

На правах рукописи  
УДК \_\_792\_\_\_\_\_

**Слущкая Елена Алексеевна**

**ДОМАШНИЙ ТЕАТР В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО ДВОРЯНСТВА**

**Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**28 НОЯ 2013**

**Санкт-Петербург  
2013 г.**



**005539751**

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры Федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена».

**Научный руководитель**

доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры  
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена  
Махрова Элла Васильевна

**Официальные оппоненты:**

кандидат философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и истории  
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства **Праздников Георгий Александрович**

доктор культурологии, профессор, профессор кафедры вокального искусства Санкт-Петербургского института экономики, культуры и делового администрирования  
**Толшин Андрей Валерьевич**

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств»

Защита состоится «25» ноября 2013 г. в 15 на заседании диссертационного совета Д 212.199.23, созданного на базе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26 ауд. 317.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корпус 5.

Автореферат разослан « 22 » октября 2013 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
кандидат культурологии \_\_\_\_\_



В.Н. Бондарева.

## **Общая характеристика работы**

Предлагаемое диссертационное исследование посвящено зарождению, развитию и угасанию «домашнего театра» как явления, рождённого дворянской культурой дореволюционной России. Рассматриваются основные достижения главных «сословных» разновидностей домашнего театра: придворного, крепостного, дворянского, купеческого в контексте формирования и динамики развития основных направлений театральной культуры дореволюционной России. Особое внимание уделено выявлению функций основных разновидностей домашнего театра в разные периоды их развития.

**Актуальность темы исследования** обусловлена усиленным интересом к прошлому российской дворянской культуры. Интерес этот неслучаен. Истосковавшись в стереотипно-стандартизованном мире советской действительности, всецело подчиненному идее героического прославления коммунистического строя, народ в поисках Прекрасного устремился к образам прошлого, особенно того прошлого, которое, казалось, погребено навеки. За познанием утраченного люди бросились во вновь реконструированные дворцы и особняки, отданные в советские годы под дома отдыха, больницы, интернаты. Неожиданной находкой стали сценические площадки многих бывших дворянских особняков, где когда-то разыгрывались спектакли. Конечно, из произведений русской литературы (Лескова, Герцена) и советских фильмов («Сто дней после детства» С. Соловьева или «Крепостная актриса» Р. Тихомирова) было известно о так называемом «домашнем» театре, но сведения были общими, не подкрепленными живым «зримым рядом». Увидеть домашний театр со вновь воссозданными кулисами, занавесом, рампой и постараться понять его изнутри стало возможным, лишь посетив Музей Державина в Петербурге, бывший в советское время домом с коммунальными квартирами, Дворец Юсуповых в Петербурге, в годы советской власти функционировавший как Дворец культуры работников просвещения, или же подмосковную усадьбу «Архангельское», служившую в советские годы туберкулезным санаторием. Вновь открытое прошлое настоятельно требует своего осмысления и освоения.

**Объектом исследования** является дворянская культура дореволюционной России.

**Предмет исследования** – домашний театр как явление русской дворянской культуры.

**Цель данного исследования:** воссоздать историю становления и развития домашнего театра как феномена, рожденного дворянской культурой и имевшего определяющее значение для истории русского театра. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

- дать определение понятию «домашний театр»;
- выявить место домашнего театра в современной типологии театральных форм;

- рассмотреть становление и развитие форм домашнего театра от средневековья до начала XX века в контексте общекультурных и художественных процессов;
- выявить основные исторические разновидности домашнего театра;
- рассмотреть художественные особенности различных форм домашнего театра (придворного, дворянского, крепостного, купеческого) и определить социокультурные функции этих форм на разных этапах исторического развития.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Если царская, дворянская и купеческая культура издавна привлекала внимание различных специалистов: историков, искусствоведов, культурологов, социологов, то домашний театр как особое культурное явление не попадал в зону интересов исследователей. Не получило достаточного освещения это явление и в обширной театроведческой литературе. Театральные историки и исследователи используют понятие *домашний театр* в контексте театра любительского XVIII-XIX вв., то есть под этим термином понимают исключительно любительские спектакли, разыгрываемые в домашних условиях (Ю. Смирнов-Несвицкий. Вахтангов; Л. Старикова. Театр в России XVIII века: опыт документального исследования: научный доклад на соискание ученой степени д-ра искусствоведения). Также нередко *домашний театр* идентифицируют с *театром частным*, имея в виду театр как собственность, принадлежность определенному лицу (М. Пыляев. Забытое прошлое окрестностей Петербурга). К понятию «частный» следовало бы подходить осторожно, так как в XIX веке театр домашний и театр частный имели разные, чаще даже абсолютно противоположные предназначения. В публицистической литературе XIX века наименование *Домашний театр* порой использовали как противопоставление театру Придворному (С. Шпицер. Русский театр за три века царствования Дома Романовых // Нива, 1913, №8). И, наконец, некоторые театральные историки феномен *домашнего театра* ограничивают только деятельностью крепостного театра (Н.Н. Евреинов. Крепостные актёры). По мнению же автора исследования, крепостной театр, являющийся, несомненно, ярким самобытным явлением в культуре русского дворянства, есть лишь одна из разновидностей театра домашнего.

Авторы исследовательских работ советского времени, занимаясь описанием исторического процесса развития русского театра с ориентацией на социальную и идеологическую направленность, с «присущей русской науке той поры чрезмерным социологизированием прежде всего»<sup>1</sup>, не вычленяли *домашний театр* из общего

---

<sup>1</sup> Королева И.В. Древнерусский театр и театр XVIII века// История советского театроведения. Очерки. 1914-1941./М.: Наука, 1981, С.136

процесса развития театра, не выделяли его в отдельное театральное-культурное явление. Но и в постсоветский период ни историей создания, ни направленностью, ни эволюционными изменениями, ни функциями, ни даже репертуаром *домашнего театра* никто не занимался. Наиболее ценной с точки зрения проблематики домашнего театра из современных исследований представляется работа Дмитриевой Е. и Купцовой О. «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай», особенно IV глава этой книги «Театр в усадьбе». В этой главе авторы рассматривают усадебный театр как важную и значительную часть развлекательной усадебной культуры. По мнению авторов, усадебный театр являлся традиционной формой помещичьего быта; в состав усадебного театра входили: крепостной театр, институт шутов (шутовские потехи, выходки карликов и карлиц, арапок и др.), представления бродячих актеров, забавы, устраиваемые во время календарных праздников, спектакли «благородных любителей», то есть все разнообразные театральные, театрализованные и игровые формы. В проявлениях усадебного театра авторами, однако, не выделяется то, что с полным правом можно было бы отнести к *домашнему театру как самобытной форме театрального искусства, существующей на домашней территории.*

Основными источниками для исследования послужили:

1. мемуарная литература, в которой имеется описание культурно-досуговой деятельности различных общественных прослоек (например, «Записки» Е. Дашковой, «Воспоминания» князя В.Мещерского, «Московская сага: летопись четырёх поколений знаменитой купеческой семьи Гучковых 1780-1936» А.Гучкова и др.), а также личного опыта театрально-творческой деятельности (Станиславский К.С. «Моя жизнь в искусстве»; Ф. Шалапин. «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах»; В. Нелидов. «Театральная Москва. Сорок лет московских театров»; М. Чехов. «Путь актёра. Жизнь и встречи» и др.);

2. публицистическая литература XIX-XX вв., дающая богатый материал для изучения театральной жизни России в столице и провинции (прежде всего, журналы: «Артист», «Рампа и жизнь»);

3. исследования по истории России (Н.М.Карамзина, В.Ключевского, А.Боханова, Н.Костомарова), а также исследования быта различных слоев русского общества (И.Е.Забелина, Ю.М.Лотмана, Н. Яковкиной, О.Елисеевой и др.);

4. литература по истории и теории русского театра (труды В. Всеволодского-Гернгросса, В.И. Немировича-Данченко, С. Данилова, Ю. Барбоя, Л. Стариковой, П. Маркова, К. Рудницкого, Г. Мордисона, Я. Гринвальда и др.);

5. научно-исследовательские работы, посвященные изучению отечественного исторического культурно-творческого опыта (такие, например, как монографические исследования Ф. Комиссаржевского, А.Белкина, О. Антоновой);

6. биографическая литература, посвященная деятельности тех людей, в жизни которых имела место практика домашнего театра (Мыльников А. «Петр III. Повествование в документах и версиях», Захарова О. «Светлейший князь М.С.Воронцов», монографии о великих князьях Сергее Александровиче, Константине Константиновиче Романовых и др.)

7. отечественная и зарубежная художественная литература, в которой зафиксирован быт определенного сословия (М. Лермонтов «Тамбовская казначейша», Лесков Н. «Леди Макбет Мценского уезда», Цвейг С. «Мария-Анютанетта. Портрет ординарного характера», Д. Мамин-Сибиряк «Горное гнездо», А. Чехов «Анна на шее»).

8. краеведческая литература, содержащая сведения о тех историко-архитектурных объектах, в которых имелись, а, возможно, сохранились и поныне, сценические площадки (Пыляев М. «Забытое прошлое Петербурга и его окрестностей», Безсонов С.В. «Архангельское. Подмосковная усадьба» и др.)

9. Архивные материалы и документы, хранящиеся в государственной музейной усадьбе «Архангельское», в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. *Домашний театр* может быть рассмотрен как самостоятельный и самобытный феномен в истории отечественной театральной культуры, а в рамках институционально-морфологической структуры театрального искусства – как отдельная его видовая ветвь.

2. *Домашний театр* - это постановки театральных спектаклей любых видов и жанров, а также различные театрализованные представления, разыгрываемые как актерами-любителями, так и профессиональными актерами на домашней территории, будь то специально возведенная сцена, открытый летний усадебный театр или обычная гостиная. Целью таких представлений является удовлетворение культурно-творческих потребностей, а не получение материальной выгоды или коммерческой прибыли. Домашний театр органично встроен в культурный быт семьи и семейного окружения и выполняет самые различные функции – досуговые, воспитательные, образовательные, художественно-творческие.

3. Домашние представления являются самобытной формой бытия театрального искусства в рамках российской дворянской культуры XVIII – XIX вв., а на рубеже XIX – XX вв. входят в быт иных российских сословий.

**Научная повизна диссертационного исследования состоит в следующем:**

- впервые *домашний театр* рассматривается как целостное культурное явление;
- уточнено определение «*домашний театр*»;
- определены место и роль *домашнего театра* в системе других видов и форм отечественного театра;
- определена динамика развития *домашнего театра* от «пратеатральных» истоков, уходящих в средневековье, до времени «угасания» этой театральной формы, связанного с социальными катаклизмами, принесенными Октябрьской революцией XX в.;
- впервые подробно проанализированы функции домашних театров в разные периоды отечественной истории и роль в развитии этой театральной формы различных социальных сословий.

#### **Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования**

В основу изучения домашнего театра как явления дворянской культуры дореволюционной России был положен комплексный культурологический подход, который позволяет всесторонне изучить домашний театр в контексте социокультурной динамики. Помимо комплексного подхода используется эволюционный подход, позволяющий поэтапно проследить пути становления и развития различных театральных типов и форм. В работе также применяется междисциплинарный подход, предполагающий обращение к методологическим достижениям различных научных дисциплин, таких как история, разные отрасли искусствоведения (изоведение, музыковедение, театроведение), социология, что способствует более глубокому пониманию домашнего театра и его места в дворянской культуре и театральной истории России.

Для всестороннего изучения основных этапов развития российской театральной культуры XI – XX вв. был использован комплекс исторических методов, в частности, культурно-исторический и сравнительно-исторический анализ. В процессе исследования использовались документальные источники: письма, мемуары, журнальные и газетные заметки, которые были подвергнуты источниковедческому анализу, позволяющему раскрыть их историческое содержание и сопоставить с субъективным авторским мнением.

**Теоретическая и практическая значимость результатов исследования.** В диссертации предложен новый взгляд на институциональную структуру и морфологию видов театрального искусства, который может стать основой для дальнейших теоретических и исторических исследований отечественного театра. Основные положения и выводы исследования могут быть использованы: научными сотрудниками музеев и историко-культурных объектов для решения прикладных проблем в сфере театрально-художественной практики; сотрудниками государственных структур, работающих в

области культурной политики, связанной с организацией театральной деятельности. Результаты данного исследования могут быть использованы при подготовке учебных курсов и методических материалов по истории отечественного театра, истории театрального образования в России, истории и теории мировой художественной культуры, театральной педагогики.

### **Структура работы**

Структура работы определяется логикой исследования, ее целями и задачами. Работа состоит из введения, двух глав (первая глава содержит четыре параграфа, вторая глава состоит из трёх параграфов), заключения, списка литературы. Общий объем исследования составляет 217 страниц, список используемой литературы состоит из 126 источников (из них 1 на иностранном (украинском) языке).

### **Основное содержание диссертации**

Во **введении** обосновывается актуальность темы, анализируется степень ее разработанности, литературная и источниковая база, определены цели и задачи, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Также во Введении дается определение понятия «домашний театр» как особой художественно-культурной формы, связанной с домашней территорией и досуговым бытом определенных российских сословий, рассматривается место домашнего театра в современной морфологии театральных форм и типов.

**Глава первая «Домашний театр и его место в исторической типологии отечественных форм театрального искусства от Средневековья до эпохи Просвещения»** посвящена истокам, зарождению и началу развития отечественного театра (профессионального и любительского), а также пути становления и развития основных разновидностей *домашнего театра*: придворного, дворянского, крепостного.

В первом параграфе **«Роль домашних театральных форм в становлении русской средневековой культуры»** рассматриваются первичные («пратеатральные») практики, уже изначально проявившие себя в домашней территориальной форме: обрядовая и скоморошья деятельность. Творчество скоморохов, как показывают исследования, развивалось по двум направлениям: профессиональному – княжеская потеха; и любительскому – деревенские празднества и обрядовые действа. Анализируя жанровое многообразие исполнительской деятельности скоморохов и сравнивая с современной актерской дифференциацией, автор приходит к выводу, что скоморох представлял собой тип синтетического актера, которому в современном театре в какой-то мере близок артист эстрады. Из изучения скоморошья практики при дворе Ивана IV и

Михаила Федоровича, несмотря на угасание данного вида деятельности в этот период, следует, что профессиональная ветвь скоморошья творчества стала предпосылкой для зарождения и дальнейшего трехсотлетнего развития **Придворного** театра в России.

Также в этом параграфе рассматриваются истоки зарождения еще одного театрального типа – учебного или школьного театра. Начало его в России относится к XVI веку, когда одним из важнейших учебных заведений Восточной Европы – Киево-Могилянской Академией в процесс обучения был введен *Teatr*.

В современном лексиконе понятие «учебный театр» связано с учебными заведениями, в которых ведется подготовка профессиональных театральных кадров (прежде всего, театральными академиями). Таковых в России XVI-XVII вв. еще быть не могло. Такие учебные заведения как Киево-Могилянская Академия, Славяно-Греко-Латинская Академия и другие, вводя в учебную программу театральные занятия, ставили совсем другие цели и задачи: усовершенствование латыни, более детальное ознакомление с библейскими текстами и текстами античных драматургов и литераторов, а также подготовку внутреннего праздничного мероприятия. В связи с принципиальным различием функций двух внешне похожих театральных форм (сценических представлений в учебных заведениях) автором предлагается развести эти явления терминологически, назвав первую историческую форму школьного или студенческого театра *театром ученическим*. Впоследствии такая театрально-образовательная форма найдет свое дальнейшее развитие в учебных заведениях самого различного профиля. Ученический театр первых учебных заведений стал наряду с искусством скоморохов важнейшим истоком развития театрального дела в России.

Во втором параграфе *«Зарождение и становление придворного дворцового театра»* анализируется одна из основных разновидностей домашнего театра - *придворный дворцовый театр*. Спектакли или другие театрализованные представления, разыгрываемые в стенах царских дворцов или других царских резиденций имели своей целью доставлять художественно-эстетическое удовольствие и удовлетворять культурно-творческие потребности царского двора. Время возникновения дворцового театра – эпоха царствования *Алексея Михайловича*. При этом домашний театр Алексея Михайловича существовал как в городском варианте (в Кремлевской резиденции), так и загородном (летняя царская резиденция в селе Преображенском), став важным атрибутом дворцовой жизни. Примечательно, что одним из организаторов царской забавы стал немецкий пастор Иоганн Грегори, имевший опыт работы с ученическим театром в руководимой им школе. Именно Грегори выпадает честь создания первой театральной школы, готовившей артистов для царской потехи. К этому же времени относится зарождение еще одной

разновидности домашнего театра – дворянского театра и его специфического варианта – театра крепостного. Основоположником и дворянского, и крепостного домашнего театра стал видный политический и культурный деятель эпохи Алексея Михайловича Артамон Сергеевич Матвеев.

Юный преемник Алексея Михайловича - Фёдор Алексеевич унаследовал художественные интересы отца. В палатах молодого царя и под его руководством нередко устраивались концерты из церковных песнопений или специально сочинённых кантат. Исполнялись концерты музыкантами-любителями из представителей знатного боярства. Но и театральное дело в этот период не заглохло, переместившись из царских палат в резиденцию его сестры – царевны Софьи Алексеевны. В стенах её дома организовывались постановки пьес, написанных воспитателем царя - Симеоном Полоцким. Согласно документальным источникам, в спектаклях участвовали студенты Заиконоспасской академии, где преподавал Симеон Полоцкий; но, по мнению некоторых театральных историков (С. Шпицер, Л. Старикова), в представлениях Софьи Алексеевны задействованы были знатные люди и сама царевна. Примечательно, что в домашних спектаклях играли не только представители боярства, но и царская челядь. Здесь мы впервые сталкиваемся с *любительской* формой домашнего придворного театра.

При анализе культурно-художественной жизни эпохи царствования *Петра Великого* автором уделено внимание зарождению и недлительному существованию Первого профессионального театра в России; определено его главное значение – выход за рамки дворцово-домашнего обихода и преобразование в театр публичный. Однако исследователи почти не обращают внимания на тот факт, что самые первые постановки петровского театра осуществлялись в доме генерала Лефорта и носили, несомненно, «домашний» характер.

Во время правления *Анны Иоанновны* роль театра в придворно-общественной жизни существенно возросла. Императрицей были привлечены в российскую столицу иностранные (итальянские и немецкие) труппы, актеры которых сформировали «штат» придворного театра. Благодаря приезду итальянских актеров, в России была создана почва для зарождения и дальнейшего развития самого элитарного вида театрального искусства – оперы. Придворный театр Анны Иоанновны стал неотъемлемой частью придворного этикета и одним из показателей государственно-политического престижа. С Анной Иоанновной связано и становление театрального образования в России. В 1731 году Анной Иоанновной был учреждён Сухопутный Шляхетский кадетский корпус как привилегированное учебное заведение для дворянских отпрысков, где в качестве обязательной дисциплины было введено обучение танцам. Преподавателем танцев стал

приглашенный из Франции балетмейстер Жан-Батист Ланде. Желанием императрицы было подготовить не только образованного дворянина, но и воспитать светского человека, блестяще владевшего необходимыми «балльными» навыками. В образовательный процесс Жана Батиста Ланде входило не только обучение танцевальному искусству, но также и овладение сценическими навыками, заимствованными Ланде у итальянских актёров. Таким образом, танцевальное и театральное искусство стало одной из важных основ при подготовке будущего государственного деятеля. Деятельности Ланде мы обязаны и появлению профессионального театрального образования: в 1738 году он основывает Танцевальную школу, от которой в дальнейшем ведет свою родословную Императорское театральное училище (1783).

Важнейшим вкладом *Елизаветы Петровны* в дело развития театрального искусства является учреждение Русского для представлений трагедий и комедий театра (1756). Начиная с этого времени, можно уверенно говорить о параллельном развитии двух основных театральных типов: профессионального и любительского. Немаловажно и то, что не только сфера профессионального, но и сфера любительского – домашнего – театра находилась в поле зрения государственной власти: в 1750 году императрицей было дано официальное разрешение на устройство в частных домах вечеринок с представлением русских комедий.

За основу анализа деятельности Придворного театра Елизаветы Петровны автор взяла компаративный метод, сравнивая отечественный театр с придворным театром французского двора того же исторического периода - интимным, изысканным «Театром маленьких кабинетов» фаворитки Людовика XV маркизы Помпадур. В результате было выявлено, что российский придворный театр и по характеру своей организации, и по репертуарной политике «копировал» французский. Елизавета Петровна, как истинная дочь своего отца, не могла не сознавать первенство Европы, и культурную политику старалась выстраивать по модели французской.

Нельзя не отметить роль Елизаветы Петровны в развитии загородного (паркового) театра: при её правлении началась активная театральная деятельность в Петергофской резиденции и было положено начало ораниенбаумскому культурно-художественному центру, создававшемуся для культурно-творческой деятельности великого князя Петра Федоровича.

В деятельности Ораниенбаумского культурно-художественного центра были задействованы «Картинный дом» с его оперным театром, двумя картинными залами, библиотекой и кунсткамерой – главный художественный досуг великого князя, а затем на

короткое время императора *Петра III*, где организовывались постановки опер Ф. Арайи и В. Манфредини под руководством самого великого князя, а также парковая территория с организацией торжественных театрализованных праздников (в данном разделе автор останавливается на описании знаменитого театрализованного праздника, устроенного в 1757 году, и, проведя параллель с театрализованным праздником французского двора при открытии версальского парка в 1664 году, приходит к выводу, что, несмотря на разницу почти в сто лет, французская модель остаётся основополагающей для подражания ей в России). Важным достижением ораниенбаумской культурной деятельности является учреждение Театральной школы (по определению академика А. Гозенпуда) в 1755 году, где по приказу великого князя, исповедовавшего, по мнению историка Мыльникова А. «внесловный подход», музыке, пению и танцам обучались дети из простонародья, среди которых были будущие выдающиеся музыкальные деятели Максим Березовский и Иван Хандошкин. Ораниенбаум даёт образец налаженного театрально-художественного придворного («домашнего») быта.

Театрально-культурная эпоха *Екатерины II* способствовала развитию всех трех основных театральных типов – профессионального, любительского и ученического. Екатериной была учреждена контора Императорских театров и тем самым театры взяты под государственный надзор. Широкое развитие получил дворянский театр. Ученический театр развивался в двух направлениях: профессиональном – в рамках театральной школы, готовящей актеров для императорских театров, и любительском, процветавшем в дворянских учебных заведениях. Императорское воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт благородных девиц) даёт один из блестящих примеров развития любительского ученического театра. Поскольку основной задачей Воспитательного общества благородных девиц являлась подготовка будущей дворянки, владевшей всеми необходимыми светскими навыками, театральные спектакли, если и не входили в основную образовательную программу общества, тем не менее активно включались в арсенал воспитательных средств, осуществляя задачу светско-эстетического воспитания. Таким образом, ученический театр эпохи царствования Екатерины II приобрел важную функцию – благородно-воспитательную. Спектакли смольнянок Екатерина считала своей гордостью и любила их демонстрировать придворной публике, а также иностранным гостям во время дипломатических приёмов и раутов; таким образом, ученические спектакли Воспитательного общества благородных девиц можно считать одним из подвидов придворного театра.

В области придворного домашнего театра ярким достижением явилось открытие Эрмитажного театра в Петербурге в 1785 году. Отныне придворные профессионально-

любительские спектакли стали одной из важных компонент бальных торжеств. Основной общественно-значимой функцией придворного театра оставалась культурно-развлекательная, но немаловажное значение получила функция государственно-репрезентативная.

В период недолгого правления последнего государя эпохи Просвещения в России *Павла I* придворный театр продолжал свою деятельность, осуществляя основную свою функцию – культурного досуга и развлечения. Основным местом театральной организации стала любимая загородная резиденция Павла – Гатчина. В придворно-театральной деятельности Павел отвел себе роль зрителя; главной затейницей и организатором дворцовых театрализованных мероприятий стала его супруга Мария Федоровна, но её деятельность пришлось уже на следующий исторический отрезок – начало XIX века.

Третий параграф *«Дворянский домашний театр»* посвящён рассмотрению дворянского домашнего театра как целостного культурного явления. Основоположителем дворянского театра следует считать ближнего боярина, советчика и друга царя Алексея Михайловича Артамона Сергеевича Матвеева. Будучи руководителем Посольского Приказа, боярин Матвеев из своих должностных дипломатических поездок по Европе привозил в Россию и технические знания, и сведения о художественной жизни западных соседей. Именно благодаря его инициативе в России появился интерес к театру в европейском вкусе. Являясь идейным вдохновителем создания придворного театра Алексея Михайловича, Матвеев первые сценические пробы осуществлял в своем доме, привлекая к участию в театральных представлениях членов своей семьи и дворовых слуг. Таким образом, боярин Артамон Сергеевич Матвеев стал основателем не только дворянского, но и крепостного театра. В XVIII веке, особенно во второй половине, театральные начинания А.Матвеева были продолжены в среде многих знаменитых дворянских фамилий. Наиболее ярко домашняя театральная организация проявила себя в семье поэта Г.Р.Державина, как в Тамбове во время его губернаторства, так и в петербургском доме (домашний театр музея-усадьбы Державина реконструирован в 2005 г.), в петербургском особняке княгини Е.Долгоруковой, в домашних любительских спектаклях, организуемых будущим архитектором Н.А.Львовым в доме действительного статского советника П.В.Бакунина, и в петербургском доме Державина.

Модным поветрием в XVIII веке к жизни были вызваны музыкально-театральные гостиные, представлявшие собой интеллектуальные светские вечера и ставшие прообразами знаменитых литературных и музыкальных салонов XIX века. Домашние театральные вечера этого времени выстраивались по модели царских придворных

театров. Однако нельзя не отметить и различие: если основная функция придворного театра – *культурно-развлекательная*, то основная функция домашнего дворянского театра – *культурно-просветительская*. Содержанием интеллектуальных гостиных являлось знакомство с музыкально-театральными новинками: театральные постановки осуществлялись с целью популяризации новых оперных и драматических сочинений. Немаловажное значение в процессе домашних постановок имела и семейно-нравственная, воспитательная функция. В работе над спектаклем были задействованы, как правило, все члены семьи, что, несомненно, служило сближению и созданию общих духовных интересов среди всех домочадцев.

В четвертом параграфе *«Крепостной театр как разновидность домашнего дворянского театра в России»* рассматривается практика крепостного театра как феномена дворянской культуры и одного из основных достижений дворянского театра XVIII века. Крепостной театр постоянно привлекал внимание историков и театроведов как уникальное явление отечественной культуры. В исследованиях XX века крепостной театр представлен как: 1. составной элемент помещичьего досуга, задачей которого являлось скрасить деревенскую скуку (Н. Попова. Крепостная актриса Прасковья Ковалёва-Жемчугова, графиня Шереметева); 2. неотъемлемая часть крепостного хозяйства, органически входящего в повседневный уклад помещичьего быта (С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра); 3. явление подлинного искусства (Т. Дынник. Крепостной театр). В настоящем исследовании крепостной театр рассматривается с точки зрения театральной морфологии и социокультурной функциональности.

Крепостной театр следует считать театром полупрофессиональным: являясь членами крепостных трупп, актёры получали достойное для того времени театральное обучение, но не выходили на свободную профессиональную сцену, оставаясь подчиненными своему хозяину-помещику, его вкусам, эстетическим пристрастиям, представлениям о театре.

Деятельность крепостных театров выполняла функцию эстетического воспитания как для участников сценического действия (безграмотные дворовые, участвуя в оперных и балетных спектаклях, осуществляя нелёгкую репетиционно-подготовительную работу, приобретали необходимые навыки культурного поведения и художественного творчества), так и для зрителей, приобщая их к художественно-эстетическим достижениям европейской культуры.

В социокультурных условиях XVIII века крепостные театры выполняли первопроходческие задачи и явились, по сути, прообразами будущих творческих

театральных лабораторий, первыми осуществляя постановки неизвестных в России авторов, осваивая новые жанровые и стилистические особенности современных оперных и драматических произведений (так, например, благодаря крепостному театру графа Николая Петровича Шереметева, российская, хоть и немногочисленная публика услышала музыку Антонио Сальери: единственное в России исполнение оперы «Дананды» состоялось в 1787 году, спустя всего три года после парижской премьеры, в шереметевском подмосковном имении Кусково).

Осуществляя свою деятельность в парковой или усадебной пространственной зоне, крепостные спектакли стали частью «художественного окультуривания» природы, воплотив органичное сочетание искусства, человека и природы.

Вторая глава **«Домашний театр и другие театральные институты XIX-начала XX вв.»** посвящена описанию дальнейшего развития уже занявших достойное место в русской театральной культуре придворного и дворянского театров, а также образованию новых театральных форм и разновидностей: *частной антрепризы, купеческого театра, деревенского театра.*

В первом параграфе **«Домашний театр в морфологической структуре отечественной театральной культуры XIX-начала XX веков»** автор рассматривает причины упадка крепостного театра, связанного, в первую очередь, с началом развития капиталистических отношений в России, и процесс преобразования крепостного театра в частную антрепризу. Экономический фактор, по мнению театральных историков (например, С. Данилова), является главной причиной появления антрепризы. Рассматривая сходство и отличие крепостной и антрепризной форм организации театра, автор приходит к следующему заключению: частная антреприза начала XIX века является, с одной стороны, следующим этапом в развитии крепостного театра; с другой же – его полной противоположностью как разновидности домашнего театра. Общим для обеих форм являются организационные условия – принадлежность одному частному лицу – владельцу, использование труда крепостных. Но если цель домашних театров *состоит в удовлетворении культурных и творческих потребностей*, то цель антреприз – *в получении материальной выгоды.*

В этом параграфе представлена палитра театральной жизни второй половины XIX века. Политическая ситуация пореформенной России с её ориентацией на массовое просветительство способствовала невиданному ранее подъему интереса к театральному искусству и образованию различных «сословных» театральных разновидностей в среде любительского театра: купеческого театра, деревенского театра, солдатского театра. Каждая из этих разновидностей подвергается отдельному анализу.

Большой интерес представляет развитие театра *ученического*. Театры существовали в частных гимназиях, в земских училищах и кадетских корпусах и даже в сельских школах. Во всех трех случаях *Театр* не являлся обязательной дисциплиной, но ему уделялось большое внимание во внеурочное время. В частных гимназиях основным содержанием театральной деятельности были постановки произведений античных драматургов, особенно древнегреческих, что способствовало лучшему изучению древнегреческого языка, являвшемуся обязательной гимназической дисциплиной. В земских училищах и кадетских корпусах внимание было уделено постановке спектаклей по произведениям отечественных драматургов, что способствовало более глубокому постижению русской литературы. И, наконец, в сельских школах ставились спектакли, основанные на сказочном материале, или, что чаще, по пьесам, написанным самим учителем и служившим дидактическим и нравственно-воспитательным целям.

Широкое распространение получает *детский театр*. Если в современной культуре под *детским театром* чаще всего понимают спектакли, играемые для детей взрослыми актерами, то в дореволюционной России за такой дефиницией стояли исключительно спектакли, играемые детьми. Зарождение детского театра относится еще к концу XVIII столетия; его основоположником можно назвать ученого-энциклопедиста, управляющего Богородицкой усадьбой А.Т.Болотова. Но в XVIII и первой половине XIX века детские театры носили эпизодический характер (так болотовский театр просуществовал всего два года), и лишь во второй половине XIX века об этой театральной разновидности можно говорить как о значимом явлении. Детские театры являлись разновидностью домашнего театра, так как именно в домашней среде и на домашней территории развивалось детское творчество. В детской театрально-сценической деятельности этого времени можно отчетливо различить две группы детей-актеров: дети театральных и дети не театральных семей. При этом можно заключить, что «нетеатральные» дети более склонны к стихийно-фантазийному творчеству, дети же «театральные» чаще копируют и подражают взрослым актерам. Если и современные театры страдают недостатком хорошей детской драматургии, то в конце XIX века налицо было её полное отсутствие. Детские театральные игры, имея подражательный характер, являлись нередко пародией на взрослые спектакли, что могло нанести непоправимый урон нравственно-эстетическому развитию ребенка. На это обращает внимание Дим. Яз. – автор статьи «Детский театр», опубликованной в журнале «Рампа и жизнь» / 1909, №9/. Его статья посвящена писателю Николаю Еремееву и его книжке «Детский театр», содержащей 12 пьес для детей. Следовательно, уже в конце XIX - начале XX вв. детские спектакли стали привлекать к себе внимание, и начал создаваться специальный репертуар

для детских театров, ставших достаточно распространенным явлением в отечественной театральной культуре.

Во втором параграфе «*Театр в императорских и великокняжеских дворцах*» рассматривается развитие придворного театра в XIX веке, преобразование его из дворцового домашнего в профессиональные императорские театры, и осмысливаются причины постепенного угасания театрального обихода в царском дворце и перемещения домашнего театра в великокняжеские особняки.

Первый император XIX века *Александр I* театрально-зрелищное удовольствие получал от организации, проведения и участия на Парадах. Военные парады и военные битвы, такие как Аустерлиц и Бородино, по мнению замечательного мыслителя-культуролога Ю.Лотмана, стали главным театральным продуктом-спектаклем для Александра Павловича. Дворцовая театральная жизнь не интересовала ни его, ни его супругу – императрицу Елизавету Алексеевну, но, при этом, сохраняла достойное место, благодаря императрице-матери Марии Федоровне. В сценариях балов, организованных Марией Федоровной, театральные спектакли и представления оставались обязательной балльно-праздничной составной частью. Более того, на балах Марии Федоровны утвердились такие театрально-развлекательные формы, как *живые картины* и *шарady*.

Император *Николай I* театр любил, был завсегдаем театров и театрального закусился, но только официальных императорских театров. Во время царствования Николая Павловича начали свою активную творческую деятельность такие театры как Александринский и Большой в Петербурге, Малый театр в Москве. Именно они и стали центром театральных интересов императора. Дворцовая театральная жизнь меньше интересовала Николая I, в результате чего началось ее постепенное угасание. В стенах императорских дворцов культурно-художественная жизнь была более ориентирована на музыкально-концертную деятельность.

При императоре *Александре II* наметилось новое направление в сфере придворного домашнего театра – театральные постановки в великокняжеских особняках, то есть в резиденциях царских родственников. Одним из первых великокняжеских дворцов, начавших практиковать театральные постановки, следует назвать Мраморный дворец в Петербурге – резиденцию великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича.

При *Александре III* и *Николае II* придворный театр окончательно утвердился в Императорских театрах. Театральные постановки в императорских дворцах, занимавшие важное место во время балов, навсегда уходили в прошлое. Балы были любимым увлечением императрицы Марии Федоровны, жены Александра III, урожденной датской

принцессы. Но при организации балов, она предпочитала сохранить лишь основной стержень бала – танцевальную практику. Дополнительные театрализованные балльные развлечения не вызывали интереса императорской четы. Театральные постановки, переместившись в особняки великих князей, приобрели особый статус. Именно на просмотр спектакля, а не на великосветский раут собиралась приглашенная публика в доме великокняжеской семьи. Особой любовью к домашним театральным постановкам отличались великие князья Сергей Александрович и Константин Константинович. Утратив функцию придворного этикета, придворные домашние театры рубежа XIX-XX вв. приобрели нравственно-воспитательную функцию и функцию «создания имиджа». Завершающей точкой в деятельности придворного домашнего театра следует назвать спектакль, поставленный по драме великого князя К.Р. «Царь Иудейский», премьера которого состоялась в январе 1914 года на сцене Эрмитажного театра. Поставленный силами великосветских актеров-любителей профессиональным режиссером Н. Арбатовым, спектакль имел важное общественное, художественное и политическое значение.

Третий параграф *«Театр дворянских особняков»* посвящён развитию дворянского театра, особенно активизировавшемуся во второй половине XIX века. По архитектурно-пространственной составляющей дворянские домашние театры можно разделить на следующие группы: 1. театры, имеющие отдельное театральное помещение; 2. театральные площадки со всем необходимым сценическим оборудованием; 3. обычные гостиные, на время спектакля переоборудованные под «сценическую площадку» и «места для зрителей»; 4. загородные садово-парковые театральные зоны.

В отличие от придворного, дворянские домашние театры на рубеже XIX-XX веков продолжали оставаться одним из важных разделов светских балов. Но, с другой стороны, так же, как и великокняжеские, дворянские домашние постановки приобретали самостоятельное значение, утверждаясь за пределами светских балных церемоний. Домашняя театральная деятельность приобретала новые функции, важнейшими из которых стали, с одной стороны, чисто художественная направленность (искусство ради искусства), с другой – социальная польза (благотворительность). Организованные «платные» спектакли предполагали передачу полученной прибыли в фонд какой-либо благотворительной организации.

Наряду с социальной мотивацией, безусловно, острый интерес представителей дворянского сословия к домашним театральным постановкам в данный исторический период, имеет и индивидуально-личностную мотивацию. В первую очередь такой мотивацией становилось природное творческое дарование, склонность к сценическому

перевоспитанию, игре. Но если работа на профессиональной сцене для дворянина считалась «дурным тоном» то участие в домашних постановках не вызывали никакого общественного осуждения. Немаловажным обстоятельством, привлекавшим знатных людей к театральным занятиям, была «укоренённость» театра в ритуалах светской жизни: светские приемы, музыкально-театральные вечера. И, наконец, театр становился школой создания «общественной роли». Как представитель главенствующего сословия, русский дворянин должен был обладать арсеналом необходимых «артистических» навыков и умело пользоваться ими в различных общественных ситуациях. Придворный бал, дипломатический прием, светский раут, – каждое общественное мероприятие выстраивалось по собственной драматургии и требовало от участников определенной модели поведения, то есть создания определённой роли. Умение правильно сыграть роль в заданных светским мероприятием предлагаемых обстоятельствах, сохранив при этом, по выражению Э. Фромма, «параметр честности», требует подготовки и обучения. Домашние и любительские спектакли являлись хорошей школой воспитания, подготовки, а также «сохранения формы» светского человека.

Угасание дворянского домашнего театра наметилось в последние предреволюционные годы, когда вектор интересов светского общества сместился в сторону политики. Среди высшего света стало модным быть, по выражению современного историка А. Боханова «ушибленными политикой». В такой общественно-политической обстановке театральные спектакли оказались не востребованы.

В завершении описания деятельности Домашнего театра и его разновидностей в различных социальных прослойках рассмотрены пути их преобразования в послереволюционном культурном пространстве. Выдающийся социолог XX века П. Сорокин различал три типические фазы в развитии великих революций: начальную, деструктивную и конструктивную. По мнению Сорокина, третья конструктивная фаза способна восстановить наиболее жизнеспособные дореволюционные институты. По мнению Сорокина, третья конструктивная фаза способна восстановить наиболее жизнеспособные дореволюционные институты. Советской культуре, особенно в первые годы своего становления, была характерна отстранённость от домашнего быта. Новые государственные программы требовали привлечения массового энтузиазма во все сферы культуры и искусства. С приходом Советской власти в театральной культуре нового государства явственно обозначились и прослеживались в течение всего советского периода два типовых явления: театры государственные (профессиональные) и театры самодеятельные. Таким образом:

1. на смену придворному, дворянскому и купеческому театрам пришли самодеятельные театры, сосредоточившиеся во Дворцах и Домах культуры, принадлежавших каждому производственному ведомству. Образцовые театральные коллективы стали громко именоваться Народным театром.

2. такие театральные явления как театр деревенский и солдатский, преобразовавшись в художественную самодеятельность, утвердились в сельских и деревенских клубах, и в воинских частях. Организация такого рода театральных коллективов приветствовалась и всячески поощрялась советским правительством.

3. дореволюционные ученические театры в новом культурном пространстве «разветвились» по двум течениям, преобразовавшись в учебные театры, базирующиеся при театральных учебных заведениях, и в студенческие театры, базирующиеся как творческий досуг в высших и средних специальных учебных заведениях нетеатрального профиля.

4. самое большое применение в новой советской культуре нашли школьные и детские театры. С 30-х годов XX века школьная внеурочная деятельность стала самым распространенным явлением, «прописавшись» и в средних общеобразовательных школах, и в широкой сети Дворцов и Домов пионеров. Среди огромного количества кружков и студий, соответствующих различным интересам детей, театральные и драматические кружки прочно занимали ведущее место.

В постсоветском культурном пространстве внеурочная школьная деятельность вошла в систему дополнительного образования. Современные формы театральной деятельности для детей и юношества многоступенчаты по уровню подготовки и обучения: школьный театр, театральная студия на базе дворцов и домов творчества юных, театральные отделения школ искусств, детские студии при профессиональных театрах. Ситуация в сфере художественной (театральной) самодеятельности «взрослого сектора» выглядит не столь радужно. Начавшийся в 90-гг. прошлого столетия распад любительских творческих организаций, к 2000-м гг. полностью завершился. Немногие сохранившиеся дома культуры могут позволить себе иметь театральные коллективы. Удовлетворение культурно-творческой потребности не соответствует нормам современной экономической платформы.

В *Заключении* диссертационного исследования подводятся итоги проделанной научной работы.

Прослеживая историю становления и развития отечественного театрального искусства, можно обнаружить, что форма домашнего театра стала одним из ярких явлений, определяющих отечественную художественную жизнь на протяжении более чем двухсотлетнего периода.

Практика домашнего театра, истоки которого зародились в период раннего средневековья, прошедшая путь через царскую потеху и придворные дворцовые представления XVII-XVIII столетий, в XIX веке стала неотъемлемой частью дворянской культурной жизни, а на рубеже XIX-XX веков вошла в быт иных сословий. Домашний театр был важным «транслятором» достижений западноевропейской театральной культуры и мощным фактором становления и развития самобытных отечественных форм театрального искусства – не только любительского, но и профессионального.

В XX веке «угасание» домашнего театра связано с кардинальным культурным сдвигом, принесенным с собой революцией 1917 года. На смену «частно-домашним» ценностям пришли ценности коллективной общественной жизни, что сделало невозможным существование интимно-семейной формы домашнего театра.

*Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:*

1. Слуцкая, Е.А., Корнилова, С.В. Театральное образование как аспект современного культурологического образования: проблемы и перспективы развития / Е.А. Слуцкая, С.В. Корнилова // Теория и практика общественного развития. Электронный журнал 2013 (январь) №1. URL <http://teoria-practica.ru/-1-2013/culture/kornilova-slutskaya.pdf>. С. 254-256. (0,3 / 0,2 п.л.)
2. Слуцкая, Е.А. Купеческий театр в русской культуре XVIII-начала XX веков / Е.А. Слуцкая, Э.В. Махрова // Общество. Среда. Развитие. Научно-теоретический журнал 2013 (сентябрь) № 3. С. 188-192. (0,5 п.л.)
3. Слуцкая, Е.А. Домашние театры в культуре русского дворянства / Е.А. Слуцкая // Культурологические исследования - 2008. Сборник избранных статей преподавателей к 20-летию кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А.И.Герцена. СПб.: Астерион, 2008. С. 170-173. (0,3 п.л.)
4. Слуцкая, Е.А. Князь Николай Юсупов: театральная карьера и драматургия жизни / Слуцкая Е.А. // Культурогенез и культурное наследие / Культурологические исследования 09/: сборник научных трудов – СПб.: Астерион, 2009. С. 138-144. (0,45 п.л.)
5. Слуцкая, Е.А. О роли любительского театра в дореволюционной России / Е.А. Слуцкая // Гуманитарное знание: сб. научн. ст. Вып. 13 / СПб: Астерион, 2009. С. 64-72. (0,5 п.л.)
6. Слуцкая, Е.А. Театральные реформы князя Юсупова 1792-1799 / Е.А. Слуцкая // Историография и источниковедение в культурологическом исследовании /

Культурологические исследования – 10: сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2010. С. 230-233. (0,3 п.л.)

---

Подписано в печать 14.10.2013 г. Формат 60х84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Объём 1,5 п. л.  
Тираж 100 экз. Заказ № 460  
Издательство РГПУ им. А.И. Герцена,  
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

---

Типография РГПУ, 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48