

Театральная реформа Александра III

1 марта 1881 года был убит государь император Александр II. Потрясение, вызванное террористическим актом, воспоминания о недавних реформах и смелых проектах, страх за будущее страны заставили русское общество с чрезмерной, быть может, надеждой обратить свои взоры на нового царя. Насколько оправдались эти надежды — вопрос сложный. Однако, спустя 13 лет, холодным ноябрем 1894 года, когда Россия со слезами на глазах хоронила своего государя, уходило в историю целое поколение, заканчивалась эпоха Александра III, эпоха, имевшая уникальное значение для русской культуры в целом и, особенно — для русского оперного театра.

Дирекция Императорских театров была организована указом Николая I от 24 апреля 1829 года. До 1842 года театры обеих столиц находились в управлении разных директоров; впоследствии Дирекции были объединены под властью одного директора, подчинявшегося непосредственно министру Императорского двора. Вопрос финансирования Императорского театра встал во главу угла буквально в первые же годы существования Дирекции. Средства на театры выделялись Государственным казначейством и подчинялись не столько художественным нуждам театра, сколько экономической политике Министерства.

Нельзя не признать, что состояние русского театра и оперы до эпохи Александра III нередко напрямую зависело от моральных качеств главы Дирекции. Например, граф А.М. Борх (1863–1867), во многом благодаря лично хорошим отношениям с вечным «заступником» русской оперы Э.Ф. Направником, добился для него прибавки к окладу, мотивируя это в рапорте министру Двора следующими словами: «По желанию Вашего Сиятельства, я старался и стараюсь поднять нашу русскую оперу, однако успех в сем деле зависит не только от определения хороших певцов и певиц, но и необходим талантливый капельмейстер с помощником...» [1, 66]. Вместе с тем, его интерес к поднятию отечественного оперного репертуара был минимален. Сменивший Борха С.А. Гедеонов (1867–1875) славился своей нелюбовью к русской опере и к Направнику лично. В 1872 году ультимативное требование повышения жалования хору, выдвинутое Направником, было удовлетворено личным решением министра Двора графа Адлерберга — и вопреки

противодействию Гедеонова. Уже при директорстве Гедеонова возникло стремление к всемерной экономии средств, выделяемых на театр. Проводником такой политики стал главный управляющий Контроля Императорского двора барон К.К. Кюстер (Кистер), распорядившийся бюджетом Императорских театров вообще и Русской оперы в частности.

Вместе с тем, объективные условия, в которых Императорские театры находились до 1880-х годов, были вполне благоприятны для их развития. Дирекция Императорских Театров на протяжении нескольких десятилетий оставалась монополистом театрального дела в России. В провинции театры развивались сравнительно медленно и нерегулярно. Если в Казани, где театральные представления официально давались с 1791 года, более или менее постоянная антреприза возникла уже в 1828 году, то в таких крупнейших театральных центрах как Тифлис и Киев собственные театры появились в 1851 и 1867 годах соответственно. А Нижний Новгород, известный своим «временным» ярмарочным театром, получил постоянный оперный театр лишь в 1931 году. Частные антрепризы допускались лишь в виде исключения: театральная жизнь столиц держалась только благодаря Императорским театрам.

В отсутствии конкуренции, казенная палата располагала практически неограниченными (конечно, в теории) возможностями в выборе артистов и, как следствие, в подборе репертуара. Повышенный спрос на русский театр, существовавший в столицах, давал Дирекции возможность назначать цены по своему усмотрению. Резко возросший к середине века интерес к русской опере, талантливые произведения отечественных авто-

ров, растущий, благодаря усилиям Направника, уровень оркестра и хора русской оперной труппы наталкивались на полное нежелание руководства менять сложившуюся ситуацию. По меткому выражению В.П. Погожева, «до восьмидесятых годов Императорский Театр продолжал быть крупнейшим из помещичьих» [4, 13], и именно это десятилетиями определяло театральную политику Двора. Интересы Александра II лежали в сфере французского театра, интересы Двора — в сфере итальянской оперы, с сезона 1843/44 по 1884/85 имевшей статус Императорской труппы. На них и шло основное асигнование. Постановки русской оперы очень рано были ограничены тремя спектаклями в год (исключения крайне редки), тягостное финансовое положение оркестра и, в особенности, хора Русской оперы, постановочных частей оперного и драматического театров хорошо известно. Практически любое увеличение расходов в этой области достигалось «шантажом» Дирекции со стороны или Направника, или отдельных артистов. Но не следует упускать из виду, что всецело завися от вкусов и предпочтений Императорского двора, Дирекция была вынуждена отдавать большую часть отведенных Казначейством средств на итальянскую оперу. А в условиях ежегодного громадного дефицита бюджета это означало неизбежность экономии за счет прочих трупп.

Особенно ярко такой подход проявился с приходом Кюстера к единоличной власти в Дирекции 14 марта 1875 года. Став директором Императорских театров, управляющий Контролем министерства двора и, по совместительству, временный заведующий Канцелярии министерства Кюстер наконец-то

получил возможность навести порядок в театральных финансах. Начался так называемый «экономический» период в истории Императорских театров, продлившийся до 22 марта 1881 года. В финансовом выражении результаты были блестящи: если в 1870 году дефицит по театрам составлял 336172 руб. 1/2 коп., к 1873 году усилиями Кюстера дефицит сократился до 50566 руб. 6 коп., то к 1880 году бюджет театров дал только по Санкт-Петербургу сбережение в 12603 руб. 54 коп.!

Важнейшей статьей кюстеровской экономической политики стало увеличение доходности театров. С 1879 года были разрешены спектакли Русской оперы в течение Великого поста (кроме Страстной недели), по субботам и канунам праздников. В Москве на протяжении ряда лет проводился эксперимент по «сдаче в аренду» помещений, хора, оркестра, монтировочной части и т.п. Русской оперы частным антрепренерам (Мирелли, Ферри, Поллини). Те, со своей стороны, обязаны были представить комплект солистов.

«Разговорный язык Александра III был французский; Александр III со своими подданными говорил только по-русски, любил все русское, и в частности русскую оперу, а в ней больше всего — музыку Чайковского. Вступив на престол, он, как водится, переменил министра Двора своего отца. На смену немцу графу Адлербергу был назначен русский — граф Воронцов-Дашков, а директором Императорских театров <...> вместо барона Кюстера стал тоже русский — И.А. Всеволожский» [1, 180].

Вступив в должность, уже 12 марта 1881 года Всеволожский передал министру Двора доклад о современном состоянии театров с описанием необходимых реформ. Доклад был утвержден с собственноручной пометкой Александра III: «Вот к чему привела знаменитая Кюстеровская экономия. Нечего делать, надо непременно привести все исподволь в должный и приличный вид» [4, 17].

В основу хозяйственно-экономических реформ Всеволожским было положено два принципа, как нельзя больше отвечавших мнению императора:

Прибыль делилась пополам. Подобная мера крайне плохо отразилась на состоянии русской оперной труппы в Москве. Были сделаны некоторые послабления для частных антреприз; все частные увеселения облагались налогом в пользу Дирекции, доходящим иногда до 30000 рублей в год. «Частные театры систематически убивались Кюстером. Он играл с ними, как кошка с мышью; увеличивая прогрессивно налоги по мере их успехов, он сознательно разорял и губил те из них, соперничества которых могли опасаться Императорские театры, уронившие у себя сцену до того, что баловство любителей на частных и клубных театрах стало опасным соперником искусству привилегированных артистов» [3].

С другой стороны, Кюстером было предпринято значительное уменьшение расходных статей. Для Императорских театров это обернулось, прежде всего, резким сокращением расходов на постановочно-монтировочную часть и все массовые элементы театральной труппы: оркестр, хор, кордебалет и т.д.

а) Императорский театр рассматривается как государственное педагогическое учреждение, отвечающее воспитательным задачам правительства;

б) Театр как придворное учреждение есть «постоянная точка прикосновения Царской щедрости с эстетическими вкусами подданных» [там же].

Отсюда вытекал третий, экономический, принцип:

в) Театр должен быть хозяйственным учреждением, «где расходование — экономно, а щедрость — производительна» [там же].

Итак, Императорские театры, оставаясь учреждением государственным, превратились из увеселительного заведения в своеобразный символ самого Императора — по царски представительный, Богом призванный заботиться о благе подданных. Помимо воспитательной роли, которая отводилась театру по мысли организаторов реформ, интелесно отметить, какое важное место уделялось «эстетическим вкусам» самих «воспитуемых». Императорский театр переставал быть «помещичьим», потакающим барским желаниям. Исключения, конечно же,

«Все стало умаляться, уменьшаться, начиная с труппы; внешняя обстановка стала постепенно понижаться до такого минимума, спускаться ниже которого уж не позволяло достоинство Императорских театров», — писал А.Н. Островский [2].

Попытки добиться прибавки практически не увенчивались успехом. Э.Ф. Направник вспоминает почти анекдотический случай: «Один арфист-иностранец потребовал 200 рублей прибавки, предупредив, что уйдет. Получив отказ, он не явился на спектакль оперы “Тангейзер”, которая без арфы немислима, и его пришлось заменить, исполнив партию арфы на фортепиано. Когда на другой день об этом узнал барон [Кюстер — А. С.], то, спохватившись, разрешил прибавку; но было поздно, так как арфист уже уехал» [1, 109].

Бедственное состояние «крупнейшего из помещичьих театров» и стало главной причиной тех крупномасштабных реформ, благодаря которым русский театр достигает своего расцвета в эпоху Александра III.

были неизбежны, но с начала восьмидесятых годов вкусы публики нередко играли определяющую роль как в подборе репертуара, так и в артистических ангажементах.

В 1882 году были утверждены «Правила для управления русско-драматическими труппами», «Временное положение» об авторском вознаграждении и театрально-литературном комитете, «Временный устав оперного комитета». Реформы, по замыслу авторов, должны были подразделяться на два неравномерных этапа.

Первый, единовременный, осуществленный в 1882–1883 годы, был направлен на повышение статуса театрального дела в целом и улучшение положения театральных служащих всех рангов.

Первым пунктом этого этапа стала отмена монополии Императорских театров, иначе говоря, разрешение частных антреприз в столицах. Огромные последствия для русского искусства, которые вызвала отмена монополии, в полной мере были осознаны гораздо позднее, но кое-какие результаты были предусмотрены авторами проекта. Главные среди них: конку-

ренция Императорским театрам со стороны частных антреприз и, как следствие, возникновение рынка артистического труда, способного привлечь на сцену по-настоящему талантливых людей. До сих пор артист, потерявший возможность выступать на казенной сцене, нередко оставался безработным. Теперь, стремительный рост числа не только провинциальных, но и столичных антреприз резко повысил востребованность артистической силы. Спрос превысил предложение, цены на артистическом рынке выросли. Талантливые исполнители обрели возможность получать за свой труд достойную оплату и вне казенной сцены, а последовавший за ростом спроса рост предложения, позволил антрепренерам отбирать лучшие силы. Театральное дело проникло в отдаленные уголки России, его качество улучшалось. «Броуновское движение» в артистической среде стало обычным явлением. Не только из провинции на Императорскую сцену, но и с Императорской сцены в провинцию уходили лучшие артисты. А для некоторых пора наивысших творческих достижений совпала именно с временем деятельности на частной сцене: ярчайший пример — Шалапин. В летнее время артисты Императорских театров начали гастролировать по стране, сперва с концертами, а с конца века — собираясь во временные труппы под руководством того или иного антрепренера. Театральный и музыкальный уровень России стремительно повысился. Однако, такой прогресс нес в себе страшную опасность для Императорских театров столиц. Пожалуй, все прочие положения реформы посвященные борьбе с до сих пор неведомой, но отныне неизбежной конкуренцией.

Остальные пункты проекта реформ можно разделить на два направления:

1) повышение имиджа Императорских театров, и

2) поддержка отечественных авторов — драматических писателей и композиторов прежде всего.

Бюджет театров был значительно увеличен. Уже в конце сезона 1881/82 годов для Русской оперы он составил 284000 рублей (вместо 169000). Столь же значительно увеличено количество оркестрантов — до 165 (вместо 124) и хористов — до 120 (вместо 80), состав солистов оперы достиг 60 человек.

Минимальная ставка годового оклада для артистов «сценических масс» была поднята с 140 до 600 рублей. Особое внимание было уделено монтажной части: к декорациям и костюмам предъявлялось требование не только «блеска, художественности», но и «исторической и бытовой правды» [4, 11]. По высочайшему распоряжению, оперы в Императорских театрах должны были идти только на русском языке, а оперы отечественных композиторов заняли в репертуаре прочное место. Во всем составе Дирекции театров проведены серьезные кадровые перестановки, повышены оклады. Финансирование, вместо Казначейства, было передано Кабинету Его Величества.

Для поощрения авторов были приняты новые правила рассмотрения пьес и поднят размер авторского гонорара. Тогда же Россия присоединилась к конвенции Французского общества драматических писателей и композиторов, предусматривавшей внесение в пользу Общества по 25 франков за акт каждого спектакля Михайловского театра (прежде, в полном соответствии с отечественной практикой, авторы-иностранцы не получали ничего). Наибольшие нарекания вызывали Театрально-литературный и Оперный комитеты, задачей которых было одобрение к постановке на Императорской сцене драматических пьес и опер соответственно. Театрально-литературный комитет, главный голос в котором был предоставлен драматургам, запутался в собственных амбициях; его состав и устав не раз пересматривались. Члены Оперного комитета, куда композиторы доступа не получили (его состав: главный режиссер оперной труппы, два капельмейстера оперного оркестра, инспектор музыки, учитель хоров, три артиста оперной труппы, четыре лица, не служащих в Дирекции, но известных многосторонним музыкальным образованием), также не нашли общего языка: уже со следующего года оперы рассматривались частным образом «компетентными лицами» отдельно в Москве и Петербурге.

Дирекция не обошла вниманием и удобства зрителей: уже в начале 1880-х годов были введены абонементы (в опере два — по понедельникам и четвергам, с начала 1890-х годов к ним добавился третий —

по средам). Это должно было давать Дирекции стабильный доход (деньги за абонементы вносились, естественно, заранее), хотя зачастую создавало дополнительные неудобства для артистов и «неабонентной» публики. Проблема продажи билетов постоянно занимала внимание Дирекции, особенно начиная с сезона 1887/88 годов, когда, после приезда чехи Фигнер, ситуация едва не вышла из-под контроля. Чтобы как-то ограничить бизнес спекулянтов и помочь как можно большему количеству публики попасть на кассовые спектакли, применялись различные средства: от ограничений количества билетов, выдаваемых «в одни руки», до розыгрыша билетов по предварительным письменным заявкам. Наиболее интересным в практическом отношении был принцип так называемой «подписки» — предварительной записи на какой-либо спектакль, что позволяло Дирекции определять оперы, пользующиеся наибольшим успехом.

Реформы продолжались и в последующие годы. В сезон 1892/93 годов было создано экипажное заведение при Императорских театрах для перевозки декораций и артистов после спектаклей; в 1890 году — фотография Императорских театров, где в день генеральной репетиции артисты обязаны были фотографироваться в костюмах; организована театральная библиотека, а с 1891 года (сезон 1890/91 годов) стал выходить собственный иллюстрированный печатный орган — незаменимый для всякого исследователя Ежегодник Императорских театров.

Экономическим результатом первого этапа реформ стал фантастический дефицит, достигший к 1883 году размера 1708802 рублей (по Петербургу) и восполненный за счет казны. Кроме всего вышесказанного, здесь сыграло свою роль и уменьшение доходов (примерно на 340000 руб. для Петербурга): в столицах был отменен налог на частные увеселения и городская субсидия театрам, а также, в соответствии с давней русской традицией, отменялись спектакли на время Великого поста, в кануны праздников и по субботам.

И тем не менее, результаты первого этапа казались вполне обнадеживающими, что и позволило Дирекции в 1884 году перейти к продолжавшемуся с перерывами

до конца 1890-х годов второму этапу — экономическому.

Здесь было предусмотрено два направления: увеличение доходов за счет расширения объема деятельности русских оперной и драматической трупп и сокращение расходов, главной статьей которого было закрытие в сезоне 1884/85 годов экономически убыточных немецкого драматического театра и итальянской оперы.

Пожалуй, лишь в екатерининскую эпоху театр пользовался столь пристальным вниманием Двора. Александра привлекали практически все стороны театральной жизни, особенно русской оперной труппы, которой он более всего благоволил. Он лично просматривал репертуар на будущий сезон, требовал от министра Двора и директора театров регулярных отчетов о состоянии дел, лично — в особых случаях — занимался вопросами артистических ангажементов и т.д. Обязательное присутствие императора и царской фамилии на генеральных репетициях, доверительные беседы с дирижером и артистами, частые посещения театра в течение сезона

не могли не сказаться на уровне спектаклей, и без того уже, благодаря усилиям Э.Ф. Направника, достаточно высоким. Директор театров, Всеволожский, фигура очень многогранная, обладал качеством, заслужившим ему доверие многих видных деятелей русского искусства: принимая решения, он руководствовался мнением специалистов, будь то в вопросах административных или художественных. Состав и комплектация оркестра, требования к его содержанию были разработаны непосредственно Направником и инспектором оркестров Императорских театров в Петербурге Е.К. Альбрехтом. «При утверждении новых штатов Александр III, верный своим вкусам, сказал, что ему было бы приятно, если бы музыканты были, по возможности, русские» [1, 190].

Начатая в царствование императора Александра театральная реформа так и не была доведена до конца. Однако и расцвет частной антрепризы в 1890 — 1900-х годов, и высочайший уровень труппы и постановок казенных театров, и страстное увлечение драмой и оперой, распространившееся

вплоть до самых отдаленных уголков Российской Империи, — все это плоды каких-нибудь двух или трех лет коренных реформ, начатых, как всегда в нашей стране, «сверху», но подхваченных и осуществленных благодаря всей силе таланта русского народа.

Список литературы

1. **Направник В.** Эдуард Францович Направник и его современники. — Л., 1991.
2. **Островский А.Н.** Клубные сцены. Частные театры и любительские спектакли // Полн. собр. соч. в 16 тт. — Т. XII. / http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0552.shtml
3. **Островский А.Н.** Сообщение по поводу устройства в Москве театра, не зависящего от Петербургской Дирекции, и самостоятельного управления // Полн. собр. соч. в 16 тт. — Т. XII. / http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0552.shtml
4. **Погожев В.** Проект законоположения об Императорских театрах. Т. 1. — СПб, 1900.