Лим (или Лима) Николай — по профессии инженер, руководитель балетного дела при царе Алексее Михайловиче в 1675—1676 гг.—14.
Лихачев —дворянин, посланный в 1659 г. царем Алексеем Михайловичем к Тосканскому двору.—7.
Логинова Христина —см. Рахманова Христина.
Локателли Джиовани-Батиста (1715—1785) — актер-певец, антрепренер, преподаватель итальянского языка в театральной школе.—64, 71, 72, 76, 78, 81, 82, 84, 85, 110, 132, 162.
Локк Джон (1632—1704) — английский философ, психолог и педагог.—65.
Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765).—48, 50, 62, 74, 78, 79.
Лукин Владимир Игнатьевич (1737—1794) — драматург и переводчик.—98, 101, 102, 104, 106, 108, 112, 113, 116, 117, 120, 253.
Лукин Иван — устроитель временного публичного театра в Петербурге в 1747 г.—58.

Людовик XIV (1638—1715) — король Франции с 1643 по 1715 г.—137.
Людовик XV (1710—1774) — король Франции с 1715 по 1774 г.—41.
Мабли Габриэль (1709—1785) — французский публицист.—200, 224, 227.
Маддокс (иначе Медокс) Михаил (1747?—1822) — антрепренер, потом директор-руководитель частного театра его имени в Москве с 1776 по 1805 г.—142, 148, 183—186, 188—190, 192—195, 210, 215, 218, 237, 246, 248, 252, 260, 262, 263.
Манн (наст. Иоганн Эккенберг) — немецкий антрепренер, в в Петербурге в 1719 и 1723—1724 гг.—30.
Марков Никита—актер. На петербургской сцене с 1774 г.—254.
Матвеев Артамон Сергеевич (1625—1682) — дипломат времен царя Алексея Михайловича. — 10, 11, 14—18, 20, 209.
Матинский Михаил (1750—1820) — писатель, композитор и математик из крепостных.—149, 177, 179, 180.
Мейк Яков — надзиратель за мальчиками в театральной школе в 1783—1784 гг. — 162.
Мелиссино Петр Иванович (1726—1797) — участник спектаклей в Сухопутном шляхетском корпусе, в 1783—1786 гг.—член комитета Дирекции императорских театров; генерал-от-артиллерии.—63, 160, 167, 168.
Меншиков Александр Данилович (около 1670—1729) — ближайший сотрудник Петра I.—18, 37.
Мерсье Луи-Себастьян (1740—1814) — французский утопист.—200, 263.
Метастазио (наст. Трапасси) Пьетро-Антонио-Доменико-Бонавентура (1698—1782) — классический итальянский поэт, многие драмы которого были использованы в качестве либретто для опер.—36, 60.
Милославские — бояре, в свойстве с царем Алексеем Михайловичем.—209.
Миних Бурхард-Христофор (1683—1767) — фельдмаршал русской армии.—33, 41.
Михаил Федорович (1596—1645) — первый царь из дома Романовых.—8.
Михайлова Авдотья Михайловна (1746—1807) — артистка императорской сцены с 1762 г. на ролях служанок, потом старых кокеток.—177.
Мольер (наст. Поклен) Жан-Баптист (1622—1673) — великий французский драматург.—44, 76, 82, 106, 108, 116, 136, 138, 226.
Монтескье Шарль-Луи (1689—1755) — французский политический писатель, родоначальник европейского либерализма.—90.
Москвичев Дмитрий — актер Харьковского театра.—204, 205.
Москвичева Елизавета Гавриловна — жена последнего. Первая актриса Харьковского театра.—205, 206.
Мусина-Пушкина — см. Дмитревская Аграфена Михайловна.
Мятлев Петр Васильевич (1756—1833) — камер-юнкер, позднее сенатор; в 1783 г. член комитета Дирекции и директор императорских театров.—160.

Нартов Андрей Андреевич (1736—1813) — писатель.—88, 137, 138.
Нарышкин Александр Львович (1760—1826) — обер-гофмаршал, главный директор императорских театров с 1799 по 1819 г.—238, 246.
Нарышкин Семен Васильевич (1731—1807) — сенатор, в 1786—1787 гг. ревизовал Тамбовский край.—202.
Нарышкина Наталья Кирилловна (1653—1694).—Царица, мать Петра I.—10.
Наталья Алексеевна (1673—1716) — царевна, сестра Петра I.—25, 26.
Неелова — см. Колосова Евгения Ивановна.
Нейбер Фредерика-Каролина (1697—1760) — знаменитая немецкая актриса, организатор передовой для того времени труппы, исполнявшей пьесы французских классиков.—36.
Неранчич — «генерал-майор и кавалер», собственник крепостного балета, доставшегося ему от б. фаворита Екатерины II С. Г. Зорича в Шклове и купленного для императорских театров в 1800 г.—252.
Никита — актер на трагические роли в крепостном театре Суворова в с. Ундол, 1785 г.—222, 223.
Николай — управитель музыкантов в крепостном театре Суворова в с. Ундол, 1785 г.—222.
Николев Николай Петрович (1758—1815) — драматург.—66, 172, 174, 177, 185.
Новерр Жан-Жорж (1727—1810) — знаменитый французский балетмейстер.—36.
Новикова Варвара Борисовна («Варенька Столыпинская») — актриса-певица в театре Маддокса в Москве, с 1896 г. в Петербурге на императорской сцене.—177, 260.
Новиков Николай Иванович (1744—1818) — писатель, издатель сатирических журналов, культурный деятель.—60, 102, 189, 228, 229.
Нординский Иван Варфоломеев — стряпчий. Актер-любитель и устроитель временного публичного театра в Москве в середине XVIII века.—56.
Нарыков — см. Дмитревский И. А.
Одоевские — княжеский род. Бояре при Алексее Михайловиче.—209.
Ожогин Андрей Гаврилович (род. ок. 1750) — актер-комик. Покинул сцену в 1800 г.—133, 184, 190.
Олсуфьев Адам Васильевич (1721—1784) — статс-секретарь Екатерины II. Председатель комитета Дирекции императорских театров в 1783—1784 гг.—158, 160, 165.
Ордын-Нащокин Афанасий Лаврентьевич (ум. 1680) — замечательный государственный деятель при царе Алексее Михайловиче.—10.
Орловы братья: Григорий Григорьевич (1734—1783) и Алексей Григорьевич (1737—1808) — ближайшие участники переворота, возведшего на престол Екатерину II. В 1770-х гг. отличились в первой турецкой войне.—88.
Остервальд Тимофей Иванович (1729—1790) — участник представлений в Сухопутном шляхетском корпусе.—63.

Остерман Генрих-Иоганн (1686—1747) — российский политический деятель.—33, 41.
Офрен Жан (Aufresne, наст.— Rival) (1720—1806) — артист французской труппы в Петербурге с 1785 по 1801 г. на роли царей и благородных отцов; отличался высокой простотой и силой чувства в трагических ролях. Отказавшись от пышной французской декламации, ушел из Comèdie Française и принял приглашение на французскую сцену в России.—179.
Павел I Петрович (1754—1801) — русский император с 1796 до 1801 гг.—88, 99, 116, 124, 152, 154, 196, 210, 237, 238, 240—244, 246, 247.
Панин Никита Иванович (1718—1783) — государственный деятель при Екатерине II.—66, 87, 88, 90, 96, 97, 99, 100, 111, 133, 152, 242.
Панин Петр. Иванович (1721—1789) — генерал-аншеф.—66, 87, 88, 152, 185.
Петр I (1672—1725)—царь с 1682 г., император с 1721 г.—17—19, 22—32, 38, 41, 46, 54, 65, 66, 87, 123, 152, 209.
Петр II (1715 — 1730) — внук Петра I, царствоавл с 1727 по 1730 г.—31, 32.
Петр III (1728—1762) — царствовал в 1761 г.— 87, 88, 92, 201.
Пичулин Алексей — устроитель временного публичного театра в Москве во второй половине XVIII века.—112.
Плавильщиков Петр Алексеевич (1760—1812) — московский и петербургский актер, писатель, драматург; дебютировал у Маддокса, в 1780—1784 и 1786—1793 гг. на петербургской императорской сцене, в 1784—1786 и 1793—1812 гг. у Маддокса.—172—174, 177, 180, 181, 184, 192, 218, 226, 234, 249, 252, 261—263.
Полушкин Федор Васильевич (ум. 1748) — отчим Федора Волкова.—54, 58, 59.
Померанцев Василий Петрович (ум. ок. 1806) — актер частных московских театров Титова, Бельмонти и Маддокса, одаренный огромной силой чувства в драме; играл «благородных отцов» и характерные роли. От трагедий в стихах уклонялся.—132, 184, 194, 249, 252, 262, 263.
Померанцева Анна Афанасьевна — жена предыдущего, играла в тех же театрах. Актриса богатого, разностороннего таланта.—132, 184, 249.
Пономарев Александр Ефимович (1765—1831) — московский, потом петербургский актер на роли «первых слуг». В Петербурге с 1801 г.—247, 249, 250.
Попов Алексей Федорович (1733—1799) — актер-любитель ярославской труппы, в петербургском театре с его основания до 1783 г.—62, 70.
Попов Михаил Иванович (ум. 1790?)—актер, драматург, поэт и публицист.—128.
Порошин Семен Андреевич (1741—1769) — воспитатель Павла I, автор «Дневника».—96, 97, 99, 106, 110, 116, 196, 242.
Потемкин Григорий Александрович (1739—1791) — государственный деятель. Всесильный фаворит Екатерины II.—130, 131, 171, 185, 203.
Прасковья Федоровна (1664—1723) — царица, жена царя Ивана Алексеевича.—209.

Пугачев Емельян Иванович (ок. 1744—1775) — вождь крестьянского восстания.—185, 229.
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837).—48, 223, 233.
Пушников Николай — переводчик комедии Бомарше «Евгения» в конце 1760-х гг.—137, 138.
Радищев Александр Николаевич (1749—1802) — писатель и мыслитель-революционер.—66, 224, 226, 228, 229.
Разумовский Алексей Григорьевич (1709—1771) — генерал-фельдмаршал, морганатический муж императрицы Елизаветы Петровны.—52.
Разумовский Кирилл Григорьевич (1728—1803) — последний гетман «Малороссии» (Украины).—138.
Рамбург (Рамбур) — танцмейстер, учитель дочерей и племянниц Петра I. Умер при Анне Иоанновне.—41.
Расин Жан (1639—1699) — знаменитый французский драматург.—36, 68, 138.
Рахманова (урожд. Логинова) Христина Федоровна (ум. 1827) — актриса театра Книпера, с 1783 г. на императорской сцене.—155, 249.
Реньяр Жан-Франсуа (1656—1709)— французский драматург.—44, 76.
Ржевский Алексей Андреевич (1737—1804) — писатель.—88.
Риккобони Людовико (1674—1753) — реформатор итальянского театра, актер «комедии масок», признавший несостоятельность сценической импровизации в XVIII веке; автор многих пьес и замечательных трудов по истории и теории театра; в соч. «Мысли о декламации» (1737) отстаивает ценность живых чувств на сцене. С 1716 г. — в Париже, где руководит итальянским театром.—199, 200.
Риккобони Франческо (1707—1772) — сын предыдущего. Руководитель итальянского театра в Париже, автор многих пьес и теоретического сочинения «Искусство театра», где особенно подчеркивает необходимость труда актера над всякой ролью.—199, 200.
Руссо Жан-Жак (1712—1778) — один из крупнейших французских писателей и мыслителей второй половины XVIII века.—200, 227.
Ртищев Федор Михайлович (1625—1673) — один из ближайших советников царя Алексея Михайловича.—10.
Рыкалов Василий Федотович (1771—1812 (1813?) — на петербургской сцене с 1893 г.—249, 250, 258, 264.
Рыкалова Пелагея (1779—1862) — жена последнего. На петербургской сцене с 1798 г.— 258.
Рябчикова Пелагея Андреевна — актриса на небольшие роли в петербургском императорском театре, 1800 г.—256.
Сакко Либера — танцовщица в частном театре Локателли в Петербурге, приехала в Россию в 1758 г.—76.
Салтыков, граф, Петр Семенович (1700—1772) — фельдмаршал, московский главнокомандующий в 1760-х и начале 1770-х гг.—132, 133, 136, 139, 142.
Сандунов Николай Николаевич (1769—1832) — профессор гражданского и уголовного права в Московском университете, переводчик и автор нескольких драматических произведений.—253.

Сандунов Сила Николаевич (1756—1820)— актер у Маддокса с 1776 (?); с 1783 г. на петербургской императорской сцене в ролях слуг и других характерных ролях; уволен оттуда в 1790 г., но вскоре возвращен. В 1794 г. вернулся к Маддоксу.— 175, 176, 178, 185, 192, 218, 227, 230, 232, 233, 235—237, 249, 252—254, 263, 264.

Сандунова Елизавета Семеновна, урожд. Федорова, по сцене до брака с Сандуновым Уранова (1772—1826) — великолепное меццо-сопрано, артистка петербургской и московской сцены; в Петербурге с 1790 по 1794 г. и после 1813 г.; в Москве — с 1794 по 1813 г.— 218, 227, 230, 232, 233, 235—237, 249. 254.

Сапиенца Антон Антонович (1756—1829) — итальянец, композитор и преподаватель пения в театральной школе.—162.

Сахаров Николай Данилович — московский и петербургский актер, в Петербурге с 1800 г.—247.

Свистунов Петр Семенович (1732—1808) — участник театральных представлений в Сухопутном шляхетском корпусе, впоследствии сенатор, писатель, переводчик.—63.

Сергеева Аксинья (ум. 1756) — даровитая ученица балетной школы Ланде.—40.

Сериньи (де Сериньи) — глава французской труппы, игравшей при дворе в Петербурге до 1762 г.—44, 70, 94.

Серов Григорий — ярославский купец, в доме которого устраивались театральные представления в 1750 г.—54, 58.

Сиверс Карл Ефимович (ум. 1774) — при Елизавете — гофмаршал, при Екатерине II — обер-гофмаршал.—64, 72, 74, 76, 77, 94, 110, 119, 122, 197.

Сиверс Яков Ефимович — племянник предыдущего, государственный и культурный деятель, с 1764 г. новгородский губернатор, в 1776—1778 гг. открывал губернские учреждения в Твери, Новгороде и Пскове.—196, 197.

Синявская (по мужу Сахарова) Мария Степановна (1762—1829) — актриса в театре Маддокса с 1780 г.; в Петербурге с 1800 г. по 1818 г.—184, 247, 249, 262.

Сколяри (Школярия) — немецкий актер в труппе Аккермана в Петербурге в 1847—1849 гг.—58.

Скорняков — антрепренер московского народного театра в конце 1760-х годов.—118.

Смирнов Семен — актер, переводчик и автор пьес в театре Кунста и Фюрста в 1702—1704 гг.—21.

Соймонов Петр Александрович (1737—1800) — статс-секретарь Екатерины II, член комитета Дирекции императорских театров, с 1789 по 1791 г. директор вместе с А. В. Храповицким.— 160, 161, 170, 229, 230, 232, 233.

Соколов Иван Яковлевич (род. 1739) — актер петербургских театров с 1759 г.; автор многих комедий.—110, 162, 167—169, 180, 181, 226.

Спиноза Борух (или Бенедикт) (1632—1677) — знаменитый философ, голландский еврей.—65.

Сплавский Иван — комедиант на службе Петра I с 1698 г.—18.

Стаден (фон Стаден) Николай — полковник, приятель боярина А. С. Матвеева, посланный в 1672 г. за границу вербовать комедиантов.—10, 14. 20.

Станислав Понятовский (1732—1798) — последний король Польши в 1764 — 1795 гг.— 214.
Степанов Григорий — паяльщик, устроитель временного публичного театра в Москве во второй половине XVIII века.—113.
Столыпин Алексей Емельянович (1744 — после 1810) — собственник крепостных актеров, игравших у Маддокса.—252.
Сторожев Иван — на петербургской императорской сцене с 1793 г.— 257.
Страхов Николай Иванович — писатель-публицист и сатирик последней четверти XVIII и первой четверти XIX века, в 1790 г. издавал журнал «Сатирический вестник».—260.
Стрекалов Степан Федорович (1728—1805) — директор императорских театров с 1886 по 1889 г.—170—172.
Суворов Александр Васильевич (1729—1800) — генералиссимус, величайший русский полководец.— 208, 220 — 223, 239.
Сульцер (Зульцер) Иоганн-Георг (1720—1779) — известный немецкий эстетик, автор книги «Общая теория изящных искусств».— 261.
Сумароков Александр Петрович (1718—1777).— 41, 42, 48—50, 52—54, 62—68, 70—77, 80, 82, 84, 87—89, 92—94, 96, 99—102, 106, 108, 126, 128, 132, 133, 136—144, 154, 167, 172, 180, 185, 190, 197, 205, 226.
Тальма Франсуа-Жозеф (1763—1826). Знаменитый французский актер.— 152.
Тацит Корнелий (род. около 55 — 120 н. э.) римский историк.— 228.
Теленков Василий Иванович (по прозванью Шмага Пьяный) — актер в театре Кунста, из «купецких» людей.—22.
Титов Николай Сергеевич (ум. 1776) — полковник, драматург, содержатель первого частного русского театра в Москве в 1766—1769 гг.—132, 133, 136, 137, 145, 184.
Толстой, граф, Василий Иванович (ум. 1792) — полицмейстер Москвы в 1770 г.—138, 139.
Троепольская Татьяна Михайловна (ум. 1774) — крупнейшая актриса своего времени.— 86, 105, 108, 166, 181.
Тредьяковский Василий Кириллович (1703—1769).—48, 68, 88.
Трощинский Дмитрий Прокофьевич (1754—1829) — государственный деятель.—232.
Уранова Елизавета Семеновна — см. Сандунова Е. С.
Урусов, князь, Петр Васильевич (1733—1813) — московский губернский прокурор, содержатель частного театра в Москве вместе с Гроти, потом с Маддоксом.—142, 183, 184, 186, 192.
Федор Алексеевич (1661—1682) —царь с 1676 г.—16.
Федорова Елизавета Семеновна — см. Сандунова Е. С.
Феер — скрипач, преподаватель музыки в крепостном театре Н. П. Шереметева.—215.
Фельтен Иоганн (1650—1692) — магистр, организатор первой в Германии постоянной серьезной труппы, преимущественно из студентов.—20.
Филофей (1650—1727) — митрополит Тобольский.—28.
Фирсов Василий Иванович (1740—1780) — придворный живописец.—94.

Флоридор (Floridor) — артист петербургской французской труппы с 1783 по 1801 г., на роли первых любовников и характерные.—179.
Фомин Евстигней Ипатович (1741—1760)— композитор.—149, 180.
Фонвизин Денис Иванович (1745—1792).—60, 98, 102—104, 108, 120, 128, 144, 151, 152, 172, 179, 226, 228.
Фон Стаден — см. Стаден.
Фоссано (Фузано) Антонио-Ринальдо— балетмейстер при Анне Иоанновне.—36, 38.
Фюрст (иначе Фиршт) Артемий — преемник Кунста в московском общедоступном театре при Петре I.—20—25, 54.
Хераскоз Михаил Матвеевич (1733—1807) — писатель.—66, 78—80, 83, 84, 87, 88, 92, 93, 101, 138, 146, 189.
Хилковский Василий — канцелярист Берг-коллегии, устроитель временного публичного театра в Москве в 1749 г.—56.
Храповицкий Александр Васильевич (1749—1801)—статс-секретарь Екатерины II, директор императорских театров вместе с П. А. Соймоновым в 1789—1791 гг.—170, 171, 229, 230, 232, 233.
Черников Василий Михайлович, на петербургской императорской сцене с 1771 г.—177.
Чернышев, граф, Захар Григорьевич (1722—1784)—генерал-фельдмаршал, Московский главнокомандующий.—194.
Чертков Василий Алексеевич (1726—1793) — писатель.—197.
Чижинский Стефан — преподаватель Киевской духовной академии, затем деятель театра при царе Алексее Михайловиче в 1675—1676 гг.—14.
Чинти (иначе Чужи, или Чуди) — товарищ Бельмонти по антрепризе частного театра в Москве в 1769—1770 гг.—132, 133, 136, 137.
Чулков Михаил Дмитриевич (1734?—1792)—актер и писатель.—98, 109, 110, 254.
Шекспир (Shakespeare) Вильям (1564—1616).—140, 171, 263.
Шереметев, граф, Николай Петрович (1751—1809) — собственник лучшего крепостного театра XVIII века.—162, 208, 210, 212—216, 218—220, 246, 249, 260.
Шереметев, граф, Петр Борисович (1713—1788) — обер-камергер, первый устроитель крепостного театра в Кускове.—208, 210—212, 214.
Шиллер Иоганн-Фридрих (1759—1805).—253.
Шеридан (Sheridan) Ричард-Бринслей (1751—1816) — английский театральный и политический деятель, драматург.—241.
Шетарди (де ля Шетарди) Жак-Иоахим (1705—1758) — французский дипломат и резидент в России при Елизавете Петровне.—44.
Шешковский Степан Иванович (1720?—1794) — начальник тайной экспедиции при Екатерине II, прозванный Кнутобойцем.—229.
Школярия — см. Сколяри.
Шлыкова Татьяна Васильевна — актриса крепостного театра Н. П. Шереметева.—216.
Шоссе — см. Лашоссе.

Шредер Фридрих Людвиг (1744—1816) — один из крупнейших основателей немецкого театра в конце XVIII века, отличавшийся естественностью и простотой игры, почитатель Шекспира, директор Гамбургского театра, драматург.—166.
Штелин Яков (1712 (1709?) — 1785) — академик петербургской академии наук, в России с 1735 г.—117.
Шувалов Иван Иванович (1727—1797) — крупный государственный и культурный деятель.—41, 62, 64, 70, 72, 74—76, 78, 79, 81, 84, 86, 126.
Шумский Яков Данилович — актер на комические роли, числился в штате императорской сцены с 1752 г.; покинул сцену в 1786 г.—70, 85, 104, 107, 108, 110.
Шушерин Яков Емельянович (1753—1813) — первоклассный московский и петербургский артист. В Москве — в 1779—1786 и 1795—1800 гг.; в Петербурге в 1786—1795 и 1810—1811 гг.—172, 174, 179, 192, 218, 234, 246, 249, 252, 258, 262, 263.
Щепкин Михаил Семенович (1788—1863).—250
Юсупов, князь Борис Григорьевич (1695—1759) — начальник Сухопутного шляхетского корпуса в 1740-х и 1750-х гг. — 50.
Юсупов, князь Николай Борисович (1750—1831)—сенатор, член Государственного совета в 1791—1799 гг., директор императорских театров в 1791—1799 гг.—227, 231, 233—235, 237, 240, 246, 254.
Ягужинский Павел Иванович (1683—1736) — государственный деятель при Петре I.—29.
Ягужинский, граф, С. П. — владелец крепостного Михаила Матинского, ставшего писателем и композитором.—149, 180.
Яковлев Алексей Семенович (1773—1817) — знаменитый трагический актер императорских театров. На сцене с 1794 г.—249, 252, 264.
Янькова Елизавета Петровна (1768—1861)—рассказчица в книге Д. Благово «Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений».—81, 193.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

I

Культурные потребности русского общества в середине XVII века. — Византийское и западническое течения в нем. — Грамота царя Алексея Михайловича с запретом на все виды художества. — Западническое течение побеждает. — Первая попытка выписать из Европы людей, умеющих «комедии строить». — Пастор Грегори. — Характер спектаклей при дворе Алексея Михайловича. — Зрители придворного театра. — Немецкие и русские ученики Грегори. — Первые русские актеры. — Занятия их с преподавателями, их бедствия и буйное поведение 7

II

Мысль Петра I о создании театра общедоступного. — «Царского величества комедиантский начальник» Иоганн Кунст и его немецкая труппа. — Сооружение «комедиальной хоромины» на Красной площади и препятствия, чинимые возникновению театра подьячими. — Русские актеры, ученики Кунста и его помощников. — Смерть Кунста и его преемники. — Характер спектаклей. — Бесчинства актеров и наказания их. — Первые проявления их профессиональной сознательности. — Состав публики. — Ее неудовлетворенность спектаклями. — Закрытие театра 17

III

Общедоступный театр царевны Натальи Алексеевны в Петербурге. — Школьный театр и вольные представления студентов духовных академий и московского Хирургического госпиталя перед широкой публикой из городских низов. — Первые зачатки свободного драматургического творчества на темы из русской действительности. — Отношение Петра I к школьному театру. — Агитационные маскарадные процессии Петра и мечты его о настоящем театре и новом виде драмы 25

IV

Волнения дворянских кругов после смерти Петра I и неудавшиеся попытки передового дворянства ограничить самодержавие. — «Опасное и суетное время». — Императрица Анна Иоанновна и ее остзейское окружение. — В Петербург приезжают лучшие европейские труппы.—Любительские спектакли при дворе Анны.—Основание Сухопутного шляхетского корпуса. — Балетмейстер Ланде, обучающий кадетов корпуса танцам, получает разрешение на открытие балетной школы, зачаток будущего театрального училища. — Открытие Музыкантской школы для обучения певчих — участников оперы 31

V

Дворцовый переворот возводит на престол Елизавету Петровну, и немецкие влияния при дворе сменяются французскими. — Коронационные оперно-балетные спектакли в Москве при участии русских сил.—Приезд новых итальянских деятелей театра и французской труппы для придворных спектаклей. — Влияние классического французского театра. — Публика придворных спектаклей. — Типы столичного дворянства.—Петербург в 1740-х годах.—«Общество любителей русской словесности» в Шляхетском корпусе.—А. П. Сумароков и предшественники его в области русского стиха. — Первые трагедии его на сцене Шляхетского корпуса и во дворце. — Бурный успех их . . 41

VI

Распространение вольных трупп из участников школьного театра по городам России.—Тяга к театральным представлениям широких народных масс. — Актеры-любители и предприниматели из среды мелкобуржуазной городской интеллигенции. — Народные гулянья XVIII века. — Разрешение 1750 года давать спектакли в наемных частных домах и компании актеров-любителей в Москве и Петербурге. — Публичные любительские театры в домах богатой буржуазии в провинции.—Ярославские спектакли в доме купца Серова и на заводах наследников купца Полушкина. — Федор Григорьевич Волков с братьями. — Успех ярославских актеров и приказ Елизаветы о приезде их в Петербург. — Показной спектакль их в присутствии императрицы. — Четверых из них отдают в Шляхетский корпус. — Жизнь их в корпусе. — Спектакли под наблюдением Сумарокова. — Указ от 30 августа 1756 года об учреждении русского театра 54

VII

Указ об учреждении русского театра повелевает набрать для труппы актеров из «неслужащих» людей. — Директором

театра назначается Сумароков. — Литературная физиономия Сумарокова ко времени его назначения. — Формирование труппы.—Бедствия русского театра в первые пять лет его существования, по письмам Сумарокова к И. И. Шувалову. — Переход русского театра в ведение Придворной конторы. — Сумароков предпринимает издание первого в России частного журнала и вступает в борьбу с бюрократией. — Глава Придворной конторы гофмаршал К. Е. Сиверс и новые невзгоды Сумарокова. —Русский театр не пользуется вниманием двора и знати. — Конкуренция с частным театром Локателли. — Обостряющиеся отношения Сумарокова с Сиверсом и отставка Сумарокова 64

VIII

Возникновение театра в Москве. — Открытие Московского университета. — Культурное состояние Москвы в середине XVIII века. — Две гимназии при университете: для дворян и для разночинцев. — Разночинцев обучают «знатнейшим художествам». — Администратор университета М. М. Херасков.—Спектакли московских студентов и гимназистов и образование драматической школы при университете.— Организация постоянной труппы. — Открытие оперно-балетного театра Локателли в Москве и неудачи его. — Соединение театра Локателли с университетской труппой. — Характер спектаклей. — Недисциплинированность русских актеров. — Публика соединенного театра. — Развал театра. — Актеров университетской труппы увозят в Петербург 78

IX

Воцарение Екатерины II. — А. П. Сумароков вместе с братьями Паниными и другими дворянами либеральной группы приобретает влиятельное положение. — Начало разочарований.—Екатерина II как человек и как правительница.— Коронационные празднества в Москве. — Аллегорическая маскарадная процессия «Торжествующая Минерва». — Политический смысл процессии. — Часть приготовленного Сумароковым текста запрещена к исполнению.—Режиссер и хормейстер процессии — Федор Волков, участники хоров — фабричные рабочие. — Смерть Волкова. — Легенда о любви Екатерины к русскому театру и факты действительности 87

X

Петербургский театр в первое пятилетие екатерининского времени.—Публика бесплатного придворного театра, ее состав и поведение во время спектаклей. — На русскую сцену начинают проникать комическая опера и «слезная комедия». — «Чувствительность» в XVIII столетии. — Первое представление «слезной комедии» В. И. Лукина. — «Слез-

ная комедия» приближает театр к реализму. — Первое впечатление от петербургского русского театра у Фонвизина и сближение его с актерами.—«Бригадир» как новый шаг к реализму. — Виднейшие актеры русского театра в 1760-х годах.—Литературная деятельность покинувшего сцену М. Д. Чулкова.—Необходимость усовершенствования русского театра и командировка за границу Дмитревского 98

XI

Народный театр в Петербурге и в Москве в 1760-х годах.— Новые любители-актеры и предприниматели временных театров.— Сообщение В. И. Лукина о народном театре в Петербурге, возникшем в 1765 году. — Устройство театра. — Актеры его — типографские рабочие и молодежь из подмастерьев.—Глава труппы («медиатор»).—Серьезный репертуар театра. — Низовая публика театра и любопытствующие посетители его из знати. — Плата актерам из средств полицмейстерской конторы. — Одновременное возникновение такого же театра в Москве. — Равнодушие высших властей и самой Екатерины к судьбам народного театра 112

XII

Для наблюдения над русским императорским театром назначается В. И. Бибиков. — Упорядочение театральных дел и выработка штатов поручается И. П. Елагину. — Выработанный им «Стат» и назначение его директором всех придворных театров и музыки. — Численность и состав театрального персонала по «Стату».—Первые театральные рабочие. — Жалованье артистов.— Пенсии для артистов. — Балетные и музыкантские ученики и первая наметка драматического класса.—Квартиры и дрова для театрального персонала.—Экипажи для артистов.—Театральные костюмы. — Запрет на театральные представления в дни, особо отмечаемые церковью. — Время спектаклей. — Выездные спектакли. — Указ о предстоящем создании публичного театра. — Просьба Елагина об отставке.—Характеристика актерских нравов в письме его к Потемкину. — Отставка Елагина 119

XIII

Частный театр Титова в Москве. — Новые претенденты на театральную антрепризу.—Бельмонти и Чуди.—Переезд в Москву Сумарокова и хлопоты его о привилегии для них. — Сумароков начинает учить «несмысленных актеров». — Усиливающийся интерес общества к «слезной комедии» и ненависть к ней Сумарокова. — Перевод «Евгении» Бомарше и великосветская интрига против Сумарокова. — Самодурство московского главнокомандующего П. С. Салтыкова. — Скандал на представлении «Синава

и Трувора».—Элегия Сумарокова, его письмо к Екатерине и ее ответ. — Сумароков отстраняется от театра. — Предисловие его к трагедии «Димитрий Самозванец». — Чума в Москве и «чумный бунт».—Смерть Бельмонти и закрытие его театра. — Положение безработных актеров. — Последние годы и смерть Сумарокова 132

XIV

Учреждение Воспитательного дома в Москве и план обучения его питомцев сценическому искусству. — Организация дела. — Преподаватель сценического искусства актер И. И. Калиграф. — Бытовые черты из жизни воспитанников. — Успех публичного экзамена их.—Договор с петербургским антрепренером Книпером и переезд их в Петербург.—Для усовершенствования их в сценическом искусстве приглашается Дмитревский.—Дмитревский как режиссер, актер и человек. — Участие его в создании и постановке «Недоросля» Фонвизина.—Влияние его на других драматургов эпохи. — Отношение его к своей педагогической деятельности. — Молодые таланты из его учеников. — Успех театра Книпера у публики. — Книпер — развратитель молодых актрис. — Дмитревский покупает театр у Книпера, реорганизует общежитие актерской молодежи.—Екатерина приказывает прекратить антрепризу Дмитревского и перевести здание театра и его артистов в распоряжение Дирекции 144

XV

Открытие императорской Дирекцией платных публичных спектаклей. — Указ от 12 июля 1783 года с новыми распоряжениями по театру. — Назначение для управления театрами и музыкой особого Комитета Дирекции под председательством А. В. Олсуфьева. — Состав Комитета и характер его деятельности. — Открытие Театральной школы. — Преподавателем «декламации и действования» назначен Дмитревский. — Состав учеников школы. — Общее образование их в школе. — Хозяйственная деятельность Комитета. — «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру». — Обязанности актеров и взыскания за нарушение их.—Правила, касающиеся усвоения ролей и характера репетиций. — Меры к поднятию «благонравия» актеров.—Реальный уровень «благонравия» в театре. — Премьерша Елизавета Иванова.—Актриса из «черничек Девичьего монастыря» и история с поездкой актеров «скопом и кучею» для жалобы императрице в Царское Село 158

XVI

Возвращение к системе единоличного управления театрами.—Финансовые неурядицы в театральном деле.—Внутренний рост русского театра в 1780-х годах вопреки недостаткам

299

Управления.— Повышение интереса к театру и прилив к нему новой публики. — Характер спектаклей.—Новые актерские таланты.—Дальнейшее продвижение сценического искусства в сторону реализма. — Отсутствие разграничений между драматическим и оперным театром. — Сбивчивость амплуа. — Характер режиссуры и несовершенство ансамбля.—Театралы 1780-х годов.—«Российский Феатр» издания кн. Е. Р. Дашковой. — Вознаграждение драматургов.—Материальное положение актеров в 1780-х годах по сравнению с 1760-ми. — Увеличение вспомогательного театрального персонала 170

XVII

Михаил Маддокс.— Участие его в антрепризе кн. П. В. Урусова. — План построения нового театрального здания в Москве. — Временные спектакли театра в 1776—1780 годах на Знаменке. — Актеры и публика. — Пожар театра на Знаменке. — Урусов выходит из антрепризы. — Построение Петровского театра. — Его окружение в старой Москве и новое европейское устройство. — Рост московской интеллигенции в 1780-х годах. — Знатные театралы и публика из городских низов.—Внутренние порядки театра, обеспечивающие высокий художественный уровень его постановок. — Денежные затруднения Маддокса и размах его предпринимательской деятельности. — Конкуренция со стороны бесплатных крепостных театров Москвы. — Опекунский совет намечает открытие большого театра для питомцев Воспитательного дома, продолжающего обучение их сценическому искусству. — Тяжба Маддокса с Опекунским советом. — Задолженность Маддокса и вынужденное соглашение его с Воспитательным домом. — Маддокс становится наемным директором предприятия от Опекунского совета 183

XVIII

Возникновение в 1760-х годах провинциальных театров.—Сведения о театрах в Новгороде и Елизаветграде. — Влияние на развитие провинциальных театров манифеста Екатерины II «Об учреждениях для управления губерниями».— Возникновение театра в Калуге при наместнике М. Н. Кречетникове. — Просветительная и организаторская роль в калужском театре П. С. Батурина. — Упадок театра с удалением его. — Город Тамбов в конце XVIII века и культурная деятельность назначенного тамбовским губернатором Г. Р. Державина. — Открытие театра. — Недолговечность его. — Харьковский театр 1780-х и 1790-х годов. — Правитель губернии И. Ф. Кишенский и талантливый механик из мастеровых.—Актеры из местной канцелярской молодежи.—Отношение к публичной актерской деятельности местных женщин. — Первый «настоящий» актер и первая актриса на харьковской сцене. — Необы-

чайный успех театра у публики. — Переход театра к антрепренеру. — Театр и харьковское дворянское общество конца XVIII века 196

XIX

Условия возникновения крепостных театров. — Зачатки их в XVII веке. — Развитие их при Екатерине II. — Граф П. Б. Шереметев и его крепостной театр в Кускове. — Граф Н. П. Шереметев. — Заботы его об усовершенствовании отцовского театра и новых кадрах для него. — Быт крепостных — учеников его театральной школы. — Новый период театральной деятельности Н. П. Шереметева. — Крепостная артистка Параша Жемчугова и история любви к ней Н. П. Шереметева. — Закрытие кусковского театра. — Крепостной театр генералиссимуса А. В. Суворова. — Суворов как помещик. — Театр в имении его, селе Ундол. — Наставление Суворова своим актерам. — Черты эпохи в крепостном театре Суворова. — Крепостной театр графа А. Р. Воронцова. — Воронцов как передовой человек своего времени. — Подготовка актеров и открытие театра в имении его Алабуха. — Удаление Воронцова от двора Екатерины в имение его Андреевское и перенос туда театра. — Организация театра, характер спектаклей, численность артистов и система оплаты их. — Отмена Воронцовым общепринятых наказаний 208

XX

Реакционность Екатерины II. — Причины оживления ее интереса к театру. — Роль Екатерины в истории Сандуновых с графом Безбородко. — Венчание Сандуновых. — На пост директора театров назначается князь Н. Б. Юсупов. — Личность Юсупова и театральная деятельность его. — Забота его о постановке пьесы Екатерины «Начальное управление Олега». — Значение Дмитревского при князе Юсупове и бессилие его поднять общее образование учеников театральной школы. — Юсупов преследует Сандуновых за независимое поведение в деле с графом Безбородко. — Расправа Юсупова с Сандуновыми, жалоба их на него в письме к Екатерине и просьба об увольнении их из театра. — Смерть Екатерины 227

XXI

Характер царствования Павла I. — Состояние общества. — Приказы и указы Павла в области театра. — Балетные артисты на военных разводах. — Законодательный запрет публичных спектаклей в праздничные и предпраздничные дни и во время постов. — Мундиры для актеров и служащих театров. — Время спектаклей. — Павел I и театральная публика. — Выездные спектакли в Гатчине. — Характер публичных спектаклей. — Переводные французские

301

пьесы сменяются сентиментальными немецкими.— Коцебу, ссылка его и вслед за тем ответственное назначение.— «Ябеда» Капниста, ссылка его в Сибирь и немедленное возвращение. — Новый директор императорских театров А. Л. Нарышкин и Капнист в роли его ближайшего помощника 238

XXII

Общее состояние русского столичного и провинциального театра на границе XVIII и XIX столетий. — Ведущая роль Петербургского императорского театра. — К концу XVIII века русский театральный быт в столице можно считать на долгое время определившимся. — Единство актерской корпорации: общность социального положения, труда, профессиональных интересов. — Актерские браки и черты патриархальности в актерских семьях. — Роль церкви в жизни актеров. — Отношение к актрисе в дворянском обществе. — Крайнее неравенство культурного уровня в актерской среде. — Интеллигентные актеры и отношение к ним в культурных дворянских домах. — Театралы из светской молодежи и театралы из купцов. — Приглашение на кутежи и попойки как вид чествования актеров. — Некультурность актерской массы. — Двойственность публики XVIII века в отношении к актеру 248

Приложение

Труды, использованные в I томе 269

Перечень иллюстраций 275

Указатель имен 279

Редактор Н. Зограф
Худож. ред. В. Безпалова
Техн. ред. Е. Чебышева

Сдано в набор 2/XI 1938 г.
Подписано к печати 10/VI 1939 г.
Тираж 3000 экз. Форм. бум.
84×108¹/₃₂. Бум. л. 4³/₄. Печ. л.
19. Уч. ав. л. 17,43. Кол. п. зн.
в 1 п. л. 35 746. Инд. № 122.
Изд. № 1037. Уполн. Главл.
№ А-318. Заказ № 5209.

Цена 10 р. 50 к. Переплет
1 р. 75 к.

Типография „Красный печатник"
Гос. изд-ва „Искусство". Москва,
ул. 25 Октября, д. 5

12-25-.