

Серия
«Антология мысли»

Т. А. Дынник

КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР

**Книга доступна в электронной библиотеке biblio-online.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 792.03
ББК 85.333(2)
Д89

Автор:

Дынный Татьяна Александровна

Дынный, Т. А.

Д89 Крепостной театр / Т. А. Дынный. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 220 с. — (Серия : Антология мысли).

ISBN 978-5-534-10103-4

Книга посвящена истории возникновения и развития в России крепостного театра. Автор рассматривает соотношение количества городских и усадебных крепостных театров, сроки жизни отдельных театров, типы крепостного театра, принципы их хозяйственной жизни. В работе выявлена связь крепостного театра с другими (в том числе зарубежными) явлениями театральной жизни, даны социальные портреты зрителей крепостного театра. Все это позволяет сформировать характеристику крепостного театра как социально-художественного явления.

Текст печатается по изданию 1933 года.

Книга адресована всем интересующимся историей российского театра.

УДК 792.03
ББК 85.333(2)

Разыскиваем правообладателей и наследников Дынный Т. А.: <https://www.biblio-online.ru/inform>
Пожалуйста, обратитесь в Отдел договорной работы: +7 (495) 744-00-12; e-mail: expert@urait.ru

ISBN 978-5-534-10103-4 © Оформление. ООО «Издательство Юрайт», 2019

Содержание

Предисловие	7
Проблематика крепостного театра	9
Театральные гнезда крепостной России	20
Актив крепостного театра	32
Типология крепостного театра	50
Репертуар крепостного театра	61
Борьба театральных стилей во Франции XVIII столетия	77
Зритель крепостного театра	103
Спектакль крепостного театра	119
Таблицы	146
Указатель использованной литературы	213
Новые издания по дисциплине «История русского театра» и смежным дисциплинам	220

Предисловие

Издавна тема крепостного театра привлекала к себе внимание театроведов, но проблематика крепостного театра, взятого в его социально-художественной специфичности, не только не разрешена, но даже по-настоящему и не поставлена. Поэтому брать на себя составление исчерпывающей монографии о крепостном театре было бы чрезвычайно трудно в настоящий момент, и я сознательно ограничила себя несколькими существенными вопросами, которые я могла бы разрешить на вполне конкретном и выверенном материале. Эти вопросы — распределение крепостных театров по городам и усадьбам, хронологические рамки существования отдельных театров, типы крепостного театра и принципы их организации и хозяйственной жизни, предпринимательские тенденции владельцев ряда крепостных театров, связь крепостного театра с другими явлениями театральной жизни страны, зритель и спектакль крепостного театра. Все эти разнообразные вопросы объединяются в книге единой проблемой социально-художественной природы крепостного театра.

Проделанная мною работа позволила установить, что крепостной театр, вопреки общепринятому взгляду, скорее явление городской, а не усадебной жизни дворянства, что так называемый крепостной театр был теснейшим образом связан с театром профессиональным, образуя с ним единый театральный фронт крепостнической России, работая, таким образом, не только на дворянство, но и на намечавшуюся русскую буржуазию.

Книга совершенно не затрагивает быта крепостных актеров; это вышло не случайно, так как именно этой теме наиболее посчастливилось в исследованиях о крепостном театре и она уже разработана с достаточной полнотой.

К сожалению, ряд других тем, имеющих для моей задачи существеннейшее значение — так, например, анализ репертуара по содержанию, выяснение тенденций крепостных вла-

дельцев при отборе пьес из европейского буржуазного репертуара, — остались неразрешенными. Проблемы эти, все значение которых я прекрасно сознаю, не могли быть разрешены мною сейчас, на ныне известном весьма скудном фактическом материале. Особенно интересным для меня представлялся вопрос о том, как репертуар буржуазной Европы приспособлялся к крепостной сцене. Но и это пришлось отложить до того момента, когда будет обнаружен хотя бы один режиссерский экземпляр пьесы, поставленной на крепостном театре.

Впрочем, отчасти все эти вопросы затронуты мною в главе о спектакле крепостного театра, и желанием хотя бы косвенно осветить их вызвано разрастание главы о борьбе театральных стилей во Франции XVIII века. Тем же косвенным путем пришлось идти и при изучении социального состава зрителей крепостного городского театра.

Сознавая все недостатки своей работы, написанной в 1931 году, я все же позволяю себе предложить ее вниманию советского читателя, ибо он найдет здесь некоторые новые точки зрения по существенным вопросам крепостного театра, обоснованные свежим, до сих пор не использованным фактическим материалом.

Т. Дынник

Проблематика крепостного театра

Противоречивость русской действительности прошлых веков была необычайна. Она постоянно поражала иностранцев, попадавших в «страну варваров» по дипломатическим, торговым надобностям и делам художественного и научного интереса.

Жалкая курная изба крестьянина стояла рядом с великолепнейшим помещичьим домом с белыми колоннами и раскинувшимся вокруг него прекрасным садом.

Нищета крепостного крестьянина, в лаптях и рваном зипуне, и расточительность эстетствующего барина, одетого по картинке последнего модного французского журнала, казалось, мирно уживались рядом.

Примитив и «последнее слово науки и техники» существовали бок-о-бок.

С одной стороны — подражание изысканнейшим образцам искусства Запада, с другой — непролазная «расейская» грязь и убожество.

Пропитанное французскими просветительными идеями «интеллектуальное барство» и эпикурейство верхушки русской знати — и в то же время невежество и безграмотность мужика.

Вольтер, с подмостков дворянского театра проповедующий веротерпимость, герои «мещанских драм», произносящие горячие тирады о добродетели, любви к человечеству и к «малым сим», а в то же время за кулисами того же театра экзекуция актеров, не угодивших барину, и слезы актрис, к своему несчастью слишком ему «угодивших».

XVIII век в России был эпохой феодального общества, когда дворянство было на вершине экономической мощи, власти, когда оно упорно пробивало себе дорогу к завоеванию культурных ценностей Запада.

XVIII век в России — эпоха расцвета «дворянского режима».

«Дворянский корпус», владевший колоссальными пространствами населенной земли, обеспеченный сословными правами

и преимуществами, освобожденный от тяжести обязательной военной службы, наделенный широкими полномочиями в области местного самоуправления, занимавший крупнейшие посты в центральном управлении, распорядившийся в вотчине, как в своем государстве, не представлял однородной массы.

Нашего особенного внимания заслуживает крупнопоместное и среднепоместное дворянство, потому что из этой среды вышли наиболее примечательные люди екатерининской и александровской эпох — писатели, ученые, профессора, музыканты и художники, и, наконец, ей же обязан своим зарождением и цветением театр.

Крупнопоместные дворяне, обладавшие тысячами крепостных душ, получали колоссальные доходы со своих владений и предприятий и расточительной рукою выбрасывали огромные средства на затеи художественного порядка. Вельможа, служивший при дворе или занимавший высокую административную должность в Москве или в другом крупном губернском городе, поселялся в своем городском доме, окружая себя толпою дворовых, музыкантов, артистов, художников, ремесленников и т. д. Проведя зиму в делах и в развлечениях в городе, на лето такой вельможа отправлялся в одно из своих благоустроенных имений.

В XVIII веке широко распространены были поездки русских дворян за границу. Некоторые годами жили в чужеземных странах, общаясь с людьми равного себе круга, подвергаясь воздействию более сильной культуры, а возвращаясь на родину, пересаживали эту культуру на русскую почву.

В то время на Западе, особенно во Франции, буржуазия была настолько экономически и идеологически сильна, что в свое движение вовлекала даже отдельных представителей враждебных классов. Идеологическое влияние буржуазии ощущалось не только во Франции, но и во всех странах, где только был намек на соответствующие социально-экономические отношения.

Под флагом просветительства стояли Франция, Германия, Англия, и, наконец, даже Россия делала попытку слиться с общим движением, хотя русская буржуазия тогда была в зародышевом состоянии. Существует рассказ, что Екатерина, на предложение одного из своих корреспондентов-просветителей — содействовать развитию в России третьего сословия, которое, по его искреннему убеждению, являлось наиболее

жизнеспособным и здоровым, ответила, что она охотно бы сделала это, но при данных обстоятельствах осуществить такую меру в России очень трудно и даже невозможно.

Дидро уже в престарелом возрасте приезжал в Россию, чтобы свидеться с Екатериной и поближе познакомиться с нравами «страны рабов». Впрочем, его пребывание у «варваров» было обставлено с исключительной ловкостью, и приняты были все меры к тому, чтобы французский философ не пришел к нежелательным для русской правительницы обобщениям.

В то время французская аристократия, сохраняя весь внешний декорум былого великолепия, жадно раскупала книги, журналы, с захватывающим интересом ждала появления статей, бичевавших ее самое, и посещала общественные театры, где на подмостках господствовали буржуазные идеи. Французское дворянство, для которого давно миновала пора «золотого века короля-солнца», когда все было подчинено «законам разума» (конечно, разума дворянского), кинулось в поток буржуазной «чувствительности». На собственных сценах, у себя во дворцах, в павильонах, на воздушных театрах, французские аристократы с большим увлечением и тщательностью ставили буржуазные драмы и слезливые комедии, исполняли роли, присущие им в жизни, занимались моральным самобичеванием, не подозревая, что такого рода идеологическая экзекуция может впоследствии смениться вполне реальным революционным восстанием, направленным против дворянства.

Непомерная расточительность и великолепие, жизнь, построенная на сплошном празднестве, изощреннейшие образцы изнеженного искусства, дворцы, превращенные в театры, театры, обращенные в бальные залы, быт догорающего знатного Парижа — производили должное впечатление на русских крепостников.

В то время как русские бары посещали аристократические салоны Парижа, русская интеллигенция того времени — выходцы из среднего дворянства и купечества, также попадавшие за границу, — получала доступ в философские салоны просветителей или же в среду французской интеллигенции. Мы хорошо знакомы с поездкой в Париж актера Дмитревского, где он был принят в салоне m-лле Клэрон и встречался не только с лучшими актерами, но и с представителями философской мысли, потому что Клэрон, знаменитая французская актриса,

была «на дружеской ноге» со многими философами, в частности с Дидро.

Экономически и идеологически Франция была завоевана французской буржуазией значительно ранее захвата ею политических прав и узаконения их в юридических нормах; поэтому русские путешественники, возвращаясь к себе на родину, переносили на русскую почву навыки не только феодальной, но и буржуазной Европы.

Подражание и усвоение буржуазной культуры шло по многим линиям: мы знаем, как тщательно Екатерина старалась пересадить политическую теорию Монтескье на русскую почву; мы знаем, что в области ведения сельского хозяйства и промышленности многие помещики использовали опыт Западной Европы. Так, например, А. Болотов, побывавший с русскими войсками в Германии, человек, по своему времени образованный, достаточно хорошо владевший немецким языком, был зорким наблюдателем немецкой жизни. Возвратясь в Россию, он тотчас же применяет методы германской сельской мелиорации у себя в имении, сначала вызывая удивление, а потом и подражание деревенских соседей. А ведь А. Болотов в начале своей самостоятельной жизни был даже не средним, а мелкопоместным дворянином.

Крупный помещик свой заграничный опыт также осваивал в обиходе, в хозяйстве, в доме.

Чужестранные заимствования, правда, принимали иногда уродливую форму бессмысленного внешнего подражания западной культуре. Вопль Чацкого о «смеси французского с нижегородским» прозвучал как финальный аккорд, потому что еще сатирические журналы XVIII века пестрят выпадами против французомании.

Буржуазная Франция находила у нас в России своих адептов в лице екатерининской интеллигенции, вышедшей из различных слоев дворянства, а также разночинства. Французская буржуазия бичевала разлагающееся дворянство в своих сатирических журналах и с театральных подмостков, — русская пользовалась тем же оружием. Сатирические журналы, издания Крылова, Новиков, Стрехова и переведенные с французского и немецкого языка «слезливые комедии» и «буржуазные драмы» начали атаку против нашего дворянства.

«Знатным человеком почитается тот, имеет высокий дом, герб, ливрею, богатую карету, множество без дела живущих

слуг, который ведет большую игру, разоряет купцов, напивается допьяна, но токмо лучшими винами, страждет подагрою, несварением желудка и имеет позыв на еду от помощи своего доктора; чхаает, плюет и берет табак с важностью и с таким видом, который обижал бы всех присутствующих. Видится с женою в одних только гостях, а с детьми встречается по нечаянности, спрашивает нередко об их имени и отчестве и забывает в лицо жену свою. Далее, по мнению здешних, знатный человек есть из числа тех смертных, к которому должно подходить не ближе десяти шагов. Когда находится он в обеде, то первый отодвиганием стула дает знать, чтобы все вставали... Любопытство его ни на что другое не простирается, как на одно то, чтоб выстраивать дачи, прорубать в рощах аллеи, поддерживать землю каменными стенами, поднимать воду на 10 вершков выше, нежели учреждено оной течь от природы, обращать конюшни в великолепные чертоги, раззолочивать плафоны, строить ранжереи, китайские и английские домики, избушки, мостики и сады. Одним словом, знатный человек по здешнему есть все то, что не есть истинно знатно»¹.

Если бы не знать, что цитированное место из «Сатирического Вестника» относится к русскому помещику (и к тому же столичному жителю), можно было бы думать, что речь идет о французском дворянине времен регентства или Людовика XV.

Мы знаем, что французская буржуазия бичевала дворян прежде всего с моральной стороны, — провозглашаемая ею добродетель честного буржуа совсем не вязалась с испорченностью дворянских нравов. В «слезливых комедиях и драмах» подвергалась переоценке и осуждению нравственность враждебного класса. Супружеская неверность, легкомыслие и праздность отпрысков аристократических родов, исковерканные представления о честности и порядочности возмущали буржуазных идеологов. Такому же взрыву негодования отдается и издатель русского сатирического журнала, когда в своеобразной статистической таблице² подсчитывает, что в городе, где он живет:

«Супругов, которые удалились от жен своих	256
Самопроизвольно разведшихся чет	420
Супругов, в беспрестанной ссоре живущих под одною крышею	190 000

¹ Сатирический Вестник / изд. Н. И. Стрехова. М., 1790. Т. II. С. 70.

² Там же. С. 4.

Супругов, которые взаимно друг друга ненавидят, под видом притворной вежливости	162 000
Супругов, самопроизвольно согласившихся взаимно быть друг другу неверными	20 000
Молодых людей, которые женились ради денег	483 000
Молодых людей, женившихся для одной любви	2
Истинно счастливых супругов	9»

Если русская сатира знала и осмеивала такого рода явления, что же удивительного в том, что «Чадолубивый отец» Дидро появился на общественной сцене русского театра? Вопросы морального порядка, разрешение их в духе французской буржуазии XVIII столетия находили живой отклик у многочисленных подписчиков сатирических журналов, которые охотно посещали русский театр, когда на его подмостках ставились «мещанские драмы».

Идеи просветителей, проникавшие к нам с Запада через философию, литературу или театр, будоражили мысль и чувства русской интеллигенции XVIII века, в лице ли блестящего представителя дворянства или разночинца, пришедшего к культуре из «низов». Но увлечение буржуазным сентиментализмом, охватившее русскую литературу и театр в XVIII веке, ни в коем случае не могло иметь места у нас в России, если бы для этого не было подходящей социально-экономической ситуации.

Страна феодализма, с господствующим классом дворянства, обеспеченным всеми сословными, политическими и экономическими преимуществами, Россия в XVIII веке превратилась в «дворянское государство». Законы 1762, 1765 и 1785 годов установили окончательную гегемонию дворянства. Земли, фабрики, заводы, откупа и, наконец, право на личный труд крепостных принадлежали исключительно дворянам.

Но все прогрессирующий процесс перерастания натурального хозяйства в денежное таил в себе противоречие. Обязательный крепостной труд становился обузой, бременем, от которого дворяне стремились избавиться, заразившись предпринимательским духом. Начинался длительный процесс обуржуазивать дворянской России.

И именно в эту переходную и трудную эпоху возник крепостной театр, значение которого постепенно переросло рамки узкого домашнего развлечения. В лучших своих образцах крепостной театр являл примеры подлинного искусства, — с этой

точки зрения он и должен привлекать внимание исследователя театра, так как его нельзя рассматривать только как очередную прихоть развлекающегося барина.

Дворянство держало в своих руках все виды театров: театра «недворянского», как явления общественного порядка, в России XVIII столетия не существовало. Холеная барская рука чувствовалась повсюду. Помещичий театр, с сосланными на «каторгу чувств» закрепощенными актерами, с своим поистине принудительным трудом, вся организация дворянской затеи была теснейшим образом связана с феодализмом России XVIII века.

Исследований, посвященных крепостному театру, давно привлекавшему взор историка, у нас в России количественно достаточно. И хотя рассказов «бабушек» или «сельских священников» о сценических затеях русской усадьбы или городского дворянского дома, бесчисленных фактов эротических похаживаний бар со своими актрисами полны все книги по крепостному театру, — мы получаем очень скудное представление об искусстве крепостного актера, о характере его творчества, тем более об идеологии спектаклей.

Из года в год, от автора к автору передаются давно известные, отрафароченные события.

Стоит перелистать несколько книжек подряд, чтобы в каждой из них найти одни и те же цитаты, одни и те же восклицания по поводу них, одни и те же интерпретации и комментарии к ним, причем историки крепостного театра раз навсегда усвоили высокий стиль в изложении подчас очень сомнительных эпизодов из жизни русского дворянства XVIII столетия.

На простой же вопрос — сколько, наконец, было крепостных театров в России, где зародилось это явление, какие формы принимало увлечение театральным искусством помещиков, — многие из исследователей не могут дать не только исчерпывающего, но даже и приблизительного ответа.

Если русские дворяне прежде всего были помещиками, то все же конкретная историческая действительность говорит за то, что русские бары не были безоговорочно прикреплены к своему поместью, что многие из них постоянно жили в городе или регулярно приезжали туда на два-три зимних месяца.

Историк крепостного театра не может пройти мимо этого явления, так как различие городских и деревенских условий вносило разнообразие в крепостное искусство. Совершенно

очевидно, что городской и усадебный театр, по самой сущности двух понятий — «города» и «деревни», не могли быть равнозначными.

Но, вместе с тем, если крепостной театр вначале появился в помещичьей усадьбе, то каким образом впоследствии он перешел на городскую почву? Если же город был основоположником помещичьего театра, то какова была та конкретная обстановка, в которой это произошло?

Так возникает совершенно настоятельная необходимость изучить топографию театральных гнезд крепостнической России, реально представить себе карту распространенности по обширным пространствам России деревянных и каменных зданий, в которых «ломали комедь» русские актеры, отдавая на суд зрителя подневольное творчество.

Это — первое.

Период крепостничества, особой формы развития феодальных отношений, растянулся в русских условиях на целые столетия, а между тем каждый момент, каждое движение времени меняет расстановку экономических, политических, классовых и культурных сил, — следовательно, мы не можем рассматривать явление идеологического порядка, каким был крепостной театр, не выяснив, на какие годы падает его расцвет и упадок, не вычертив хронологической кривой, которую он описывает за все время своего существования.

Хронология театрального явления — тот подсобный и совершенно обязательный материал, без которого серьезное театроведческое исследование обойтись не может.

Так возникает вторая проблема — хронологической распределенности крепостного театра.

Выяснив, что помещичьи подмостки воздвигались в городском доме зажиточного дворянина в столице или где-нибудь в провинциальном центре, или, быть может, даже в маленьком и грязном уездном городишке, или же в имениях тех же помещиков, более или менее удаленных друг от друга и от города; зная, когда осуществилась идея использования сценического дарования раба, на какие годы нужно отнести расцвет и упадок крепостного искусства, — мы должны представить себе тех людей, которые художественно и технически обслуживали его, и тех людей, которые были организаторами крепостного театра.

Социальное и экономическое положение устроителей театра не было однородным; поэтому, если нам скажут, что владель-

цем крепостного театра, само собой разумеется, был русский дворянин, это будет не совсем точно. Обстановка крепостного театра была в действительности значительно сложнее.

Надо со всею ясностью представить себе тот круг людей, которые постоянно, так сказать «профессионально», занимались театральным искусством. В каждом крепостном театре, если он не был хорошо или плохо организованным домашним развлечением, а представлял собою сплоченную организацию, с внутренними твердыми распорядками, с художественными, вполне определившимися запросами и навыками, был постоянный репертуар и зритель, крепкий актерский состав, технический персонал и, наконец, руководство, которое направляло идеологию театра. Нельзя попросту сказать, что, так как господствующим классом в России в изучаемую эпоху было дворянство, угнетавшее крестьян, — во главе театра XVIII столетия стояли помещики, а актерская масса сплошь состояла из подневольных «ревизских душ».

Схематичность всегда оказывается несостоятельной перед фактами конкретной действительности, — это лишний раз подтверждается историей крепостного театра, возглавляемого в большинстве случаев помещиком, но художественное руководство которого часто оказывалось совсем в других руках. В то же время и актеры, выступавшие на помещичьей сцене, действительно в массе принадлежавшие к крепостному состоянию, иногда были «вольнонаемными» актерами, которых привлекали материальные блага, расточавшиеся на театр щедрою барскою рукою.

Театральная действительность России XVIII столетия была многогранна и многообразна и отнюдь не ограничивалась театром, вошедшим в историю под названием «крепостного»: наряду с ним существовали театры общественные, — частные и государственные, а также театр придворный, любительские дворянские и, наконец, так называемый театр народный.

Установить взаимоотношение всех этих театров, точки соприкосновения с ними крепостного театра, выяснить, кто руководил профессиональными театрами, а также их отношение к помещичьему театру как к специфическому явлению, отыскать совпадения в персональном составе руководства обоими видами театров или же, наоборот, выделить крепостной театр в особое явление, не связанное с общим театральным движением XVIII столетия, — все это можно осуществить, раз-

решив проблему человеческого актива, обслуживавшего помещичью сцену, выяснив персональный его состав.

А установив точки соприкосновения с другими видами сценических организаций, легко указать место, занимаемое крепостным театром на фоне театральной действительности России XVIII столетия.

Так возникает проблема персонального состава руководителей русского театра XVIII столетия в целом и взаимоотношений между профессиональным и крепостным театром.

Если во главе помещичьего театра стоял дворянин, а актерский состав его в массе набирался в принудительном порядке среди крепостных крестьян этого дворянина, — следовательно, существовали общественно-экономические условия, которые могли породить такое явление.

Мало сказать, что крепостной театр вырос на почве феодальных отношений, что все специфические особенности его возвращены крепостничеством. Мы должны реально представить себе организационные формы помещичьих театральных забав, приняв во внимание экономические предпосылки помещичьей России. Разнообразие эксплуатации крестьянства было очень велико в крепостнической России, — ориентировка в данном вопросе могла бы осветить темные стороны актерского труда помещичьих театров.

Дворянская театральная затея в некоторых случаях носила коммерческий характер, — утверждать это у нас есть достаточно оснований, — поэтому знание условий, породивших такое явление, нам совершенно необходимо.

Учтя экономическую основу, на которой строился помещичий театр, можно более конкретно выяснить вопрос о самой организации крепостного театра, тех реальных форм, в которые вылилось увлечение дворянства сценическим искусством. Определив местоположение крепостного театра, в городе или в имении, мы можем с большей наглядностью представить себе условия городской или усадебной действительности русского помещика, в которых создавался театр, понять, какая цель руководила устройством развлечения, смотрел ли он на театр как на забаву или придавал ему большой общественный смысл, а также установить, в какой материальной и моральной обстановке протекала работа актера.

Разрешение вопроса об организации крепостного театра и его типологии сможет, я думаю, осветить эти и ряд других проблем.

Но недостаточно знать, что крепостной театр был таким или другим образом устроен, что у него был такой-то актер и что на таких-то материальных основаниях создавалось его искусство, потому что театр силен своей идеологической классовой направленностью.

Только когда на подмостках появляются живые актеры, произносящие текст, данный им драматургом, когда перед зрителем все элементы спектакля развертывают драматическое действие, приходя во взаимодействие друг с другом, имея перед собою единственную цель — донести до публики комплекс идей, заложенных в драматическом представлении, — только тогда театр становится на путь выработки своего собственного стиля.

Словесный текст — в основе, актер — как главное действующее лицо в творческом процессе, режиссер, художник, музыкант — как компоненты спектакля. Исходя из этого, при изучении природы крепостного театра недостаточно сослаться на все организационные, бытовые, хронологические, топографические признаки его, — прежде всего надо знать тот драматургический материал, который претворялся на помещичьих подмостках. А между тем история крепостного театра меньше всего обладает сведениями в этой области, потому что до нас дошли только отрывочные воспоминания об отдельных постановках, несколько списков пьес, прошедших на двух-трех театрах.

Так возникает новая проблема — репертуара дворянских сцен — и, в частности, проблема западноевропейских влияний на этот репертуар.

Где бы крепостной театр ни устраивался: в усадьбе, в городском доме или на какой-нибудь ярмарке, — всюду у него был свой зритель, своя «публика», которая подвергалась «обработке» мерами художественного воздействия и, в свою очередь, диктовала требования актеру и руководящему персоналу театра. Таким образом, нам следует выяснить социальный состав зрителя крепостного театра.

И, наконец, последняя задача — показать художественное преломление всей пестроты, многосложности, разнообразия и противоречивости русской действительности в спектакле и в актерском творчестве XVIII века. Все эти проблемы сводятся в конечном счете к главной задаче — выяснения исторической роли крепостного театра в классовой борьбе феодальной России.

Театральные гнезда крепостной России

Крепостные театры в эпоху своего расцвета раскинулись по бесконечным пространствам России. Куда бы ни обращался взор театроведа: в богатое ли поместье вотчинника, в городской ли дом какого-либо магната, или в подмосковную его усадьбу, или, наконец, в имение среднего достатка помещика в далекой глуши, — всюду он наталкивался на крепостной театр.

Если поверить на слово прежним историкам крепостного театра, надо было бы думать, что любовь к сценическим забавам стихийно охватила «благородный корпус российского дворянства».

Могло бы показаться, что не было уголка в России XVIII столетия, где бы пышным цветом не распустилось помещичье искусство.

До сих пор не было сделано хотя бы попытки подсчитать количество крепостных театров в XVIII и XIX столетиях, а между тем даже приблизительная цифра их могла бы послужить основанием для ряда выводов социологического порядка.

Выяснение местоположения крепостных театров должно помочь исследователю вскрыть их сущность как идеологического оружия господствовавшего класса.

Настоящая работа по изучению топографического и хронологического распределения помещичьих театров шла параллельно выяснению их репертуара.

Официальных списков крепостных сцен в XVIII и XIX столетиях (за исключением приводимых Н. Бочаровым¹ полуофициальных данных о переписи, произведенной в Москве в 1797 году и охватившей 15 дворянских театров) — нет.

Пришлось, используя существующую мемуарную литературу, кропотливо собирать сведения об отдельных сценических затеях и организациях русского дворянства.

¹ Н. Бочаров. Москва и москвичи. В. 1. М., 1881.

В результате работы можно, с большей или меньшей уверенностью, говорить о существовании во второй половине XVIII и в начале XIX столетий 173 крепостных театров, из них местонахождение 18 театров, о которых упоминают современники, осталось неустановленным.

Нижеприводимая топографическая таблица, составленная на основании изучения мемуарных материалов по истории крепостных театров, не является, к сожалению, исчерпывающей. Помимо возможных пропусков, воспоминания о многих театрах, не зафиксированные своевременно в мемуарах или исследованиях, до нас, естественно, не дошли. О существовании многих театров не подозревали и современники: отдаленность усадебного театра от городского центра или замкнутый образ жизни владельца театра превращали театральную затею в интимное развлечение.

А между тем крепостной театр оказал значительное влияние на тогдашнюю театральную действительность и был теснее связан с нею, чем это представляется с первого взгляда. Установление местонахождения дворянских театральных гнезд и их исследование дают в этом отношении богатый материал.

Театры, существование которых мне удалось установить, распределены в составленных мною таблицах по рубрикам: «По губерниям» и «По городам».

Иными словами, я различаю театры «усадебные» и театры «городские».

Помещичьи театры принимали самые разнообразные организационные формы. «Интимные» театры, территориально замыкавшиеся помещьем владельца, кругом малочисленных или многочисленных соседей-помещиков, существовали наряду с крепостными театрами большого общественного значения.

Истоки крепостного театра в большинстве случаев уходят в помещичью усадьбу. Но за время своего существования он претерпел такую эволюцию, что прикреплять его исключительно к помещью было бы по меньшей мере неосторожно.

Вот почему театры различаются мною по принадлежности их к городскому или усадебному типу¹.

Кроме указанных в таблицах, были театры у целого ряда лиц: у помещика и помещицы Б... (по воспоминаниям де-Пассенанса), у Жеребцова, у Измайлова, у Офросимова,

¹ См. Таблицы.