

Из истории изучения русского театра.

Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761

Составитель, автор вступительной статьи
и комментариев **Л.М. Старикова**

Выпуск 3. Книга 1. М.: Наука, 2011



Людмила Софронова

Известный специалист по истории русского театра, Л.М. Старикова выпустила очередной том документальной хроники, который охватывает одно, но чрезвычайно важное в русской культуре десятилетие: 1751–1761 годы. В основном публикация посвящена придворному театру. В предыдущих двух выпусках (М., 2003, 2005) представлены документы первого десятилетия правления императрицы Елизаветы Петровны (1741–1750 гг.). В томе, вышедшем в 1996 году, представлены театральные документы времен Анны Иоанновны.

Все эти тома представляют историю театра XVIII века, написанную словами участников культурного процесса того времени. Автор и составитель привлекает это слово из самых разных источников. В рецензируемом томе – из камер-фурьерского журнала, журнала церемониальных дел и др., из прошений и жалоб актеров и певчих и ответов на них сверху, из переписки издателей иностранных и русских пес.

Подобные документы позволяют не только уловить специфику русского придворного театра, но и конкретизировать ее, выявить новые очертания отношений театра с культурным контекстом, представить театральную жизнь изнутри. Опираясь на названные выше документы, попытаемся ответить на вопрос, заданный самой Л.М. Стариковой названием ее вводной статьи, – что таится за строкой документа в только что вышедшем томе? С нашей точки зрения, за ней скрывается собственно история театрального дела, пусть и взятая в разрезе лишь одного десятилетия.

Сквозь призму документа становится зримой иерархия «действующих лиц», выступавших на сцене культуры XVIII века, отражение в жизни театра повседневности, этой важнейшей составляющей культуры всякой эпохи. «Персональная» история XVIII века складывается из документов, собранных Л.М. Стариковой, – она прочерчивается в нарративах, которые составляют прошения, жалобы певчих и ответы на них. Человек в них оказывался одновремен-

но персонажем и автором. Его жизнь отражалась в документах, оформлявших его социальное поведение. Соответственно, названные автором три признака – иерархичность, повседневность, «персональная» история – это ведущие признаки не только театральной культуры, но и в целом истории культуры XVIII века. Она сохраняла иерархичность, ослабевавшую, в том числе, потому, что ее постепенно разрушали проявления культуры повседневности. Из рамок, заданных предписаниями культуры, вырывались отдельные персонажи, неизвестные официальной истории, но явно претендовавшие на собственные позиции в жизни и культуре. Именно эти направления вырисовываются при сквозном чтении только что вышедшего тома документальной хроники.

Обратимся к иерархии лиц, «задействованных» в становлении театра. Их линия прочерчивается от императрицы, учредившей театральный календарь, определявшей ритм постановок вплоть до выхода лакея, разносившего «повески» (повестки) о спектаклях. Это крайние точки иерархического ряда персон, занятых организацией театрального дела. Между ними находились камер-фурьеры, генерал-адъютанты и другие «повествователи», в сжатой или, напротив, довольно распространенной форме сообщавшие о театральных постановках или их отменах.

Открывая линию персон, занимавшихся театром, императрица одновременно высилась над ней. Не только о театральных постановках, на которых она бывала, писалось в журналах. Времяпровождение Елизаветы Петровны было темой многих официальных сообщений, из которых мы узнаем, что она слушала музыку – для нее специально писались серенады, любила прогулки на санях. Уклад дворцовой жизни, пусть и хорошо известный исследователям, еще раз предстает перед читателем, теперь расплывшийся по понедельникам благодаря усилиям Л.М. Стариковой.

В связи с темой иерархии отметим такое явление, как анонимность чело- века и произведенного им текста культуры. В церемониальных бумагах теряются имена многих из тех, кто трудился над переводами и партитурами, играл на сцене и в оркестре. Некоторые из этих имен появляются в приказах, больше похожих на выговоры. В основном имена исполнителей заменяли их амплуа, музыкантов – названия инструментов. Иначе обстояло дело в конкретных документах, например, касающихся Итальянской компании (с. 339–575). Актеры, сценографы, создававшие «перемены украшений», в переписке по поводу изданий пьес уже назывались по имени.

Автора на сцену культуры в «Журнале Церемониальных дел» и ему подобных документах также не выводили. На ней появились однажды М.В. Ломоносов и А.П. Сумароков со своими трагедиями и «русской интермедией Хамлет», про которую последний сказал, что она «на Шекспирову Трагедию едва, едва походит»¹, в чем был абсолютно прав. Его адаптация столь далека от текста-источника, что сумароковского «Гамлета» можно считать самостоятельной пьесой.

Драматурги утрачивают анонимность, когда вступают в отношения с издателями. Они переписываются по всем правилам эпистолярного этикета, в кото-

рый уже прорывается живое авторское слово. В.К. Третьяковский возмущается тем, что его нагружают новыми переводами, хотя он занят другой работой «по указу Ея Императорского Величества»: «А буде ее прервать, то мне паки зделается труда еще больше прежняго, и вся моя работа будет ни во что» (с. 272). Ему вторит А.П. Сумароков: «...без автора и яснаго распорядка в печатании... выдавать сочинения совсем неудобно. А я, с каким тщанием оперу сочинял, с таким оную выпустить намерен, чтобы тем показать, чтоб оный труд не зделал мне безчестия...» (с. 284). В этих высказываниях отражаются новые писательские позиции, смена которых состоялась в петровскую эпоху².

В отличие от авторов, в основном остававшихся безымянными, имена посредников между театром и обществом – многих камер-фурьеров и генерал-адъютантов (назовем лишь Василия Кирилловича Рубановского) – до нас дошли. Однажды упоминается даже имя одного лакея, представителя низшего звена посредников. Они, выполняя свои задачи, прежде всего обращали внимание на зрителей, которые в церемониальных бумагах зачастую бывали и поименованы, и титулованы. Иерархичность, присущая всей эпохе, сказывалась в их размещении в зрительном зале (турецкому послу полагалась ложа с решеткой). И не только. Порой лишь придворным кавалерам – и больше никому – разрешалось присутствовать на представлениях.

Анонимность затрагивала и театральные репертуар. Многие пьесы в официальных сообщениях не получали названия, они группировались по жанрам – комедия, трагедия, героическая опера, интермедия. Также указывалась их принадлежность к театрам, итальянскому, французскому, русскому. В переписке издателей, в бумагах самих театральных деятелей репертуар конкретизировался. Здесь театр переставал быть официальным развлечением для дипломатического корпуса и знати. Наряду с итальянскими, французскими, немецкими пьесами тогда игрались и русские трагедии и комедии – перед императрицей давали спектакли ярославцы. Фёдор Волков и Марья Волкова участвовали в одной из постановок Итальянской компании. В опере «Александр в Индии» выступали «Господа Кадеты Ея Императорского Величества сухопутного шляхетного Кадетского корпуса» (с. 294).

Таким образом, иерархичность, пронизывавшая все уровни культуры XVIII века, нарушалась с утратой анонимности – должные позиции в ней постепенно занимали люди искусства, драматурги и актеры. Как это происходило, можно вычитать из документов, тщательно собранных Л.М. Стариковой. И не только собранных, их ведь еще необходимо было «рассортировать» по темам, с чем автор и составитель справилась самым замечательным образом.

Перейдем к конкретным приметам культуры повседневности, разбросанным по документам разного типа. Устроители театральных представлений предупреждали, что теперь «На театр (на сцене. – Л.С.) и между ширм (декораций. – Л.С.) никто допущен не будет, для избежания беспорядка и помешательства» (с. 674). Так исчезало привычное для тех времен (не только в России) нарушение границы между залом и сценой. Сама императрица заботилась о том, в каких костюмах придут зрители. Код одежды уже был в силе. Не раз отмечалось

как желательное цветное платье в последние дни траура, самары и робы. Зато «...дамам в робронах на булочках... приезда не иметь» (с. 254)³, «штапским женам» мантили, платки и капоры не надевать. Так нарастала нормативность бытового поведения – как это происходило, свидетельствуют документы, тщательно собранные исследовательницей.

Поведение не столько зрителей, сколько сопровождавших их лиц, а также блюстителей порядка, присутствовавших на представлениях, оставляло желать лучшего. Лакеи вовсе не спали на шубах в ожидании господ, а курили, хотя не раз требовалось, чтобы в театре «табаку курить отнюдь никто не дерзал» (с. 53); кричали и дрались, мешая представлению. В те дни, когда не было спектаклей, слуги спокойно развешивали платье и белье в коридорах театра, что однажды возмутило Елизавету Петровну. Значит, народ, посещавший театр или в нем служивший, считал для себя излишним выполнять правила поведения и соответствующие предписания.

Напомним, что в официальных документах актеры и музыканты упоминаются крайне редко. Присутствуют они в изданиях пьес и программах (цеттелях) и свое собственное место занимают в документах, касающихся «внутри-театральных» дел. В них вырисовываются «персональные» истории; через эти истории возможно реконструировать и тот социальный контекст, в котором они происходили⁴. Следовательно, значимость документов, опубликованных Л.М. Стариковой, удваивается. И социум, и личность эпохи предстают в конкретных документах.

Так, не только зрители, но актеры и музыканты «выглядывают» с их страниц: то они не выучили своих партий, то просто не пришли на спектакль или убежали из оркестра, то выпрашивают жалованье. Скорбят, что сидят под арестом за долги. Среди этих схожих между собой жалоб и прошений прорывается голос музыканта Ивана Каменского, прозябающего в нищете и увязшего в долгах: «Помилуй, мать всероссийская, помилуй, единое упование мое между человеки» (с. 363). Так он взывает к императрице, выпрашивая хоть малую толику денег. Другие мастера искусств идут дальше. По слабости здоровья отставная актриса Ульрика Хелена Штраус, как она пишет, должна проживать «на воздухе в деревнях в покое» (с. 364), потому и просит дать ей деревеньку в Копорском уезде. Бьют челом государыне дети отставных музыкантов, надеясь получить хотя бы место лакея. Кто-то просит отпустить его домой по истечении срока службы при дворе.

Если названные выше документы отражают какой-то один, краткий отрезок биографии, то документы, связанные с Фёдором Кочевским, представляют собой самостоятельный персональный нарратив. Сначала он просит отпустить его на Украину в Ахтырку, чтобы поклониться образу Богоматери, так как когда-то дал обет, да и болезни его никак не проходят. Об этом он напоминает императрице, сетуя, что лицезреть ее может лишь во сне, а хотелось бы и наяву: «Ей Богу, рано и вечер, и всякую минуту, об том Бога молю» (с. 734). Получив чин полковника, возведенный в дворянское достоинство, отбыл этот бывший певчий в город Прилуки, где получил село, хутор и пенсион.

Иначе сложилась судьба двух певчих, попавших в «Тульской провинции» к майору Левонтеву, который денег им не давал, бил нещадно, да так, что на службу в церковь они шли с подбитыми глазами, а «руда с носа и рта плыла» (с. 783). Наконец им удалось бежать от жестокого господина. Подобных документов в рецензируемом томе множество, нам они представляются особо ценными, так как в них разворачивается история жизни актеров и музыкантов, которых не только держали в строгости, но о которых и заботились.

Если они заболели, к ним приставляли лакеев и кормили с царского стола. Если женились, то на свадебный стол посылали «канфетов на три пирамиды» (с. 362), и не только. Не бросали их на произвол судьбы и в переломные моменты жизни. Как только «певчие спадали с голоса», им нанимали педагогов: одни овладевали разными инструментами, другие учились художествам. Документы, в которых говорится о началах художественного образования, будут интересны историкам как изобразительного искусства, так и музыкального исполнительства. Обучали бывших певчих иностранным языкам; некоторые из них стали переводчиками. Не забывали и про неудачников. Когда одного из них «за непонятливость» больше не допускали на занятия к художнику Л. Караваку, емушили два мундира, которые велено было «отдать ему с распискою» (с. 728).

Возвращаясь к теме художественного образования, скажем, что (как следует из документов, собранных Людмилой Михайловной Стариковой) различным искусствам учили и в Академии наук: «Хотя в академическом регламенте и не положено при студентах и гимназистах обучаться танцеванию, которое однако же для них необходимо потребно, дабы могли знать, каким образом себя в люди показывать...» (с. 577). Историю о поисках учителя танцев и его нерадивых учениках можно вычитать в рецензируемом томе.

Конечно, театр и в пятидесятых годах XVIII века был неразрывно связан с официальным придворным церемониалом. Во время особых торжеств обязательно давались представления⁵. Он не лишился паратеатрального контекста, подробно представленного в предыдущем томе театральной хроники. Обратим внимание на то, что четкое противостояние церкви и театра сглаживалось в придворной культуре. Иностранцев обязательно предупреждали, что во время Великого поста все представления будут отменены: «Во вторник 11-го февраля чужестранным министрам объявить, что во весь великой пост комедей не будет» (с. 56). На некоторые церковные праздники императрица запрещала представления, но в «день Происхождения Честных Древ и Животворящаго Креста Господня» (с. 239) ставили французская «трагедию». В праздник Вознесения Господня игралась французская комедия. Сама Елизавета Петровна, отстояв всенощную, могла тут же отправиться на итальянскую комедию.

Документы, представленные в данной книге театральной хроники Л.М. Стариковой, трудно переоценить. Они привносят огромное количество реалий эпохи, без которых образ театра и театральной жизни XVIII века как бы блекнет и тускнеет, и наглядно свидетельствуют о его принадлежности к высокой культуре эпохи, а также к культуре повседневности. Эти материалы рассказывают о судьбе бывших исполнителей, служивших искусству «без порока и с радением».

Покидая сцену, они могли рассчитывать на вспомоществование (см. указы «Из дел Кабинета Ее Императорского Величества», «Указы, ведомости о приходе и расходе денежной казны и другия бумаги по Главной и Санкт-Петербургской соляным конторам»).

Л.М. Старикова права, когда пишет, что многие документы, которые она представила в этом томе, однородны. Они действительно как бы повторяются, но автор и составитель объясняет, почему она считает возможным их введение в книгу. Сообщения о жизни театра содержатся в разных источниках, которые не противоречат, но дополняют друг друга. Некоторые из них отличаются сухостью изложения, поскольку написаны на официальном языке эпохи. В них проскальзывают просторечия, иногда явно тяготеющие к языку разговорному (явиться «завтрешняго числа поутру как свет», с. 426). Другие пронизаны художественным началом. Иначе и быть не могло – ведь их писали люди искусства.

Итак, очередной том документов по истории русского театра увидел свет благодаря архивным изысканиям Людмилы Михайловны Стариковой, с чем ее и всех исследователей культуры XVIII века нужно поздравить. Остается лишь пожелать известному знатоку старинного театрального дела умножения подобных томов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Александр Сумароков. Гамлет. Интернет: <http://magazines.russ.ru/nov.yun/2003/4/amel.htm>
- 2 Панченко А.М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // А.М. Панченко. Русская история и литература. СПб., 1999.
- 3 Роброны на булочках обсуждаются в настоящее время в интернете: <http://www.google.ru/#q=%D>
- 4 Репина Л. П. Персональные тексты и «новая биографическая история»: от индивидуального опыта к социальной памяти. Интернет: <http://www.ist-bessmertie.narod.ru/statrepina.htm>
- 5 Корндорф А.С. Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические иллюзии придворной сцены. М., 2001. С. 29–30.