

В. Н. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

# КРАТКИЙ КУРС ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

Издание второе,  
исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.33

В 84

**Всеволодский-Гернгросс В. Н.**

**В 84** Краткий курс истории русского театра. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. — 256 с. (+ вклейка, 16 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-1267-9** (Лань)

**ISBN 978-5-91938-043-6** (ПЛАНЕТА МУЗЫКИ)

Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882–1962) — советский актер, театровед, педагог, доктор искусствоведения (1936), профессор. Окончил Горный институт (1909) и Высшие драматические курсы (1908) в Петербурге. Был актером Александринского театра. С 1907 г. занимался научно-исследовательской работой в области истории древнерусского и русского театра XVIII в. и народного творчества.

«Краткий курс истории русского театра» посвящен начальному периоду развития музыкального театра в России (опера, водевиль, балет, дивертисмент, интермедия). Книга будет интересна театроведам, а также всем, кто интересуется историей русского театра.

ББК 85.33

**Vsevolodsky-Gerngross V. N.**

**В 84** A short course of Russian theatre history. Second edition, revised. — Saint Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2011. — 256 pages (+ inset, 16 pages). — (The world of culture, history and philosophy).

Vsevolod Nikolaevich Vsevolodsky-Gerngross (1882–1962) was a soviet actor, theatre historian, teacher, doctor of art criticism (1936), and professor. He graduated from Mountain Institute (1909) and Higher drama courses (1908) in St. Petersburg. He was an actor of Aleksandrinsky theatre. Since 1907 he was doing a research work in the sphere of history of ancient Russian theatre, the theatre of the 18<sup>th</sup> century and folk art.

“A short course of Russian theatre history” is about an early period of the musical theatre’s development in Russia (opera, vaudeville, ballet, divertissement, intermedium). The book is going to be interesting for theatre critics and also for everybody who is interested in the history of Russian theatre.

**Обложка**

**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011

© Всеволодский-Гернгросс В. Н., наследники, 2011

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2011



## ВВЕДЕНИЕ<sup>1</sup>

*Скоморохи. Их мастерство и общественные круги, ими обслуживаемые. Литургическая драма. «Умовение ног». «Шествие на ослати» и «Пещное действо». Потешная палата и скоморохи-потешники. Скоморохи в штате феодалов. Реакция против скоморохов в середине XVII столетия.*

Еще до развития в России театра носителями «актерского» искусства в старой Руси были так называемые скоморохи — балагуры-весельчаки, в одно и то же время игравшие на музыкальных инструментах, сказывавшие старины, исторические песни и сказки, плясавшие, водившие кукол и ученых медведей и т. д. Они были душой всех праздничных собраний, особенно святок, масленицы, свадеб. Они, как это можно понять из постановлений Стоглава (1551), «рыскали» до прихода священника и вели переговоры с семьей невесты (переговоры дружек), а затем произносили поздравительные тосты «на мяч» или «с фонарем». В «Пещном действе», о котором речь будет ниже, по-видимому, играли роли халдеев и затем в их одеждах бесчинствовали по улицам и площадям.

В скоморошьем репертуаре видное место занимали примитивные диалогические сценки увеселительно-сатирического характера, являвшиеся непосредственным родоначальником игр-комедий и так называемой «народной драмы» и имевшие все шансы на то, чтобы вырасти в национальный театр. Их разыгрывали скоморохи либо непосредственно, либо при помощи кукол. Подобное разнообразие профессий указывает не только на синкретизм

---

<sup>1</sup> Книга печатается по изданию В. Всеволодский-Гернгросс. Краткий курс истории русского театра. / Под ред. П. Новицкого и В. Радомысленского. Пособие для театральных вузов, техникумов, студий. — М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936. — 212 с. — ил.

первичных форм искусства, но в значительной мере говорит и о том, что скоморохи, по-видимому, обслуживали различные классовые группы в той мере, в какой они существовали в то время. Скоморохи, находившиеся при дворах феодалов, занимались прославлением их подвигов; скоморохи, примыкавшие к церковным кругам, обслуживали обрядность; скоморохи, обслуживавшие деревенскую массу, водили медведей и т. д. Однако народная масса была в ту пору настолько неорганизованной, бессильной, бесправной, угнетенной, что создать на базе скоморошья искусства свой самостоятельный театр как оружие самозащиты, конечно, не могла. Лишь позднее, в самом конце XVII столетия, скоморошья сценки послужили материалом для интермедий и много позднее — для балаганных раусов.

Это с одной стороны. С другой же стороны, с XVI века получил в России распространение особый вид церковных действий, носящий название литургической драмы. Она не представляла собою явления национального, но была позаимствована у церковной практики Византии вслед за падением последней. Литургическая драма в России не имела ни широкого распространения, ни того развития, которое она получила на Западе. Не стала она у нас и родоначальницей русского театра. Наибольшее ее распространение относится к XVI—XVII векам и находится в связи с борьбой, которую русская церковь вела с католической религиозной пропагандой. По существу, она представляла собой инсценировку библейских и евангельских текстов в целях их наибольшей доходчивости к широким массам церковных прихожан. Это были пышные, торжественные, подчеркивавшие престиж церкви обряды и церемонии. В процессе своего формирования в аналогичных условиях в Византии эти обряды были идеологически крайне заострены, не канонизированы, но упрочены традицией. Главнейшие из них: «Умовение ног», «Шествие на осляти» и «Пещное действо».

Первый воспроизводил библейское сказание о том, как Христос, придя перед смертью в Иерусалим и собравшись со своими учениками отужинать, по обычаю Палестины

лично омыл им ноги. Второй — въезд Христа на осленке в Иерусалим при восторженных криках толпы, устлавшей его путь одеждами и пальмовыми ветками. Наконец, третий воспроизводил попытку ассирийского царя Навуходоносора сжечь в печи трех еврейских царских сыновей за отказ в повиновении и поклонении его святыням, — попытку, не удавшуюся благодаря заступничеству ангела, якобы посланного самим богом.

Так как роль Христа исполнял митрополит, позднее патриарх, то первые два обряда в основе своей свидетельствовали о том, что митрополит или патриарх, словом, глава церкви, выполняет на земле роль самого бога. Это предполагалось и в обычном богослужении, но в нем это было недостаточно четко и убедительно. В этих же двух обрядах глава церкви публично выполнял по евангельскому тексту все действия, приписываемые Христу, и произносил все его слова. Такая подстановка образов, такое воплощение неминуемо убеждало присутствующих в божественности церковного главы.

Кроме того, в «Умовении ног» воспроизводилось библейское сказание о разоблачении будущего предателя — Иуды, — в чем звучал ясный намек на современные униатские тенденции, предательские с точки зрения официальной церкви. «Умовение ног» декларировало равноапостольский авторитет рядового священника, чем еще прочнее утверждалось господство церкви и духовенства.

Что же касается обряда «Шествие на осляти», то здесь были и другие исключительно важные моменты. Во-первых, по евангельскому тексту для Христа забирали осленка, принадлежащего одному из обывателей. И когда представитель царской власти — боярин — спрашивал: «Что вы делаете?», представители духовной власти отвечали: «Бог этого требует». Смысл этого момента в связи с вопросом о церковном землевладении, против которого с начала XVI века восстала царская власть, был до крайности ясен. Во-вторых, осленка (лошадь), на котором ехал игравший роль Христа митрополит (или патриарх), вел под уздцы через всю Красную площадь при громадном

стечении народа, устилавшего его путь, не кто другой как сам царь, за что затем и получал от церковного владыки деньги. «Шествие на осляти» публично демонстрировало главенство церкви над престолом, церковного главы над светским. Важно, что деталь эта отсутствовала в евангельском предании и была привнесена самой церковью. Наконец, в «Умовении ног» глава церкви публично мыл ноги своим священникам, т. е. ставил себя «ниже» их, между тем как в «Шествии на осляти» он демонстрировал свое «превосходство» над царской властью. Это предписывало царской власти подчинение рядовой церковной.

Насколько идеологическая установка этих обрядов была ясна и неприемлема для крепнувшего абсолютизма, видно из того, что Петр I отменил «Шествие на осляти», сохранив только обряд «Умовение ног».

Что касается обряда «Пещное действо», то он имел те же установки: один удар был направлен по адресу царской власти — напоминал, что жизнь и смерть ее находятся всецело в руках божьих; второй — против басурманских церквей, против католичества. Но в этот последний обряд вошли жанровые вставки, от XVI к XVII веку развивавшиеся, разлагавшие церковный обряд и переводившие его в совершенно новое качество — в театр.

Когда халдеи хватали трех отроков, между ними шел следующий диалог:

#### По чину XVI века:

— То дети царицы, нашему царю не служат, златому телу не поклоняются.

— И мы вкинем их в печь да станем жечь.

#### По чину XVII века:

— Товарищ?

— Чего?

— Эти дети царицы?

— Царицы.

— Нашего царя повеления не слушают?

— Не слушают.

- А златому телу не поклоняются?
- Не поклоняются.
- А мы вкинем их в печь.
- И начнем жечь.

Так, в стремлении противоборствовать агрессивным действиям католической церкви православная церковь допускала разрушение и сама разрушала свои обряды.

Названные обряды не были канонизированы, но этого еще недостаточно для того, чтобы их отождествлять театру. Существенным является то, что они отличались почти стопроцентным отсутствием молитвенного лирического элемента и представляли собою сплошь инсценировку библейских текстов с сильно развитым диалогом и действием; что именно они были использованы как оружие политической борьбы; что с этой целью не только с особой тщательностью подавались отдельные эпизоды, но что там, где евангельского текста казалось мало, церковь вставляла фрагменты из апокрифических сочинений («Умовение ног»), вымышленные эпизоды (например, ведение царем под уздцы коня, на котором ехал митрополит) и, наконец, жанровые сцены (например, приведенный выше диалог между халдеями). Наконец к исполнению обрядов были допущены «штатские» люди — миряне (халдеи, постилальники, царь, ближний боярин и др.). Все эти элементы разрушали обряд как явление церковной практики и переводили его в новое качество.

Однако это еще не театр в полном смысле слова. Этот переходный тип действий называется литургической драмой. В истории западного театра она получила очень значительное развитие. У нас же прошла бесследно, эпизодично.

Итак, церковь воспользовалась для своих нужд не опытом скомороха — представителей клановых низов того времени, а выработавшимися при аналогичной политической ситуации в Византии классово близкими действиями. Мало того, она, видимо, боялась сатирического жала скоморохов и потому реагировала по их адресу самым решительным, сокрушающим образом: в целях

их полной дискредитации она объявила их бесовским, греховным явлением. Еще в XI веке изображение скоморохов, обслуживавших дворы феодалов, было допущено в росписях киевского Софийского собора, но затем, с развитием сатирических демократических тенденций, пошло преследование их, со всей резкостью обрушившееся именно в XVI столетии. Против них восставали реакционнейшие выразители общественного мнения — Домострой и Стоглавый собор. Преследование продолжалось и далее. Именно на этой почве сложились и поговорки: «Бог дал попа, а чёрт — скомороха», «Скоморошья потеха сатане в утеху» и др.

Это ставило скоморохов, при всем бесправии и бессилии выделявшей их среды, в еще сравнительно худшее положение. И они были вынуждены скрываться от преследования. Они образовывали ватаги — шайки — и бродили из села в село, с ярмарки на ярмарку, с праздника на праздник, добывая себе пропитание своим искусством, а в тяжелые минуты и воровством. Скоморошьи ватаги, по-видимому, уходили прочь и из-под церковной «опеки». Так, на дальнем Севере мы находим целые скоморошьи деревни. Скоморохи бежали из Московской Руси, подобно казакам и раскольникам и становились колонизаторами окраин.

В борьбе со своим противником и царская власть использовала театр. Но она обратилась за помощью к преследуемому церковью скоморошеству. Впрочем, использование его имело крайне своеобразный характер. Так, в борьбе с новгородской епархией Иван Грозный нарядил архиепископа Пимена скоморохом и в таком виде заставил возить его по городу. Услугами скоморохов пользовался Грозный и в повседневной жизни — на медвежьих потехах, на свадьбе Магнуса Голштинского с княжной Марией и т. д. Иван Грозный во время попоек с опричниками плясал в машкерах, т. е. в масках, «со скоморохами». Были ли это подлинные скоморохи или путем сравнения со скоморохами опричников современник, сообщающий об этом, хотел унижить своих врагов, точно не удалось установить.



Но самый факт использования приемов скоморошества может быть свидетельством того, что это искусство занимало место в общественной практике боровшегося за абсолютизм царя и призываемого к жизни дворянства.

О царских потехах позднейшего времени сведения отсутствуют. Надо думать, что в дни реакции, во времена Бориса, их не стало, а в дни так называемой смуты было не до них. Однако как только страна стала оправляться от разрухи, первый же Романов в год своего избрания на царство (1613) отдал приказ о сооружении особой «Потешной палаты» — родоначальницы наших театральных зданий. (Потеха на языке XVII века отождествлялась с театром: потешными ребятами назывались комедианты.) С того же времени, очевидно, при палате состоял и штат потешников, хотя точные сведения относят их только к 1626–1638 годам. Впрочем, русские скоморохи в этой палате были на «вторых ролях»; первое положение занимали, очевидно, более искусные, «немчины». Знаменательно, что именно эти «потехи» сменили старые, узаконенные традицией церковные хоры и на царской свадьбе 1626 года. На этот раз примеру царя последовали и наиболее передовые дворяне этого времени, взявшие в свои штаты ватаги-банды скоморохов (князя Шуйский, Пожарский, Шейдяков и др.).

Таким образом, скоморохи, в дни Стоглава вынужденные бродить по русской земле, в первой половине XVII столетия оседают при дворе царя и дворян. Аналогичное явление наблюдалось в то время и в истории англо-немецких комедиантов Западной Европы.

Каково же было искусство этих потешников, и почему оно заинтересовало двор? Скоморохи играли на музыкальных инструментах, делали гимнастические упражнения, прыжки и исполняли небольшие комедии — какие, к сожалению, неизвестно. Совершенно несомненно, что самый факт их появления при дворе на смену церковно-византийским духовным развлечениям был глубоко прогрессивен на пути освоения буржуазной идеологии, в каких бы целях она ни осваивалась.

Последующая реакция особенно сильно ударила по скоморошеству. В 1648 году были опубликованы царские грамоты, в которых все виды скоморошества вновь объявлялись бесовскими, музыкальные инструменты и все незатейливые атрибуты скоморошьего лицедейства приказывалось ломать и жечь, а всех, кто ими пользовался, велено было беспощадно наказывать и бить кнутом. Не стало потешных ребят и в придворном штате, впали они в опалу и у дворянства. Свадьба Алексея Михайловича была ознаменована, не в пример свадьбе его отца, не потешными играми и светской музыкой, а хоровым пением церковных певчих. Таким образом, в это время, как мы видим на примере «Пещного действия», развивалась только литургическая драма.





## Глава I

# ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

*Зарождение школьного театра. Типы школьного театра.  
«Мистерияльный» школьный театр. Школьная драма.*

Пережитые в течение так называемого «смутного времени» события заставили Россию вплотную столкнуться с Западом, в частности, с миссионерскими тенденциями иезуитов, желавших обратить русских в католичество. С католиками пришлось спорить, пришлось защищать свои догматические положения, а для этого понадобились знания, богословское образование. С этой целью в 1615 году у нас одна за другой основываются русские духовные школы (впоследствии получившие названия духовных академий и семинарий) по образцу школ иезуитских. Эти школы на Западе уже с давних пор пользовались услугами театра в качестве педагогического приема и метода церковной пропаганды. Русская церковь, по примеру Запада, также решила прибегнуть к театру.

Теория и практика школьного театра были разработаны главным образом иезуитами в борьбе с лютеранством, этим реформированным под влиянием буржуазной идеологии христианством. И, в зависимости от специальных условий его зарождения и сферы распространения, его стилистические черты не были однородны. Созданный по педагогическим соображениям как пособие для изучения латинского языка школьный театр первоначально строился на репертуаре Плавта и Теренция. Это обстоятельство укрепило в нем классическую традицию, которая выразилась в литературном оформлении сюжета: пьеса делилась на пять актов, причем каждый заканчивался хором, имела

пролог и эпилог. Писалась на латинском языке. Независимо от сюжета в действии принимали участие мифологические существа.

С другой стороны, на школьный театр оказали влияние также и традиции средневекового площадного театра — мистерий и моралитэ: в нем не соблюдались принципы единства времени и места и пр. Число участников было неограниченно. В драматическое действие вмонтировывались комические сцены, стиль усваивался реалистический, отвечающий пониманию и вкусам аудитории, в соединении с аллегорическим элементом старых моралитэ. Язык местный, национальный постепенно вытеснил язык латинский. В связи с этим изменились и педагогические установки: школьный театр стал средством упражнения в литературном творчестве и публичных выступлениях, что было важно для будущего апологета церкви. Наконец, школьный театр, являясь разновидностью церковной практики, не мог не отражать влияния обрядово-богослужебных форм с их схематизмом в драматургическом отношении и псалмодией в декламации.

Школьный театр просуществовал в России около двухсот лет. В первой половине XVII столетия, по-видимому, он не ушел дальше установок педагогических, с одной стороны, и церковно-пропагандистских — с другой. Тематика школьных пьес была библейской и сосредоточивалась вокруг рождественских и пасхальных событий. Представления, таким образом, являлись как бы дополнением к соответствующим богослужениям и были близки к литургической драме и мистерии. В исполнительской же манере, при отсутствии знакомства с классическим миром, с одной стороны, и западноевропейской средневековой театральной практикой — с другой, ярко давала себя чувствовать церковная псалмодия.

Практика русского школьного театра развивалась по трем линиям. Первая группа представлений зародилась в классе при кафедрах пиитики и риторики, т. е. «литературоведения» и ораторского искусства. Для «экзерциций» учеников, т. е. для лучшего усвоения преподаваемых

поэтических правил, преподаватель пиитики сам сочинял драматические произведения, которые учащиеся должны были разучивать и разыгрывать. Сочинение драм и других поэтических произведений поручалось также и ученикам. Первоначально упражнения велись на латинском языке, но затем на русском. Параллельно с этим преподаватель риторики заставлял учеников писать речи. Каждый месяц устраивали «декламации краткие, орацию или сим подобнии — первый штилем риторским, второй — виршами». Кроме того, учитель риторики ежегодно, при возобновлении занятий, должен был иметь публичную орацию. Применялись театральные навыки и на экзаменах. Эти последние делились на обязательные — еженедельные, ежемесячные и трехнедельные — и необязательные — в конце учебного года. Публичные диспуты состояли в произнесении сначала приветствий в стихах и прозе, затем диссертаций и, наконец, диалогов.

Исполнялось все это в классе или в большой конгрегационной зале и первоначально без какой бы то ни было театральной обстановки.

Вторую группу представлений составляли те, которые должны были занимать ученический досуг. В духовных школах во время каникул ученикам рекомендовались прогулки, спорт, игра на музыкальных инструментах и, между прочим, исполнение комедий. Для этого учителя пиитики сочиняли особые комедии или трагедии, прочие учителя — диалоги, а ученики их разыгрывали.

Наконец, в третью группу входили те представления, которые выносились на широкого зрителя и имели целью религиозную пропаганду. Они приурочивались к церковным празднествам. Есть все основания думать, что они первоначально исполнялись в церквях. Таким образом, религиозно-пропагандистские задачи прекрасно уживались с педагогическими.

От «декламации», «виршей» и драм данной эпохи сохранились преимущественно одни наименования. Например, известны: драма «Действие на страсти Христова» (30–40-е годы), «Диалог о страдании Спасителя»,

«Торжество естества человеческого» и др. О содержании первой из них можно судить на основе дошедшей до нас драмы «Действие на страсти Христовы, списанное 1685 года» и др. Последняя драма исполнялась в церкви, причем декоративным фоном служила церковная обстановка — иконы Христа, «в вертограде молящегося», «страждущего у столба», «в терновом венце несущего крест на Голгофу». В простейшем случае действо состояло из лирических и лирико-эпических песнопений, сопровождавшихся очень скромным движением, не выходящим за пределы обычных богослужебных действий, как, например, возложение на икону венка. В более сложных случаях употреблялись вполне развитые реалистические приемы театрализации; например, ангел несет Христу чашу страданий и смерти; с ним встречается Богоматерь и просит дать ей самой испить эту чашу, но ангел, слыша голос грешников из ада, отказывается исполнить ее просьбу; в следующей сцене ангел дает чашу Христу, последний не хочет ее принимать, но, слыша голоса грешников, смиряется; в третьей сцене Христос идет с чашей на Голгофу; ему встречается Богоматерь и просит дать ей чашу; раздаются снова голоса грешников; Христос отказывается отдать ей чашу, умирает на кресте, а богоматерь у его подножия плачет; апостолы Петр и Иоанн идут ко гробу Христа, здесь им встречается ангел, извещающий их об его воскресении, после чего они возвращаются в Галилею искать воскресшего.

Рождественские драмы строились по тому же принципу. Перед зрителем проходили сцены пророчествования о Христе, сцена пастухов, явления им ангела и поклонения их, сцены Ирода с волхвами, поклонения волхвов, поклонения царей, избияния младенцев, смерти Ирода и др. Сцены с Иродом надолго удержались в народных массах в соединении с такими комедиями, как, например, «Царь Максимилиан».

Наряду с этими темами старейшая школьная драма занималась разработкой жизни святых и притч. Школьная драма первой половины XVII века характерна

чрезвычайным схематизмом образов и полным отсутствием жизненности в воспроизведении действия. В годы реакции, относящейся к середине XVII столетия, заглохли, повидимому, и школьные спектакли; по крайней мере сведений о них не сохранилось никаких.





## Глава II

### ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

*Зарождение придворного театра. Посольства за актерами. Немецко-русский театр Грегори. Гибнер и Чижинский. Балет. Реакция. Стремление школьного театра к публицистике.*

Оберегая себя от вторжения буржуазной идеологии, решив «не уступать иноземному влиянию ни одной пяди в заветной области чувств, понятий, верований», Россия в то же время в области экономической брала курс на Запад все более и более решительно. Изучалось военное дело, строились военные заводы, велась большая заграничная торговля и т. д. Торговый капитал требовал расчистки пути, «окна в Европу»; «вопрос его жизни и смерти» решался в борьбе со Швецией и Польшей. Война с этой последней, сперва неудачная, потом оказалась победной. Русские дошли до Вильно, получили Смоленск, Белоруссию, Киев и левобережную Украину (1654–1667 годы). Эти войны непосредственно сблизили русских со странами более развитого капитала, что и стало отражаться в их культурном быту. И театр, как верный барометр, не замедлил «пойти на подъем: мероприятия по организации театра проводятся с лихорадочной поспешностью одно за другим. Инициатива исходит от двора, ибо театр в эту пору нужен раньше всего двору в его борьбе за абсолютизм.

Началось с того, что царь Алексей Михайлович, отправляя за границу послов для найма всякого рода мастеров, предусмотрел и таких, которые могли бы «комедию делать». Это было в 1660 году и повторилось вновь в связи с предстоящим рождением ребенка молодой царицей



в 1672 году. Речь, впрочем, шла только о двух актерах, очевидно, или кукольниках, или потешниках того типа, которые состояли еще не так давно в штате Потешной палаты. Обе попытки оказались безуспешными.

Двору нужен был подлинный театр, такой, который был бы в силах уже не просто потешать, но и выполнять определенные политические задания. С этой целью царь Алексей Михайлович решил организовать театр местными силами.

Решение было принято с большой оглядкой. Царь обратился за советом к своему духовнику, протопопу Савинову. Последнему ничего не оставалось, как пойти навстречу царю. Он отвечал по существу уклончиво, что-де если бы театр был делом богомерзким, то и другие христоролюбивые государи их у себя не дозволяли, между тем и при Палеологах таковые игрища церковь не возбраняла. Однако таково было (очевидно, вынужденное) мнение духовника. Церковь же в целом стояла на прежних реакционных позициях, и когда затем спектакли состоялись, она, несмотря на то, что «все против письма», т. е. по евангельскому тексту, «учинено было», негодовала, говоря, что от создания света не было видано таких «невместных» человеку вещей.

При создании театра за основу был взят школьный, однако не русский, сравнительно реакционный, а немецкий театр, языково хотя и чуждый, но идеологически более родственный потребностям двора. К написанию комедии и устройству спектакля был призван пастор немецкой слободы Яган Готфрид Грегори (1072). Люди, близкие к нему, недоумевали, почему выбор пал именно на него, и только «выбирая между царским гневом и милостью, ему пришлось этим заняться».

Грегори начал с того, что окружил себя рядом сотрудников, разделявших с ним труд. Среди них были и переводчики, знавшие русский язык, переводившие пьесы для исполнения их русскими учениками Грегори, и живописцы, писавшие для спектаклей декорации, и лица, обучавшие ребят актерской игре. В актеры набирались дети

немецких и русских мещанских семей. Получалась своего рода театральная школа. Но, как известно из документов, положение ее было незавидное: ребята жаловались на свою судьбу.

Для спектаклей были приспособлены помещения в Москве и в селе Преображенском. Подробностей об устройстве сцены и зрительного зала мы не знаем. Известно только, что женщины смотрели спектакли, сидя за решетчатой перегородкой, причем публика присутствовала и на самой сцене. Спектакли шли попеременно на немецком и русском языках.

Вновь организованный светский придворный театр некоторое время сохранял характерные черты школьно-церковного театра. В этом смысле Грегори не пришлось ничего изобретать, ибо в практике западного театра того времени были пьесы, хотя и библейские по сюжету, но по существу светские, аллегорически острые для различных этапов борьбы абсолютизма за свое становление. Царь остановился на одной из таких комедий. Приказано было играть комедию об Эсфири — так называемое «Артаксерксово действо». Пьеса, шедшая у нас в России, не сохранилась, но та «английская» комедия об Эсфири, которая, несомненно, послужила образцом для Грегори, известна. Эта пьеса имела чисто дворцовый сюжет. Однако видеть в ней только сродство образов царицы Наталии и Эсфири, ее воспитателя, «отца и друга немцев», боярина Матвеева и Мардохея и считать за основную тему посрамление гордыни и прославление кротости — мало. В основном сюжет состоит в следующем: царь Артаксеркс свергает временщика Амана, крепко державшего его в своих руках. Таким образом, тема пьесы — борьба абсолютизма за свое становление. В параллель образам Эсфири и Мардохея нетрудно угадать связь образа Амана с патриархом Никоном или боярином Хитрово.

Точно так же и вторая комедия «Иудифь», хотя и была взята из Библии, однако имела чисто политическое значение. Она повествовала об одном из эпизодов военной истории евреев, именно о том, как еврейка Иудифь,

пробравшись в лагерь воевавшего с евреями Олоферна, убила его и обеспечила своему народу победу. Для того чтобы комедия была правильно понята, ей предшествовал пролог, обращенный непосредственно к царю. В этом прологе подчеркивалось самодержавное владычество царя над великой, малой и белой Россией: скипетр царя-де защищает страну

От врага Христова, лютого бусурмана,  
Де христиан ему одолети несть дано...  
Бог же всевышний соблюдет свое царство,  
Зане оградою есть всему христианству.

Обе эти пьесы, как мы видим, строились на библейском сюжете и в сильнейшей мере отражали влияние так называемых «англо-немецких» пьес (о них речь ниже). И только после того, как они были поставлены, в репертуаре появилась резко от них отличавшаяся «англо-немецкая», написанная на светский исторический сюжет комедия о «Баязете и Тамерлане». Военно-политическая установка ее тем более обнажена. Речь шла о помощи, оказанной царем Тимуром византийскому царю Палеологу против напавших на него турок. Таким образом, здесь снова разворачивалась картина борьбы православного царя против басурман, т. е. защита христианства. То обстоятельство, что в качестве басурман в пьесе фигурировали турки, нельзя не сопоставить, с одной стороны, с не изгладившейся еще в русском религиозном сознании мыслью о мести туркам за взятие Константинополя, а с другой — с той борьбой, которую русский торговый капитал вел за овладение Черным морем, находившимся в руках турок.

Пьесы репертуара Грегори сочетали в себе элементы трагические и комические. При этом серьезная часть пьесы строилась на историко-библейском материале и трактовала темы политические; часть комическая — на жанровых бытовых эпизодах, которые заимствовались из жизни широкой народной массы. Сочетание обоих элементов отвечало сложности генезиса этого жанра. Интермедии вообще были вкладом в этот жанр мелкой городской буржуазии, привлекали ее на театральные представления и тем самым

поневоле знакомили ее и с политическими и религиозно-нравственными тенденциями пьес; они служили развлекательным антрактом и в придворных кругах, также облегчая восприятие деловой части представления. Но наряду с пьесами светскими ставились Грегори и пьесы религиозно-нравственного содержания, как, например, комедии о Товии, Егории, Иосифе, Адаме и Еве. Пьесы эти не случайны: их сюжеты были крайне популярны на Западе, подкреплены в свое время самим Лютером и потому казались совершенно непререкаемыми для Грегори; тем более что они до известной степени смягчали протесты церковных кругов против театра в целом и его светских пьес в особенности и, следовательно, обеспечивали театру существование. Это были пьесы в духе старинных мистерий и моралитэ, особенно последняя из них, приближавшаяся к так называемым «райским действиям». Их основная тема: посрамление гордыни и прославление кротости. Авторами этих пьес были сам Грегори, Яган Пальцер и Гибнер.

Грегори умер 16 февраля 1675 года. После него во главе этого дела был поставлен один из его бывших сотрудников, учитель Гибнер. Он еще при жизни своего предшественника готовил наиболее яркую в репертуаре этого периода и притом первую в чистом виде англо-немецкую светскую пьесу «Темир-Аксаково действо» (комедия о Баязете — Тамерлане). Гибнер, таким образом, заострил светскую линию театра. Надо думать, это навлекло на него гнев реакционных кругов, и именно следствием этого и был его уход в декабре 1775 года. На его месте оказался деятель русского школьного театра Стефан Чижинский, что, несомненно, свидетельствовало о надвигавшейся реакции. Чижинский осуществил две постановки: комедии о «Давиде с Голиафом» и о «Бахусе с Венусом». Ни одна из них не сохранилась, но нетрудно догадаться об их характере — первая была в том же религиозно-нравственном духе, что же касается второй, то, несомненно, это была фривольная пьеса (интермедия?).

Светская линия развития театра при дворе Алексея Михайловича завершается наконец постановкой балета.

Собственно, известен один балет — «Орфей», но из показаний современников и на основе архивных данных следует говорить о целом ряде балетных представлений. Организатором их и главным танцевальщиком был некий инженер Николай Лим со своими учениками (теми же, что учились драме у Грегори). Подробности о постановке балета «Орфей» нам известны со слов очевидца-иностранца, записавшего, что царь, узнав, что при иностранных дворах устраиваются для развлечения разные игры, танцы и прочие удовольствия, однажды приказал поставить какую-то пляску. По краткости данного семидневного срока сладили спектакль, как смогли: костюмы, новизна зрелища, магическое слово «иностранное» и стройность неслыханной до того музыки доставили зрителям полное удовольствие и заслуживали удивления.

Балет начался прологом на немецком языке, переведенным царю. В прологе превозносились душевные качества царя, прославлялись его добродетель и мудрость и высказывалось пожелание многолетней благополучной и славной жизни. Затем начались танцы.

Балет этот перекликается с балетным театром, учрежденным в 1736 году, ставившим себе те же придворно-политические панегирические задачи.

Наконец следует упомянуть о «всяких разных играх», обо «всяких потехах разных», которые в те годы исполнялись при дворе. В них участвовал, между прочим, один иностранец — балансер, фокусник, удивлявший всех, особенно же русских, своими проделками и слывший даже за мага и волшебника. По-видимому, это были или интермедии, или зрелища наподобие тех, которые имели место в Потешной палате.

Таковы были установки придворного театра времен Алексея Михайловича (1672–1676). Как мы видим, в нем переплетались две линии: линия светского политического театра с линией театра церковного, религиозно-нравственного.

Последующая реакция знаменательна тем, что в декабре 1676 года был объявлен царский указ очистить

палаты, занятые под «комедию», и весь театральный инвентарь снести прочь. Придворный театр закрылся. В период реакции функционировал только школьный театр, к этому времени утративший значение церковного театра, но почувствовавший приток новых сил и устремившийся к овладению теми позициями, которые занял так недолго функционировавший театр придворный.

В числе школьных драм, относящихся к этому времени, можно назвать религиозно-нравственные, уже знакомые нам, но из них характерны именно те, которые, имея библейские сюжеты, в то же время рассказывали о жизни «мирян» и могли быть использованы в целях политических, панегирических, общественных, публицистических. Достаточно упомянуть о панегирической комедии «Об Алексее, божием человеке» и о комедии о «Блудном сыне».

Первая из них была посвящена царю Алексею Михайловичу. В конце комедии святой Алексей, «тешась на небеси посреди ангел», произносил такие слова:

Не забуду о тебе, клиенте единый,  
Алексее, которому равный не есть иной:  
На земле бо есть монарха един православный  
И для того всему свету добре явный.

И святой Алексей обещал ему свою помощь, свое заступничество за его благочестие и сулил ему победу над врагами.

Вторая комедия, о «Блудном сыне», трактовала сюжет, очень популярный в XVII веке на Западе, а в русских условиях имевший особый злободневный смысл. Дело в том, что сближение с Западом вызвало массовый отлив русской прогрессивной молодежи в Европу «за наукой», причем часто она назад так и не возвращалась. Правительство стремилось регулировать эти отъезды, что не замедлило встретить ропот среди оппозиционных кругов (Курбский, затем Котошихин). Но вот сын одного из наиболее видных и прогрессивных людей того времени, Ордын-Нащокин, в 1660 году уехал за границу и оттуда больше не вернулся. Комедия и становилась на защиту правительственной

политики, всячески осуждала отъезды за границу и изображала времяпрепровождение «блудной» молодежи за рубежом исключительно беспутным и расточительным. Реакционные установки пьесы вполне гармонировали с общим курсом наступившей реакции (пьеса была поставлена в 1685 году).

Наиболее сильным драматургом школьного театра этого времени был Симеон Полоцкий, автор только что упоминавшейся комедии о «Блудном сыне».





## Глава III

### ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТР

*Театр при Петре I. Поиски актеров-славян. Немецкая труппа Кунста. Ее репертуар. Оформление спектаклей: костюмы, декорации.*

В 1699 году в Москве уже действовали иноземцы-кукольники: Иван Сплавский и другие. В 1700 году «для показания комедиев» были отправлены по царскому указу трое кукольных комедиантов прусской земли через Калугу и Севск в украинские города. А в 1701 году кукольный комедиант Иван Сплавский был отправлен в Польшу, в Данциг для найма целой труппы драматических артистов. Наряду с основными требованиями, предъявляемыми театром к приглашаемым актерам, учитывалось и то, чтобы актеры были «понятными» русской публике.

Однако приехавшая немецкая труппа некоего «знатного и в тех (т. е. театральных) науках звычайного» принципала Ягана Кунста могла играть только по-немецки. Поэтому тотчас же Кунсту, как в свое время Грегори, были отданы русские ребята в обучение. Труппа не успела еще приступить к работе (октябрь 1702 года), как Петр делает попытку использовать ее в надлежащем, с его точки зрения, направлении: он заказывает Кунсту пьесу на взятие города Орешка (Шлиссельбурга). Кунст принялся за дело, затребовал сведений о том, «каким поведением тот город взят», стал готовить пьесу, но так ее и не написал.

Желая видеть в лице театра агитационно-пропагандистское средство, Петр сделал театр Кунста не придворным, а публичным, что резко отличает этот театр от театра его отца и его преемников. По этому поводу состоялся



специальный поощрительный указ: «Для того чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно», было разрешено «всяких чинов людям» и «иноземцам» ходить повольно и свободно, без всякого опасения. В дни спектаклей в Кремле, Китай-городе и Белгороде до девяти часов вечера не запирали ворот и не брали за проезд пошлины. Цены местам были от трех до пяти копеек. Все это, несомненно, способствовало популяризации театра. По сохранившимся данным, средняя посещаемость — сто двадцать четыре человека, а летом по праздникам доходила до четырехсот. Когда в 1707 году это театральное предприятие закончилось, Петр снова хлопотал о приглашении в Россию актеров, «которые умели бы говорить по-славянски и почешски». Попытки не удавались, и под конец его царствования мы снова видим — на этот раз уже в Петербурге — немецкий театр Манна (Эккенберга).

Театр Кунста функционировал с 1702 по 1707 год. Из его репертуара за это время нам известны пятнадцать пьес. Большинство из них в жанровом отношении продолжало ту репертуарную линию, которая была намечена еще при Алексее Михайловиче Гибнером. Это были так называемые «большие» пьесы немецкого театра того времени, в духе пьес одного из создателей этого жанра в Германии Иоганна Фельтена. Жанр этот был стилистически смешанный, трагикомический; в нем возвышенные патетические сцены чередовались со сценами грубо-комическими. В нем «шут и король, герой и его карикатура, трагический пафос и остроумие шли рука об руку». Такая смесь определялась, с одной стороны, условиями рынка, ибо подобные труппы обслуживали разнообразного зрителя и стремились удовлетворить запросы разных классовых групп, с другой же стороны, она определялась характерной для этой эпохи группировкой классовых сил: неким единством интересов дворянства и буржуазии, отсюда сотрудничеством в формировании жанра. Эти пьесы могли в то же время приспособливаться и к требованиям дворов, которые, по крайней мере на Западе, брали к себе в штат бродячие труппы. В этих условиях постановки принимали

особо торжественный, пышный характер и напыщенным, льстивым тоном воспевали современные политические события.

Эти пьесы представляли собою заимствования и переработки ученой драмы, французской классической трагедии, итальянской комедии масок, пасторали, оперы, балета, народных фарсов и т. д. И все это обильно оснащалось сценическими эффектами — волшебством и превращениями, снами и привидениями, танцами, сражениями, хорами, ариями, иллюминациями и фейерверками. Жанр был исключительно театрален, должен был пользоваться и пользовался большой популярностью в широчайших зрительских кругах.

Одна из шедших у нас пьес, «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийская», представляет собой переработку трагедии Лоэнштейна «Софонизба». Она была сокращена и упрощена, в нее была введена комическая персона — «издевательский слуга», а также пение и ряд сценических эффектов.

Сюжет был военный и в то же время романический: чувство любви сталкивалось с чувством долга, и в ту минуту, когда победа уже, казалось бы, окончательно переходит на сторону первого, побеждает второе. Эта пьеса имела еще в какой-то мере общественно-политическую направленность, чего нельзя сказать о других. Например, пьеса «Честный изменник, или Фредерико фон-Поплей и Алоизия, супруга его» трактует тему любви и ревности; события разворачиваются в тесном домашнем кругу. Она представляет собой переработку итальянской трагической оперы Чиконьини. Переделка состояла также в сокращении и в привнесении комического образа.

Одна из пьес представляет собой переработку испанской комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» и называется «Принц Пикель-Гяринг (скоморох), или Жюде-лет свой тюремный заключник».

Далее, мы видим перевод мольеровского «Амфитриона» под названием «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» и т. д.

Все эти пьесы шли на немецком и русском языках, причем мало понятный для русского зрителя сюжет осложнялся еще плохим качеством перевода. По неопытности он делался дословно, изобиловал германизмами и сплошь да рядом обращался в нелепый набор слов. Например:

«Удовольствования полное время, когда мы веселость весны без пренятия и овощь любви без зазрения употреблять могли. Позволь без смотрения наших цветов очеса и через изрядное волнение чувствования нашего наполнить».

Две комедии были написаны одним русским актером, учеником Кунста, Семеном Смирновым, являющимся, таким образом, первым русским светским драматургом. Это были: «О Тенере, Лизеттине отце — винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». К сожалению, обе они до нас не дошли.

Пьесы немецкого театра находились под влиянием требований сцены и приемов игры и строились главным образом не на характерах, а на положениях. Если на сцену выводился король, то никто ни на минуту не должен был забывать, что это повелитель своих подданных на жизнь и смерть.

Речь его была положительна, тверда, определена, и никаких иных человеческих качеств в нем искать было нельзя. Однако стоило судьбе его измениться, как он обращался в мелкую, несчастную фигуру. Короля, который даже в нищете оставался бы королем, этот театр не знал. Это все определяло и основной характер актерской игры. Некоторые драмы требовали целого ряда перемен положений, а отсюда и перевоплощений актеров. Внешний облик — костюм и грим — менялись соответственно. Черты, характеризующие то или иное положение, были при этом традиционны: это были своего рода маски.

Немецкие пьесы, базируясь на театральных традициях, не были в силах их сочетать иначе, как путем простейшего механического сложения. Так, например, создавалась комическая фигура немецкого театра. Комический элемент пьесы не распределялся между отдельными образами,