

«КУПЕЧЕСКИЙ ТЕАТР» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Рассматривается вклад купечества как одного из ведущих социальных слоев российского общества XVIII – начала XX вв. в становление и развитие русского театра. Домашний купеческий театр стал для Ф. Волкова, С. Мамонтова, К. Станиславского стартовой площадкой для вхождения в профессиональное театральное искусство и формирования самобытной российской театральной культуры.

Ключевые слова:

Ф. Волков, домашний театр, купеческий театр, С.И. Мамонтов, русский театр, К.С. Станиславский.

Выражение «русский купец» вызывает в воображении образы неотесанных, бородатых мужиков, как правило, малообразованных, у которых, согласно описанию Н. Лескова «и книг к тому же, окромя киевского патерика, в доме не было». «Что такое русский купец? Это, в сущности, простой российский крестьянин, который после освобождения от рабства потянулся в город», – напишет в своих воспоминаниях великий русский певец Ф. Шаляпин [15, с. 97]. Сложно представить, чтобы в такой прозаической атмосфере у людей, далеких от любых творческих устремлений, могло иметь место такое явление как театр. Но не будь этого мужика, возможно, не было бы сейчас того великого художественного запаса, приобретенного Россией: «а самодуры тем временем потихоньку накопили чудесные сокровища искусства, создали галереи, музеи, первоклассные театры, настроили больницы и приюты на всю Москву» [15, с. 99].

Первое упоминание о купечестве в Киевской Руси относится еще к X в.: «Первые известия о нашем древнем купечестве относятся уже ко временам варяжских князей: договоры их с греками свидетельствуют, что в X веке жило множество россиян в Цареграде, которые продавали там невольников и покупали всякие ткани» [6, с. 118]. Но подобный род деятельности был известен в России гораздо раньше. «Сии купцы, пользуясь совершенно безопасностью в землях славянских, привозили им товары и меняли их на скот, полотно, кожи, хлеб и разную воинскую добычу – в VIII веке славяне сами ездили для купли и продажи в чужие земли». По мнению Карамзина, в древние времена купцы считались очень почетными гражданами: «Вероятно, что и в столицах не все граждане могли судить на вечах, а только старейшие или нарочитые, бояре, воины, купцы» [6, 290].

Организация купечества в гильдии была начата Петром I и окончательно сложилась в 70–80-е годы XVIII века. Завершилось оформление купеческого сословия изданием в 1785 г. Городового положения («Грамоты на права и выгоды городам Российской империи»), согласно которому, купечество занимало второй из шести разрядов, на которые делилось все городское население по имущественным и социальным признакам. Внутри сословия купечество делилось на три гильдии в зависимости от размера объявленного капитала. Купца воспринимали как человека низкого и малодостойного. Но дети основателей династий получали домашнее образование, внуки учились в лучших гимназиях и университетах, российских и заграничных. К концу XIX в. купцы мало чем отличались от дворян по внешнему облику и по стилю жизни. Однако отголоски прежнего отношения сохранялись вплоть до начала XX в.: «поскольку богатство как таковое не влияло на положение в российском обществе, и коммерческое призвание оказывалось достойным скорее порицания, чем поощрения» [1, с. 27].

Расцвет российского купечества связывают с либеральными реформами Александра II, а затем с развитием реформ в царствование Александра III. Быстрый рост промышленности и торговли сделал российских купцов богаче и влиятельнее. На рубеже XIX–XX вв. новое поколение купцов-предпринимателей было уже носителем нового, капиталистического менталитета. Оно было европеизированным и образованным, что не могло не повлиять на изменение старокупеческих бытовых традиций. Как писал П.Д. Боборыкин, «тяжелые тупые самодуры переродились в дельцов, сознающих свою материальную силу уже на другой манер... миллионер-

промышленник, банкир и хозяин амбара не только занимают общественные места... они начинают поддерживать своими деньгами умственные и художественные интересы, заводят галереи, покупают дорогие произведения искусства для своих кабинетов и салонов, учреждают стипендии, делаются покровителями разных школ, ученых обществ, экспедиций, живописцев и поэтов, актеров и писателей» [2, с. 377–378].

К концу XIX в. в российском купечестве, по мнению А. Гучкова, уже имеются «два с половиной десятка семей, которые нужно поставить на самых верхах генеалогической лестницы». Среди них особо выделяются «пять семей, которые сохраняли из рода в род значительное влияние либо в промышленности, либо в торговле, постоянно участвовали в профессионально-торговой и городской деятельности, и своей жертвенностью или созданием культурно-просветительных учреждений обесмертили свое имя. Это были: Морозовы, Бахрушины, Найденовы, Третьяковы и Шукнины» [5, с. 101].

Впрочем, художественные и, в частности, театральные интересы стали проявляться в купеческой среде задолго до второй половины XIX в. Имеются документальные сведения, что уже в середине XVIII в. даются спектакли в ярославских купеческих домах. Историк театра В.И. Всеволодский-Гернгросс приводит, например, данные о спектакле, который давался в доме купца Григория Серова 8 января 1750 г. [4, с. 58]. В большом каменном амбаре ярославского купца Полушкина организует свои первые публичные представления его пасынок Федор Волков со своими братьями. А уже в 1751 г. после смерти отчима Ф. Волков строит специальный деревянный театр на берегу Волги – первый общедоступный театр в России. Вызванный в Петербург указом императрицы Елизаветы Петровны, Волков становится одним из создателей императорского театра – Русского для представлений трагедий и комедий театра (1756). Так купеческий сын становится первым русским профессиональным актером, а вскоре сменяет А.П.Сумарокова на посту директора театра.

Эпоха классицизма подарила русскому театру еще одного выходца из купеческого сословия – замечательного русского актера и драматурга Петра Алексеевича Плавильщикова (1760–1812). Он был правнуком записавшегося в московское купечество в 1725 г. Михаила Наумовича Плавильщикова. По окончании университета в 1772 г., где «так сыграл на университетском театре заглав-

ную роль в «Дмитрии Самозванце», что все были без ума от его игры» [8, с. 166]. Петр Плавильщикова был принят на службу дирекцией Императорских театров на «первые роли и характеры», прослужив в московских и петербургских театрах 32 года. Искренний поборник «отечественности в театральном сочинении» [12, с. 436], он своим творчеством превосходил А. Островского.

В XIX в. образованность постепенно становится обязательной чертой богатых купеческих отпрысков. О том, что купцы активно содействовали в своей прослойке распространению образованности, а также обучению художественным дисциплинам, пишет А. Гучков [5]. С начала XIX в. в России, в первую очередь в Москве, открывается целая сеть учебных заведений, готовящих будущих предпринимателей. При этом помимо специальных дисциплин, в учебный процесс были введены дисциплины художественные: «И в коммерческом училище, и в практической академии давалось среднее образование с коммерческой подготовкой. Помимо трех основных иностранных языков и специальных дисциплин, преподавались математика, физика, история, география, рисование, архитектура, естественная история, «всеобщая мораль» и танцы» [5, с. 28–29].

Именно благодаря купеческому сословию в конце XIX в. в России происходит всплеск культурной активности. К.С. Станиславский писал: «я жил в такое время, когда в области искусства, науки, эстетики началось очень большое оживление. Как известно, в Москве этому значительно способствовало тогдашнее молодое купечество, которое впервые вышло на арену русской жизни и наряду со своими промышленно-торговыми делами вплотную заинтересовалось искусством» [13, с. 43].

Образ русского дворянина стал моделью поведения для русского купца, а дворянская культурно-досуговая деятельность – моделью купеческого досуга. По воспоминаниям князя Феликса Юсупова, «богатое купечество, все от сохи, составляло в Москве особый класс. В купеческих домах, больших и красивых, имелись произведения искусства, порой ценнейшие. Купцы ходили в косоворотках, плисовых штанах и сапогах бутылками, а купчихи одевались у лучших парижских портных, носили брильянты и элегантностью могли поспорить с петербургскими грандами» [16, с. 65]. Подражая дворянам, купцы организовывали балы: «в шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали. В течение сезона балы давались ежедневно, и молодым людям

190 приходилось бывать в двух-трех домах в один вечер» [13, с. 24]. Правда, в отличие от дворянина, уезжавшего после бала рано утром домой почивать, молодой купец отправлялся работать: «чаще всего танцы кончались при дневном свете следующего дня, и молодые люди прямо с бала, переодевшись, отправлялись на службу в контору или в канцелярию» [13, с. 24].

Среди светских развлечений все большее значение приобретал домашний театр. Причем не только в столичных городах, но и в глухой провинции. О любительских спектаклях упоминает в своих уральских романах «Приваловские миллионы» и «Горное гнездо» Д.Н. Мамин-Сибиряк. Сам писатель, будучи большим почитателем театрального искусства, участвовал в любительских спектаклях в Нижней Салде, в Екатеринбурге состоял членом совета драматического отделения музыкального кружка. Известно, что в конце 1862 г. в Нижнем Тагиле демидовские служащие А. Петерюхин, А. Петров, И. Шушпанов и Г. Вишневский заключили с заводоуправлением договор об устройстве театра в деревянном здании на улице Нижняя Ерзовка. Этот любительский театр просуществовал с некоторыми перерывами больше 40 лет. От него ведет свою историю Нижнетагильский драматический театр, теперь носящий имя Д.Н. Мамина-Сибиряка.

По данным сыктывкарских краеведов, в уездном городке Вологодской губернии Усть-Сысольске (ныне Сыктывкар) купеческие жены и дочери коротали долгие зимние вечера театральными постановками. Здесь не было профессионального театра, но, начиная с 20-х годов XIX в. почти постоянно существовали группы театралов-любителей. При этом усть-сысольские любители играли не только легкие комедии и водевили, но и «Женитьбу» Гоголя, пьесы Островского [11, с. 57].

К концу XIX в. театральное любительство приобрело особый размах. Центром этого движения стала Москва. В своих воспоминаниях Ю.А. Бахрушин, сын знаменитого создателя Театрального музея в Москве, свидетельствует, что «в то время московское купечество бурно увлекалось театром, любительские спектакли были самым модным развлечением, домашние театральные кружки нарождались, как грибы после дождя. Был серьезный, полуделовой кружок Мамонтова, был таинственный и замкнутый Алексеевский кружок, был и родственный, но довольно анархический и безпрограммный Перловский кружок...» [1, с. 145]. Список названных Бахрушиным кружков можно было бы продолжить.

Первоначально любительский театр купца I гильдии, потомственного почетного гражданина, а впоследствии жедезнодорожного магната С.И. Мамонтова практически ничем не отличался от других купеческих забав – театра частоторговца С.В. Перлова или театральных постановок в доме текстильного коммерсанта А.И. Хлудова. Он начинался в конце 1870-х с воскресных чтений книг для детей «в лицах», дорос сначала до «живых картин», а потом и до настоящих спектаклей (с 1879 г.), которые обычно устраивались летом в Абрамцево, а зимой в Москве. Режиссером этих постановок, а зачастую и драматургом являлся сам Савва Иванович. Наконец, любительские спектакли выросли в качественно новое явление – в Частную оперу, которую Мамонтов основал в Москве в 1885 г. (днем рождения театра считается 9 января 1885 г., когда в помещении Лианозовского театра была представлена «Русалка» Даргомыжского).

Мамонтов стал первым, кто после законодательной отмены монополии императорских театров (1882) решился на создание частной театральной труппы. Мамонтов хотел не просто учредить оперный театр, а по существу совершить революцию в оперном деле. Главным эстетическим кредо мецената и художественного руководителя театра было создание спектакля, где музыка, изобразительное искусство, сценическое действие имели бы равноценное значение, где рутинный академизм смог бы быть преодолен новыми принципами сценического реализма. К оформлению спектаклей Частной оперы были привлечены художники «мамонтовского кружка» – В.М. Васнецов, К.А. Коровин, И.И. Левитан, В.Д. Поленов, М.А. Врубель. Благодаря Мамонтову появилось понятие «театральный художник».

Частная опера просуществовала всего 3 сезона (1885–1887). Несмотря на приглашение лучших иностранных певцов, преобладание иностранных опер успеха у публики это начинание не имело. Однако возобновление деятельности Частной оперы в 1897–1898 гг. обернулось полным триумфом. Именно в эти два сезона Мамонтову удалось утвердить на сцене русскую оперу – произведения Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, которыми пренебрегали императорские театры, открыть и сформировать исполнителей нового типа – прежде всего Ф. Шаляпина. Спектакли ставились на сцене Солодовниковского театра, однако Мамонтов мечтал о собственном театральном здании. Но не просто о театре, а о целом культурном центре, объединяв-

шем шестиярусный театр на 3000 мест с художественными галереями, залами для танцевальных вечеров и спортивных состязаний, первоклассными гостиничными номерами и квартирами для приезжающих на длительный срок артистов, рестораном, бильярдной и закуской для широкой публики, целым рядом магазинов и даже редакцией собственной газеты с типографией. В первом российском культурном центре – самом большом в мире, естественно – должны были найти себе место все последние достижения инженерной мысли: отопление, освещение, вентиляция, канализация, современное техническое оснащение кухонь, прачечной, складских помещений. Купец-промышленник не жалел денег. Бюджет стройки театрально-культурного центра с 1,5 млн руб. вырос сначала до 4, а потом и до 7.

Триумфу художественных идей Мамонтова и его невиданному проекту положил конец внезапный арест «железнодорожного короля» в сентябре 1899 г. И хотя последовавший через несколько месяцев суд вынес оправдательный приговор, Мамонтов был сломлен морально и материально и уже не смог вернуться ни к своим коммерческим делам, ни к театрально-художественным проектам. Савва Иванович вошел в русскую историю как крупный меценат, но его можно считать одним из первых в истории русского театра режиссеров-новаторов и уникальным театральным педагогом. Именно его усилиям обязано появление на оперной сцене Ф. Шаляпина. Именно Мамонтов заложил основы новой эстетики оперной сцены, которая затем была развита Ф. Шаляпиным и К. Станиславским с его сподвижниками (см. [7]). По меткому замечанию С. Рахманинова, «Мамонтов был большой человек и оказал большое влияние на русское оперное искусство. В некотором отношении влияние Мамонтова на оперу было подобно влиянию Станиславского на драму» [10, с. 57]. Само отношение Мамонтова к театральному искусству не могло не стать основой для формирования новой эстетики русского театра. Его слова воспринимаются как пророчество и завет потомкам: «искусство во все времена имело неотразимое влияние на человека, а в наше время, как я думаю, в силу шаткости других областей человеческого духа, оно заблестит еще ярче. Кто знает, может быть, театру суждено заменить проповедь» (цит. по [3, с. 270]).

Алексеевский кружок имел совсем иную судьбу. Семья потомственного почетного гражданина, Коммерции советника С.В. Алексева, поощряя полезные склонности своих детей, устроила у себя

не один, а целых два театра: в московском доме у Красных ворот и в подмосковной усадьбе Любимовке. На базе этих двух театров Костей Алексеевым, будущим великим актером и режиссером К.С. Станиславским, был создан артистический кружок. Страстной мечтой юного Кости было создать идеальный драматический театр из любителей. Примером для него служил С.И. Мамонтов. В мамонтовском кружке К. Алексеву неоднократно пришлось выступать в различных ролях. Не случайно, спустя годы Станиславский назовет Савву Ивановича своим учителем эстетики.

Первый спектакль Алексеевского кружка состоялся в 1877 г. Ставились в основном комедии, водевили и оперетты. Отличительной особенностью кружка было участие в спектаклях наряду с любителями опытных театральных профессионалов. Таких, как знаменитый певец-тенор Федор Петрович Комиссаржевский, актрисы Малого театра Гликерия Николаевна Федотова и Ольга Осиповна Садовская, гастролирующая балетная танцовщица Вирджиния Цукки. Для оформления спектаклей приглашались выдающиеся художники – в частности, К. Коровин. Постановки Алексеевского кружка резко выделялись на фоне других любительских коллективов высоким исполнительским и художественным вкусом.

Несмотря на то, что присутствие на любительских спектаклях репортеров газет считалось в те времена непристойным, рецензии проскальзывали в прессу. Так, в газете «Русский курьер» по поводу постановки оперетты «Лили» (1886) можно прочесть: «пьеса была поставлена с большим вкусом и умением, и превосходно сретирована на небольшой, но очень красивой и уютной домашней сценке. Исполнение не оставляет желать ничего лучшего».

Из Алексеевского кружка в 1888 г. выросло Московское общество искусства и литературы, которое, несмотря на любительский характер участников, вскоре станет одним из популярных театральных центров Москвы. Впервые в истории русского театра из группы любителей возникла постоянная труппа. Среди лучших спектаклей: «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого (1891), «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1895), «Самоуправцы» А.Ф. Писемского (1895), «Отелло» (1896) и «Много шума из ничего» (1897) Шекспира, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (1898). Спектакли, поставленные Станиславским, отличались невиданными до того единством художественного решения, целостностью ансамбля, жизненной правдивостью мизансцен и массовых сцен. Это нашло отражение

в театральной критике. Так, постановку пьесы Л. Толстого «Плоды просвещения» (1891) автор рецензии в журнале «Артист» считает «событием в художественной жизни Москвы». Говоря об актерской игре, он пишет, что «это исполнение, как в отдельности, так и в ансамбле, следует признать прямо превосходным. Говоря “превосходный”, мы не подходим к нему с “любительской” меркой, нет, мы говорим об этом исполнении, относясь к нему с той же строгой требовательностью, с какой бы мы отнесли к присяжным артистам». Подчеркнем, что описывался спектакль 1891 г., когда еще ничто не предвещало МХТ и великого Станиславского. «Мало того, ни на одной частной сцене Москвы пьеса эта не могла появиться в таком блестящем исполнении уже потому, что никто бы из артистов не мог (да и не захотел) отнестись к этому делу с таким старанием, с таким трудом, как сделали это члены Общества». О самом же Станиславском автор пишет: «Мы уже не раз говорили об этом артисте-любителе, с крупным дарованием и страстной любовью к делу...» [9].

Следующей ступенью в движении К. Станиславского к профессиональному театру стало создание совместно с В.И. Немирови-

чем-Данченко в 1898 г. Московского Общедоступного художественного театра. В его труппу вошла основная часть Московского общества искусства и литературы.

Можно только согласиться с мнением историка А. Федорца о том, что «Московский Художественный театр – плоть от плоти небольших любительских театров, создававшихся на протяжении последней трети XIX столетия солидными деловыми людьми, которые беззаветно любили искусство и пытались воплотить на сцене свои художественные предпочтения» [14]. Этими солидными деловыми людьми были купцы. Именно этот социальный слой в силу сложившихся экономических и социокультурных условий оказался двигателем художественного прогресса и обновления театральной жизни. Благодаря представителям купеческого сословия формировался русский театр в XVIII в. но еще большую роль в развитии театрального искусства сыграло купечество на рубеже XIX–XX вв., дав русскому театру таких новаторов, как Савва Мамонтов и Константин Станиславский. И мы вправе говорить о «купеческом театре» как важном явлении в русской культуре.

Список литературы:

- [1] Бахрушин Ю. Воспоминания – М.: Художественная литература, 1994. – 704 с.
- [2] Боборыкин П.Д. Письма о Москве // Вестник Европы. – 1881, № 3. – С. 115–137.
- [3] Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. В 4-х тт. Т. 1. 1863 – 1905 / Ред. В.Н. Прокофьев. – М.: ВТО, 1971. – 558 с.
- [4] Всеволодский-Герингросс В.И. Театр в России при императрице Елизавете Петровне. – СПб.: Гиперион, 2003. – 334 с
- [5] Гучков А. Московская сага: летопись четырех поколений знаменитой купеческой семьи Гучковых 1780–1936. – СПб.– М.: Лимбус Пресс, 2005. – 685 с.
- [6] Карамзин Н. Предания веков. Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства российского». – М.: Правда, 1987. – 768 с.
- [7] Кузнецов Н.И. С.И. Мамонтов, Ф.И. Шаляпин и К. С.Станиславский – реформаторы оперного искусства в России конца XIX – начала XX веков / Автореф. дисс....канд. иск. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. – 23 с.
- [8] Купечество Москвы. История. Традиции. Судьбы. – М.: АСТ; Олимп, 2008 г. – 544 с.
- [9] Л. Общество искусства и литературы // Артист. – 1891, № 13.
- [10] Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М. Советский композитор, 1978. – 648 с.
- [11] Рогачев М.Б., Цой А.И. Усть-Сысольск: страницы истории. – Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1989. – 160 с.
- [12] Сиротинин А.Н. Петр Алексеевич Плавильщиков, актёр и писатель прошлого века. (Очерк из истории русского театра) // Исторический вестник. Т. 45. – 1890, № 8. – с. 415–446.
- [13] Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – М.: Вагриус, 2000. – 448 с.
- [14] Федорца А. Как московские купцы русский театр обновляли // Всемирный русский народный собор. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://www.vrn.ru/culture/52/1378/#.UcsHzfnIYrw> (27.06.2013)
- [15] Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. – СПб.: СПб. гос. музей театр. и муз. искусства, 2008. – 272 с.
- [16] Юсупов Ф.Ф. Мемуары. В 2-х книгах. До изгнания. 1887–1919. В изгнании. – М.: Захаров, 2001. – 429 с.