

Е. А. Летуновский**Европейский театр первой половины XIX в. в оценке русских путешественников**

В статье рассматриваются описания западноевропейского театра первой половины XIX в., сделанные на основании опубликованных наблюдений русских путешественников: А. Г. Глаголева, Н. И. Греча, Н. А. Корсакова, П. П. Свинына, И. М. Симонова. Именно в первой половине XIX в. многие интеллектуалы дворянского сословия посетили ряд европейских стран с последующей публикацией своих наблюдений. Данные публикации содержат большое количество информации о западноевропейской культуре, в частности о театре. Пройдя большой путь в своем развитии, европейский театр во многом отражал специфику событий и явлений, которые происходили в жизни любого общества. Драматические события, произошедшие в конце XVIII в. во Франции, значительно повлияли на дальнейшее развитие Европы. Отразились они и на культурных процессах первой половины XIX в. В статье рассматривается театр ведущих европейских государств – Франции, Англии и Германии. Выявляется связь тенденций развития театра и социально-политических изменений, происходивших в европейских государствах в XIX в. Сравниваются точки зрения русских путешественников, посещавших европейские театры в различные годы первой половины XIX в.

Ключевые слова: русский путешественник, культура, театр, опера, балет, драма, пьеса, музыка, актерское мастерство, труппа, зритель, антракт, декорация, фойе, партер, ложа.

Е. А. Letunovsky**European Theatre of the First Half of the XIX century in Russian Travellers' Estimation**

The Western European theatre of the first half of the XIX century is depicted and analyzed in this article on the basis of the literary pieces published by the Russian travellers: A. G. Glagolev, N. I. Grech, N. A. Korsakov, P. P. Svinjin, I. M. Simonov. Many representatives of the Russian intellectual nobility visited several European countries specifically during that period with further publication of their impressions. These publications include a lot of information concerning the Western European culture and theatre as a part of it. Having a long history of development the European theatre reflected the peculiarities of different events and phenomena of the community life. Dramatic events which took place at the end of the XVIII century in France influenced the further development of the European history. The cultural tendencies of the first half of the XIX century also underwent such influence. This article describes the theatre of the leading European countries such as France, England and Germany. The correlation between the development of the theatre and social and political changes which took place in XIX century is shown. The points of Russian travellers' views who visited the European theatres during definite years in the first half of the XIX century are compared.

Keywords: Russian travellers, culture, theatre, opera, ballet, drama, play, music, an actor's ingenuity, troupe, a spectator, entr'acte, decoration, a foyer, a parterre, a lodge.

В конце XVIII в. в Западной Европе происходили процессы и события, сильно изменившие жизнь общества. Ключевым событием являлась Французская революция конца XVIII в. Политические и социально-экономические преобразования, произошедшие во Франции на рубеже столетий, во многом повлияли на развитие других европейских государств. Пересмотру подверглись многие духовные и культурные ценности. Несомненно, изменялась и Высокая культура. В данной статье на основе произведений русских путешественников рассмотрен один из видов Высокой культуры – театр. Именно театр как особый вид искусства отражал особенности тех изменений, которые происходили в жизни любого общества. Европейский театр прошел большой путь в своем становлении и развитии: от раннего Средневековья, отвергавшего любые

проявления индивидуальности и актерства, до эпохи Просвещения, провозглашавшей идеалы свободной личности. В начале XIX в. в Западной Европе зарождался совершенно новый театр, который включал как традиции прошлых эпох, так и новые течения, порожденные идеями Просвещения, политическими изменениями и промышленной революцией. В первую очередь, такие преобразования были характерны для крупнейших европейских государств: Франции, Англии и Германии. Более мелкие государства, как правило, находились под влиянием вышеперечисленных. Исключением являлась Италия, в которой театральное искусство имело особые, специфические формы и национальные черты.

В первой половине XIX в. многие российские интеллектуалы дворянского сословия посетили европейские страны с последующей публикаци-

ей своих наблюдений. Независимо от рода деятельности путешественника или цели поездки посещение театров являлось обязательным в программе пребывания в том или ином государстве. Это было связано в первую очередь с тем, что до изобретения в конце XIX в. синематографа театр являлся ведущим развлекательным видом зрелищного искусства.

Театр как особый вид искусства включает множество составляющих: во-первых, внешнее и внутреннее устройство (архитектура, дизайн зрительного зала и других театральных помещений); во-вторых, художественно-постановочную часть (декорации, реквизит, костюмы того или иного спектакля); в-третьих, сюжеты спектаклей и музыкальное оформление (пьесы, работа режиссеров и композиторов); в-четвертых, игру актеров; в-пятых, публику (зрители, персонал театра). На все это обращали внимание русские путешественники во время посещения европейских театров.

Несмотря на то что с конца XVIII в. Франция переживала напряженную политическую ситуацию, в первой половине XIX в. там появлялось большое число различных театров. Это отмечал посетивший Париж в 1839 г. русский путешественник Н. А. Корсаков. Он сразу отметил любовь французов к театральному искусству: «Поденщик, выработав три франка, половину непременно оставляет для театра, а о других сословиях и говорить нечего; вообще французы любят Мельпомену и Терпсихору» [8, с. 66]. Из существовавших в то время 25 парижских театров 16 давали спектакли ежедневно [8, с. 66]. Самое яркое впечатление на Н. А. Корсакова произвела Большая парижская опера. На сцене этого театра он посмотрел одну из самых известных в XIX в. оперу – «Жидовка». Пораженный постановкой, Н. А. Корсаков отмечал: «...хотя я с 16-летнего возраста знаком со сценою петербургского театра, где, особливо в нынешнее время обстановки больших опер и балетов превосходны; но великолепнее Жидовки я ничего не видел» [8, с. 73–74]. Опера в пяти действиях «Жидовка» («Иудейка», «Дочь кардинала») была поставлена в Париже в 1835 г. и, по всей видимости, являлась грандиозной для своего времени. Н. А. Корсаков писал о богатстве декораций, различных украшениях и гардероба актеров, занятых в постановке (о масштабах спектакля говорит то, что в нем были задействованы живые лошади) [8, с. 74]. Упомянул путешественник и о фойе Большой оперы, сравнивая его с бальным залом. В фойе располагались буфеты, в которых зрители

проводили время антрактов [8, с. 74–75]. В целом Н. А. Корсаков положительно оценивал как состояние французских театров, так и театральную жизнь и отношение французов к театру.

Совершенно противоположной точки зрения по поводу театров Франции придерживался русский писатель и государственный деятель Николай Иванович Греч (1787–1867). Неоднократно путешествуя по Западной Европе, Францию он посетил дважды. В 1837 г., находясь в Париже, он отмечал: «Франция есть страна драматическая по превосходству: в ней театры составляют существенную часть житейского быта...» [4, с. 96]. Давая оценку театрам, он, не без иронии, сравнивал саму жизнь французов с комической театральной постановкой, в которой имела место и кровавая развязка [4, с. 96]. По причине пребывания в Париже в летнее время Н. И. Греч не смог посетить многие театры (летом театры, как правило, занимаются гастрольной деятельностью). Он с сожалением писал, что не застал в Париже таких известнейших актеров XIX в., как Мари Дорваль (1798–1849) и Буффе (1800–1888) [4, с. 96–97]. Тем не менее ему удалось увидеть на сцене Большой парижской оперы оперу «Гугеноты», которая по масштабности не уступала описанной Н. А. Корсаковым «Жидовке» (автором либретто обеих опер являлся Эжен Скриб (1791–1861)).

Отрицательно оценив музыку композитора Джакомо Мейербера (1791–1864) и сам сюжет оперы «Гугеноты» (опера была поставлена по мотивам произведения Проспера Мериме (1803–1870) – «Хроника царствования Карла IX»), Н. И. Греч писал: «Мало ли чего было гнусного и ужасного в истории человечества! Зачем выказывать именно черные ее страницы? Театр должен быть орудием образования, и усовершенствования народного, а не распаления низких страстей, или представления предметов священных в превратном виде» [4, с. 98]. Видимо, для путешественника было совершенно неприемлемым видеть на сцене театра эпизоды убийств протестантов католиками. Подобный сюжет, по мнению Н. И. Греча, не смогло спасти даже роскошное оформление данной постановки [4, с. 97]. Подобным образом Н. И. Греч отзывался и еще об одной увиденной в Париже опере – «Страделла»: «Сюжет пошлый, музыка мозаическая, набранная из разных композиторов, но спектакль изящный» [4, с. 99]. Низко оценивал путешественник и парижский балет, указывая на все больший упадок французской балетной школы: «Хоры и кор-де-

балле наполняются вольнонаемными крикуньями и прыгуньями, которые желают выказать себя перед публикою. Парижские балетмейстеры и другие знатоки дела утверждают, что петербургская сцена, если будет идти нынешним ходом, непременно и в скором времени опередит парижскую» [4, с. 101]. Вообще, положительно оценивая какой-либо элемент или таланты любой парижской сцены, Н. И. Греч сразу отмечал множество недостатков, которые, на его взгляд, мешали дальнейшему развитию и процветанию французского театра. Например, посетив французскую Комическую оперу (Оперу комик), он положительно отозвался о музыке композитора Даниэля Обера (1782–1871) к опере «Посланница» и к игре актрисы Даморо-Чинти, но при этом указал на посредственную игру остальных актеров этого театра [4, с. 101]. Из французских артистов Н. И. Греч особо выделял актера-комика Этьена Арнала (1794–1872) и балетную танцовщицу Фанни Эльслер (1810–1884), отмечая то, что последняя была австрийского происхождения [4, с. 100]. В целом, характеризуя французское театральное искусство, Н. И. Греч делает вывод, что основным недостатком любого театра во Франции являлось все нарастающее влияние денег. Многие актеры, по его мнению, покидали подмостки крупных театров и устраивались в труппы более мелких: «Теперь они расточают свои таланты на второстепенной сцене, довольствуются платою, а не славою, и небрегут о самом искусстве» [4, с. 107]. Не последнюю роль в этой ситуации, по видимому, играли предприимчивые хозяева и администраторы любого французского театра.

В 1842 г. Францию посетил русский астроном Иван Михайлович Симонов (1794–1855). Будучи по роду деятельности человеком далеким от театра, на страницах своих воспоминаний о заграничном путешествии он оставил описания нескольких театральных постановок, увиденных во Франции. По пути в Париж, во французском городе Гавр путешественник посмотрел оперу, поставленную по пьесе Даниэля Обера – «Фра-Дьяволо». И. М. Симонов отмечал: «Я видел эту пьесу много раз в Казани, и признаюсь, что там играли ее лучше, нежели в Гавре, особливо когда роль Фра-Дьяволо играл приезжавший в Казань московский артист Бантышев; – тут и сравнения нет» [5, с. 117].

Еще один русский путешественник – Андрей Гаврилович Глаголев, находившийся во Франции в 20-е гг. XIX в., описывал упадок парижского Театра водевилей. Дан, потому что, по его мне-

нию, именно во Франции подобные театры должны были процветать: «Не удивительно, что это уродливое произведение Мома могло держаться во Франции, где нет народных песен и нет музыкального слуха; но удивительно и непонятно, каким образом оно могло войти в моду в России, где каждый ребенок имеет врожденную склонность и к мелодии, и к гармонии» [1, с. 114]. В воспоминаниях И. М. Симонова и А. Г. Глаголева, несомненно, просматривается тенденция патриотизма обоих авторов, направленного на неприятие как всего французского в целом, так и театрального искусства Франции в частности.

Известно, что в первой половине XIX в. ведущим художественно-культурным направлением искусства Франции являлся романтизм, который постепенно вытеснял классицизм XVIII в. Конфликт двух художественных направлений был связан с теми изменениями, которые происходили во Франции начиная с революции конца XVIII в. На протяжении первых десятилетий XIX в. политическая жизнь Франции была нестабильна. Частая смена власти отражалась на жизни общества и культуре государства. Для французского театра первая половина XIX в. являлась сложным периодом. С одной стороны, происходила модернизация театрального искусства, отвечающая духу романтизма (пересматривались темы и сюжеты театральных постановок, появлялись новые герои и персонажи, которым были свойственны демократические взгляды), с другой стороны, сохранялся некоторый консерватизм, присущий классицизму и характерный для периода Реставрации (во многих театрах продолжали обыгрывать старинные сюжеты). Вместе с этим, укреплялось предпринимательство, которое не всегда имело положительное влияние на качество театральных постановок и игру актеров.

В отличие от Франции, Англия первой половины XIX в. не была передовой в театральном искусстве, несмотря на то, что являлась родиной Уильяма Шекспира (1564–1616), произведения которого ставились в театрах всей Европы. В 1813 г. в Англию с особым государственным поручением прибыл русский писатель и государственный деятель Павел Петрович Тугой-Свиньин (1787–1839). Наиболее сильное впечатление на русского подданного произвели три лондонских театра: лондонская Итальянская опера, театр Друри-Лейн и Ковент-Гарден. Именно эти театры, по мнению П. П. Свиньиного, поражали своим устройством и роскошью. Все

три театра имели свои особые правила и традиции, которые строго соблюдались многие годы. Например, в Итальянскую оперу, как правило, приглашались артисты из других европейских оперных театров [9, с. 132]. Главной особенностью данного театра являлась высокая стоимость билетов, что позволяло администрации отсеивать нежелательную публику. Ложи в театр бронировались (иногда на целый год вперед) высокопоставленными жителями Лондона [9, с. 133]. П. П. Свиньин отмечал, что зрители лондонской Итальянской оперы всегда были одеты по-праздничному [9, с. 134]. Театр Друри-Лейн, самый древний из драматических театров Англии, не уступал в богатстве внешнего и внутреннего оформления лондонской Итальянской опере. П. П. Свиньин сравнивал интерьер Друри-Лейна с древнегреческими театрами [9, с. 137]. Во время антрактов на сцене театра часто разыгрывались любимые англичанами «фарсы» (антрепризы), поставленные на тему известных героических событий английской истории. Например, во время пребывания в Лондоне П. П. Свиньина самой актуальной темой «фарсов» была победа союзной армии над Наполеоном. Бонапарт, как правило, изображался комически, имея облик Арлекина [9, с. 142]. П. П. Свиньин отмечал, что «не только здесь, но и во всех лубочных театрах на ярмарках в Англии Бонапарте занимает важную роль для забавы черни, которая часто вызывает Боньку по несколько раз на сцену, заставляет его плясать, а иногда, забывшись, что на сцене дурачится ея единомышленник, а не сам шут Бонапарте, подчует его гнилыми апельсинами, яблоками и камешками» [9, с. 142–143].

Самым величественным театром Лондона, по оценке П. П. Свиньина, являлся Королевский театр Ковент-Гарден, на сцене которого ставились, по преимуществу, оперы и балеты, реже драматические спектакли. Роскошь декора, содержание большой труппы и оркестра Ковент-Гардена вынуждали дирекцию постоянно повышать цены на входные билеты. Большой проблемой как этого, так и других театров Лондона были часто возникающие пожары, основной причиной которых являлось несовершенство системы освещения помещений в XIX в. Открывшись в 1809 г. после очередного пожара, отстроенный Ковент-Гарден требовал от администрации и дирекции театра больших финансовых вложений. Повышение цен на билеты было единственным выходом из этой ситуации. Лондонская публика с негодованием

отнеслась к очередному подорожанию билетов. П. П. Свиньин писал по этому поводу: «Содержатели театра хотели прибавить цены на места и удвоить число лож для отдачи в наем, но партер никак сего не позволял. Война продолжалась более месяца, и наконец директоры просьбами и убеждениями выпросили позволения у публики наложить пошлину за вход в ложи, а прочее все осталось по-прежнему» [9, с. 146].

Вообще, англичане, будучи консервативной нацией, воспринимали «в штывы» любые изменения, нарушавшие их жизненный уклад. Например, в начале XIX в. в английских театрах действовали следующие, сложившиеся веками, традиции: каждый купивший билет мог беспрепятственно занять любое свободное место в зрительном зале, кроме забронированных лож; было принято оплачивать половину стоимости билета, если зритель приходил на половину спектакля. Примечательно, что для зрителей было неприятно присутствие в театре следящего за порядком полицейского, хотя ситуации, требовавшие вмешательства стражей порядка, нередко возникали [9, с. 147–148]. «Джон Буль не любит никаких перемен, и крепко держится национальной старины, даже до предрассудков», – писал П. П. Свиньин [9, с. 149]. Сатирический образ «Джона Буля» (Джон Бык) – типичного англичанина, придуманного в XVIII в., точно отражает такие английские качества, как национальная гордость, практичность и приверженность традициям. Несмотря на эти качества, политические волнения конца XVIII – первой четверти XIX в. значительно изменили нравы и вкусы англичан. П. П. Свиньин писал: «Весьма жалко, что сия перемена очень ощутительна на театре английском. Следуя ложному, нежному, утонченному вкусу, дерзают ныне наглым образом возносить нечестивые руки на божественного Шекспира» [9, с. 152]. Действительно, несмотря на то, что английский романтизм начала XIX в. вернул театру Уильяма Шекспира, в театральных постановках его произведения переделывались на современный лад. Это соответствовало принципам зарождающегося тогда критического реализма [6, с. 380].

Независимо от репертуара любого европейского театра основополагающей частью каждой постановки являются особенности национальной театральной школы актерского мастерства. Об особенностях английской театральной школы писал посетивший Лондон в 1826 г. А. Г. Глаголев. Он отмечал: «Английская школа, принявшая в основание выражение духовной природы, от-

личается, преимущественно, мимикой и естественной речью. Естественная речь появилась в новейшие времена с возобновлением представления Шекспировых трагедий; но первая мысль ввести ее в трагедию принадлежит Грекам» [1, с. 95]. А. Г. Глаголев имел в виду древних греков, которые являлись не только создателями драматического искусства, но и ввели основы театральных жанров, которые спустя века не утратили своей актуальности. Главным основателем именно английской театральной школы, по мнению А. Г. Глаголева, являлся драматург, актер и директор театра Друри-Лейн Дэвид Гаррик (1717–1779) [1, с. 95]. Именно этот театральный деятель XVIII в. во многом способствовал развитию английского театра, который уже в начале XIX в. мог соперничать по своей значимости с французским театром.

Самую обширную информацию о лондонских театрах и театральной жизни англичан оставили русские путешественники Н. И. Греч и Н. А. Корсаков. Н. И. Греч останавливался в Лондоне летом 1837 г., Н. А. Корсаков – в 1839 г. Следует отметить, что в Англии в это время начинался особый исторический период – викторианство. Будучи любителями театра, они посетили многие постановки как ведущих, так и второстепенных театров. Оба путешественника высоко оценивали лондонскую Итальянскую оперу. Н. И. Греч писал: «Театр этот считается первым в столице и называется королевским, по превосходству» [3, с. 120]. Пышность обстановки театра составляли и наряды зрителей. Женщины были одеты в соответствующие придворному балу платья, мужчины – во фраки и ботинки. Н. И. Греч отмечал, что «в самый партер не впускают человека небрежно одетого, то есть в сюртук; все зрители во фраках. Года за четыре перед сим разрешили впускать туда в сапогах, а дотоле надлежало являться в Театр Итальянский, как на придворный бал» [3, с. 120]. Путешественника удивляло то обстоятельство, что даже на заседание парламента англичане могли явиться небрежно одетыми [3, с. 120]. Когда в 1839 г. Н. А. Корсаков впервые посетил лондонскую Итальянскую оперу, его попросили надеть фрак. Он писал: «Я спросил для чего. “Королева бывает часто”, – отвечали мне. “Она не присылает сказать, когда будет”» [8, с. 40]. Также путешественник обратил внимание на то, что у каждой женщины в зрительном зале был букет цветов [8, с. 41]. Интересно, что билеты на спектакли, купленные вне театра (в книжных или музыкальных

магазинах), стоили дешевле. Н. И. Греч усматривал в этом вариант необъяснимой для него спекуляции [3, с. 121].

Несмотря на то что русские путешественники высоко оценивали богатство ведущих театров английской столицы, предпочтение все же отдавали российским театрам – Александрийскому и Большому [3, с. 122]. Качество постановок, на их взгляд, также уступало российским. Например, после просмотра «Семирамиды» Джоаккино Россини (1792–1768) в лондонской Итальянской опере Н. И. Греч отметил значительное превосходство российской постановки [3, с. 123]. При этом основные недочеты и слабые моменты любой постановки путешественник объясняет недобросовестностью дирекции и администрации лондонской Итальянской оперы: «Не касаюсь самих артистов: они выше моей хвалы; но администрация оперы самая конторная, жидовская. Она имеет на жалованье только то число певцов, которое необходимо нужно для немногих опер. Случись надобность в лицах, оперу урезают (так в Семирамиде совершенно исключена Азема) или, что еще хуже, дают роли хористам! Содержателям театра нет надобности до хвалы: были бы деньги [3, с. 123]. Подобная ситуация наблюдалась и в других крупных лондонских театрах. Предоставляя на летнее время свои площадки для зарубежных артистов, хозяева лондонских театров устанавливали свои, порой невыгодные для актеров правила. Возникали ситуации, когда артистам не выплачивалась та сумма, которая была оговорена при заключении контракта. Н. И. Греч упоминает двух известных европейских артисток первой половины XIX в.: балерину Марию Тальони (1804–1884) и певицу Вильгельмину Шредер-Девриент (1804–1860), которым английские антрепренеры не выплатили и половины обещанного гонорара [3, с. 126]. Непосредственно об игре английских актеров русские путешественники высказывались кратко и с некоторой иронией. Например, Н. А. Корсаков после просмотра комедии «Лорд в Шампани» в Ковент-Гардене заметил, что «...многие молодые англичанки были в очках, которые к ним очень идут» [8, с. 43]. Правда, вникнуть во все тонкости той или иной постановки русским путешественникам мешало плохое знание английского языка.

Начиная со второй половины XVIII в. в Англии происходили серьезные социально-политические изменения. Тем не менее в системе организации театра больших перемен не проис-

ходило. Ведущие театры Лондона – Друри-Лейн, Ковент-Гарден и лондонская Итальянская опера – во многом определяли театральную жизнь как Лондона, так и государства в целом. Помимо действующей с XVIII в. театральной монополии, ограничивавшей появление и развитие в первой половине XIX в. других английских театров, существовала жесткая цензура на новые постановки. Ведущие лондонские театры, имевшие статус королевских, были недоступны для посещения многим англичанам. При этом дирекция (зачастую частные владельцы) с целью увеличения прибыли могла повышать цены на билеты, увеличивать количество мест в зрительном зале, сокращать труппу и музыкантов оркестра, что в значительной степени ухудшало качество как спектаклей, так и комфорт театральных зрителей. Английская предприимчивость распространялась и на приглашенных европейских знаменитостей, которым по истечении контракта не выплачивалась определенная сумма. Эти явления и тенденции хорошо видны в описаниях русских путешественников.

Для театра Германии первой половины XIX в. была характерна децентрализация, связанная с политической раздробленностью страны. В отличие от Англии, в которой основная театральная жизнь протекала в Лондоне, в Германии существовало большое количество различных частных театров, рассредоточенных по территории Германского союза [7, с. 138]. Несмотря на раздробленность и связанную с ней индивидуальность каждого театра, в Германии существовала общая национальная театральная школа, об особенностях которой русский путешественник А. Г. Глаголев писал: «Немецкая школа отличается преимущественно своими странностями. Немцы глубокие теоретики, мелкие практики. На ученых кафедрах они проповедуют романтизм, а на деле строго держатся предписаний покойного Аббата Батте, требовавшего, чтобы трагические актеры вместо разговора пели, а ноги и руки их танцевали» [1, с. 93]. Упомянутый А. Г. Глаголевым Аббат Батте (1713–1780) являлся французским автором и проповедником эстетических теорий и принципов, которые были популярны в XVIII в. в Германии. По мнению А. Г. Глаголева, у всех немецких артистов существовали следующие недостатки: отсутствие гармонии, монотонность в произношении монологов и исполнении арий и песен, слабое владение жестикуляцией во время передачи душевных переживаний [1, с. 93]. К действительно самобытным и профессиональ-

ным немецким актерам А. Г. Глаголев относил только Коха и Крюгера. Оба, по мнению А. Г. Глаголева, во время исполнения своих ролей на сцене выходили за привычные рамки слабой немецкой школы актерского мастерства [1, с. 94].

В отличие от Франции и Англии, где русские путешественники в основном ограничивались посещением и описанием столичных городов, в Германии маршрут был гораздо шире и разнообразнее. Н. И. Греч, неоднократно путешествуя по Западной Европе, посетил многие города Германского союза. В 1835 г. по дороге в Берлин он останавливался в городе Гамбурге. В местном театре он посмотрел оперу «Густав III, или Бал-маскарад», поставленную на музыку композитора Даниэля Обера. Высоко оценив само здание театра, зрительный зал и декорации увиденного им спектакля, путешественник критично отзывался о самой постановке. По его мнению, музыка, певцы и актерская игра были на самом низком уровне. Балет гамбургского театра Н. И. Греч сравнивал с толкучим рынком [2, с. 55–56]. В Берлине Н. И. Греч посещал три театра: оперный, драматический и Кенигсштадтский. В оперном театре он отметил неудобства зрительного зала: «Здесь нет, как у нас, широкого прохода между рядами кресел; сидящие во втором ряду упираются плотно коленями в спину кресел первого ряда, так что по поднятии завесы нет никому прохода» [2, с. 231–232]. Практичные и расчетливые немцы, по мнению русского путешественника, увеличивали количество рядов и мест в зале, тем самым ограничив удобства зрителей. Критичный отзыв оставил Н. И. Греч и о вокальных и хореографических данных артистов данного театра [2, с. 232]. Самые положительные впечатления остались у путешественника после посещения Берлинского драматического театра, который он посещал в 1835 и 1837 гг. «Я никогда не видал такой хорошей немецкой труппы для трагедий и комедий, как здешняя», – писал он [2, с. 234]. Посмотрев в этом театре драму «Венецианский купец», поставленную по пьесе Уильяма Шекспира, Н. И. Греч признал, что берлинская постановка значительно превосходила петербургскую [2, с. 234]. Неоднозначно оценивал путешественник Кенигсштадтский театр. Репертуар данного театра содержал в основном мелкие комические водевили, народные оперы и фарсы. На его сцене дебютировала известная в первой половине XIX в. немецкая актриса – Генриетта Зонтаг. Отнеся Кенигсштадтский театр к категории народного, Н. И. Греч не смог по достоин-

ству оценить увиденные там спектакли. Он писал: «Надобно совершенно знать простонародный язык берлинского наречия; надобно понимать местные поговорки, предания, поверья, анекдоты, чтоб наслаждаться подобными зрелищами. Притом и народность берлинская есть что-то искусственное, новоиспеченное, набранное мозаикою...» [4, с. 228–229]. В 1837 г. в Берлине Н. И. Греч познакомился с немецким артистом Л. Шнайдером, который в 30-е гг. XIX в. перевел и поставил в Германии «Горе от ума» Александра Сергеевича Грибоедова (1795–1829). Путешественника поразило то, что ни разу не побывав в России, Л. Шнайдер в совершенстве владел русским языком и мог переводить произведения русских классиков на немецкий язык. Он писал: «В печатном экземпляре этой комедии нашел я многое, достойное подражания: там показаны в точности костюмы всех действующих лиц (у Фамусова не забыто и пряжки с цифрой XV), исчислены вещи (так называемые, бутафорские, как-то: колокольчик, письмо, салон и пр.), которые нужны при представлении; выписаны все неизвестные немцам русские слова, с истолкованием и с показанием их произношения и ударения. Эти замечания чрезвычайно полезны при поставлении на немецкую сцену русских пьес» [4, с. 230–231].

Если театры Берлина произвели на Н. И. Греча достаточно хорошее впечатление, то театры других немецких городов подвергались большей критике с его стороны. Например, театр в городе Карлсруэ он характеризовал как тесный и неопрятный [4, с. 202]. В дрезденском театре он указывал на темный, тесный зал и бедные декорации [4, с. 272]. Причем дрезденская труппа понравилась путешественнику и он надеялся, что доходов королевского двора будет достаточно для строительства нового театра [4, с. 273]. Главной же положительной особенностью театральной жизни Германии, по мнению Н. И. Греча, являлась низкая цена на билеты [4, с. 202]. Это, с одной стороны, делало театры более доступными для широких слоев населения, с другой стороны, во многом сокращало доходы самих театров Германии.

Территориальное и политическое единство различных германских земель в первой половине XIX в. влияло на развитие театрального искусства. Во многих городах Германского союза существовали различные типы театров: придворные, частные, национальные. Децентрализация Германии не способствовала появлению государ-

ственных театров. Отсутствие государственного контроля делало театр более доступным для различных слоев населения. Также отсутствовала жесткая цензура на театральные постановки, что, в свою очередь, способствовало сохранению национальных традиций. С другой стороны, отсутствие государственного вмешательства замедляло развитие театра общеевропейского уровня. Русские путешественники, положительно оценивая драматургию и актерское мастерство, находили много отрицательного в декоративной и художественно-постановочной части интерьера любого немецкого театра.

Итак, анализ произведений русских путешественников первой половины XIX в. позволил выделить общие особенности существования и развития западноевропейского театра. Происходила модернизация театрального искусства, вызванная появлением новых художественно-культурных направлений. Вместе с тем продолжали существовать консервативные тенденции, продиктованные государственной властью. Развивающееся в первой половине XIX в. предпринимательство проникало во все сферы жизни общества, не обходя стороной и театральную жизнь европейцев. В то же время существовали национальные театры, которые не контролировались государством и не имели регламентированных государством цен. Все эти аспекты вызывали противоречивые оценки у русских путешественников. Следует учитывать то, что любая оценка, в определенной мере, носит субъективный характер. Противоречивость оценок русских путешественников первой половины XIX в., главным образом, определялась общим отношением подданных Российской империи к сильной государственной властью к Европе. В это время культура России переживала расцвет и сама могла во многом являться примером для европейцев.

Библиографический список

1. Глаголев, А. Г. Записки русского путешественника. Ч. IV. Париж. Лондон. Германия [Текст] / А. Г. Глаголев. – СПб., 1843.
2. Греч, Н. И. 28 дней за границей, или действительная поездка в Германию [Текст] / Н. И. Греч. – СПб., 1837.
3. Греч, Н. И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. Ч. I [Текст] / Н. И. Греч. – СПб.: Типография Н. Греча, 1839.
4. Греч, Н. И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. Ч. I [Текст] / Н. И. Греч. – СПб.: Типография Н. Греча, 1839.
5. Записки и воспоминания о путешествии по Англии, Франции, Бельгии и Германии в 1842 году про-

фессора Симонова [Текст] / И. М. Симонов. – Казань : Университетская типография, 1844.

6. История западноевропейского театра [Текст] : в 8 т. – Т. 3. / С. С. Мокульский. – М., 1963.

7. История западноевропейского театра [Текст] : в 8 т. Т. 4. / С. С. Мокульский. – М., 1964.

8. Корсаков, Н. А. Рассказ о путешествии по Германии, Голландии, Англии и Франции в 1839 году [Текст] / Н. А. Корсаков. – М., 1844.

9. Свиньин, П. П. Ежедневные записки из Лондона [Текст] / П. П. Свиньин. – СПб., 1817.

Bibliograficheskiy spisok

1. Glagolev, A. G. Zapiski russkogo puteshestvennika. Ch. IV. Parizh. London. Germanija [Tekst] / A. G. Glagolev. – SPb., 1843.

2. Grech, N. I. 28 dnej za graniceju, ili dejstvitel'naja poezdka v Germaniju [Tekst] / N. I. Grech. – SPb., 1837.

3. Grech, N. I. Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Francii. Ch. I [Tekst] / N. I. Grech. – SPb. : Tipografija N. Grecha, 1839.

4. Grech, N. I. Putevye pis'ma iz Anglii, Germanii i Francii. Ch. I [Tekst] / N. I. Grech. – SPb. : Tipografija N. Grecha, 1839.

5. Zapiski i vospominanija o puteshestvii po Anglii, Francii, Bel'gii i Germanii v 1842 godu professora Simonova [Tekst] / I. M. Simonov. – Kazan' : Universitetskaja tipografija, 1844.

6. Istorija zapadnoevropejskogo teatra [Tekst] : v 8 t. – Т. 3. / S. S. Mokul'skij. – М., 1963.

7. Istorija zapadnoevropejskogo teatra [Tekst] : v 8 t. Т. 4. / S. S. Mokul'skij. – М., 1964.

8. Korsakov, N. A. Rasskaz o puteshestvii po Germanii, Gollandii, Anglii i Francii v 1839 godu [Tekst] / N. A. Korsakov. – М., 1844.

9. Svin'in, P. P. Ezhednevnye zapiski iz Londona [Tekst] / P. P. Svin'in. – SPb., 1817.