

## Театр

**I. Театр у греков и римлян (Θέατρον)** — как особое сооружение, приспособленное для драматических представлений, получил правильное устройство впервые у древних греков; в существенных чертах он послужил образцом для римского театра; многие особенности и принадлежности его перешли в наши театры и отчасти в храмы.

**В Греции** же впервые театры сделался одним из факторов общественного развития, распространяя в народе религиозные и социально-этические понятия и объединяя тем самым разнообразные слои населения городов и деревень.

Для греческого театра созданы были гениальными поэтами образцы **драмы**, имевшие решительное влияние **на драму римскую и новоевропейскую**. Некоторые из этих образцов удержались, с незначительными переменами, в репертуаре новых театров и до сих пор появляются на сцене в подлинном их виде или в точных переводах на новые языки.

**Первоначально и весьма долго** театр служил наиболее торжественным **видом чествования божества Вакха, или Диониса** — а так как **религия была тесно связана с государственной жизнью**, давая высшее освящение всем ее отправлениям, то сценические игры, составлявшие часть Дионисовых празднеств, были предметом забот государственных властей. Всенародным характером этих властей, особенно в государствах демократических, объясняются быстрый рост **Т. в Афинах**, привлечение к нему наиболее выдающихся поэтических дарований, огромное количество написанных для **Т.** пьес, наконец, обширность **Т.**, вмещавшего в себе более десяти тысяч зрителей.

**Внешним образом связь Т. с культом Диониса** и память о его религиозном начале выражалась в следующем: священною и непременною принадлежностью **Т.** был **алтарь Диониса**, находившийся в **оркестре** — а **оркестра (круглое пространство между зданием сцены и местами для зрителей)** составляла **главную часть Т.** Драматические представления давались в **Дионисовы праздники**.

Самый **Т.** в Афинах назывался **Дионисовским** и был **сооружен на юго-вост. склоне акрополя**, на том участке земли, где находились два храма Диониса Освободителя. **Актеры в Афинах и других местах** составляли в более позднее время общества под названием "**дионисовских мастеров**". Наибольшее развитие **театральные представления получили в Афинах со времени прочного установления демократии, т. е. с начала V в. до Р. Х.**

В отношении архитектурном афинский **Т.** послужил образцом для прочих греческих городов.

В Греции **Т.** строились обыкновенно на склонах холмов в видах сокращения издержек.

### **Т. имел следующие части:**

пространство для зрителей, поднимавшееся ярусами из центра здания к краям в виде полукружия,  
— четырехугольная **удлиненная площадь за оркестрою**, занятая особым зданием, которое называлось **сценою**,  
— и **оркестра**, ровная утрамбованная площадка для хора и актеров, которые разыгрывали пьесу на одном уровне с хором, поближе к зданию сцены (ἐπι σκηνῆς, греч. "у сцены").

В сочинении **Витрувия "Об архитектуре"** содержатся указания на **планы т. греческого и римского**.

**В основе плана лежит круг оркестры**; в него вписаны три квадрата, своими углами разделяющие окружность на 12 равных частей; сторона одного из квадратов означает переднюю стену "сцены", а параллельная ей касательная к окружности — ее заднюю стену (cd);

**этим дана глубина здания, именуемого сценою.**

Длина его определяется с помощью **диаметра оркестры, проведенного параллельно первым двум линиям**;

из крайних точек диаметра (e, f) описываются радиусом оркестры две дуги, и точка пересечения каждой из них с продолжением передней линии дает крайний предел сцены в длину с обеих сторон (g, h); этим способом передняя стена сцены удлинялась по обе стороны на  $\frac{1}{2}$  диаметра основного круга, т. е. равнялась по длине двум диаметрам.

Углы квадратов, лежащие впереди "сцены", служат точками отправления для линий, обозначающих направление лестниц, которые делят места для зрителей на клинья (κερκίδες).

Эти линии пересекают все помещение для зрителей (собственно Т.) снизу до верхнего края, причем в каждом высшем ярусе, как занимающем больший круг, число клиньев получается вдвое большее против круга предшествующего.

План Витрувия оправдывается уцелевшими остатками греческих Т. лишь в основных чертах, в общей схеме;

действительность представляет много отступлений от него, потому что Т. в разных местностях строились неодинаково и в одной и той же местности имели длинную историю.

**Альб. Мюллер в сочинении "Греческие сценические древности" (1886)** дает длинный список развалин Т. в собственной Элладе и на многочисленных островах; со времен Александра Македонского чуть не каждый греческий город, сколько-нибудь значительный, имел свой Т. Дёрпфельд, археолог и ученый архитектор, тщательно исследовал многие из этих развалин, особенно Т. Диониса в Афинах, и результаты своих изысканий изложил в капитальном труде по истории афинского и других греческих Т. (1896): здесь даны, между прочим, планы двенадцати Т. с объяснениями к ним; к афинскому Т. относятся семь таблиц рисунков.

На место прежнего однообразия и схематизма **впервые в труде Дёрпфельда выступает вопрос о древнегреческом Т. во всей своей реальной сложности и в широком историческом освещении, на основе археологических материалов и литературных источников.**

Пополнение и проверка этих данных по сохранившимся греческим драмам, объяснение

терминов греческого τ. и относящихся к τ. изображений живописи и скульптуры принадлежат в этой книге **Е. Рейшу**. Оба автора решительно восстают против утвердившегося раньше, под влиянием Витрувия, представления, будто в классический период аттической драмы (V в. до Р. X.) место для игры актеров возвышалось над оркестрою на 10—12 фт. в виде отдельной платформы.

Остатки сооружений, принадлежащие как этому времени, так и македонскому периоду, не содержат в себе никаких следов возвышения сцены в нашем смысле над оркестрою, а сохранившиеся драмы, в которых хор и актеры часто являются вместе, более понятны со стороны исполнения, если предположить, что и актеры, и хористы находились на одном уровне. Только в римскую эпоху первоначальная оркестра — место плясок хора и драматического действия — была разделена на две части, и одна из них, более удаленная от зрителей и приподнятая, служила для сценических представлений.

**В архитектурной истории афинского τ. можно различить несколько периодов.**

**В VI—V вв. до Р. X. важнейшую часть его составляет круглое пространство для хоровых плясок — оркестра;**

в середине алтарь, а по окружности с трех сторон ряды деревянных сидений для зрителей.

Приблизительно с половины V в. на четвертой стороне круга воздвигается деревянное здание для актеров, "сцена"; передняя стена его служит задним фоном драматического действия. Между пространством для зрителей и зданием "сцены" устроены проходы (Πάρδος) в оркестру, с обеих сторон.

**Только в IV в.** сооружен **мраморный τ.** по сложившемуся исторически плану; постройка была начата Евбулом и закончена при Ликурге, знаменитом финансовом деятеле и ораторе (338—326 г. до Р. X.); сиденья были каменные, в первом ряду стояли кресла художественной работы для почетных зрителей; передняя стена "сцены" была украшена колоннами.

Перед этим зданием для каждого представления возводилась **временная деревянная стена — просцений.**

**Около I в. до Р. X.,** в эпоху так назыв. **средней и новой комедии,** временный просцений заменен постоянным, образовавшим каменную колоннаду, с тремя дверьми; остальные промежутки между колоннами были заложены досками (πίνακες) с соответствующими представлениями изображениями.

По самому характеру преобладавших в то время пьес **перемена декораций требовалась редко;** для таких случаев могли ставить временные декорации. Колоннада с передней стеной "сцены" соединялась помостом, так что перед зданием сцены получалось как бы другое узкое здание, в целом также называвшееся просцением. **В этом виде τ. и признан Витрувием типическим для Греции.**

**При Нероне оркестра и здание сцены были перестроены по римскому образцу,** приспособительно к **гладиаторским боям и сценическим представлениям;** только с этого времени актеры играли на упомянутом выше помосте, на высоте 10—12 фт. над оркестрою.

Между зданием просцения и оркестрою находилось еще свободное узкое четырехугольное пространство, с боков огражденное **параскениями;** открытое в оркестру, оно служило вместе с задним сегментом последней, ареною исполнения пьес совместно хором и актерами.

**Боковые пристройки (Παρασκήνια)** в позднейших греческих и в римских Т. служили, как и здание сцены, сборным местом для хоревтов и актеров, а также местом хранения костюмов, машин и иных театральных принадлежностей.

Орхестра и места для зрителей **не имели кровли**.

В орхестре и на прилегающей к ней со стороны просцения площадки помещалось зараз не более 25—30 лиц (хор из 12 или 15 хоревтов для трагедий и из 24 для комедий, затем 2—3 актера). Количество мест для зрителей доходило в наибольшем из театров, мегалопольском, до 44000, в афинском — до 17000.

**На свои места публика проходила через орхестру по лестницам**, а в орхестру снаружи вели боковые проходы.

Ярусы мест для зрителей, если их было несколько, отделялись один от другого просторными проходами, по которым могла свободно двигаться публика.

Обычными принадлежностями Т. были декорации, машины, костюмы и маски для актеров.

**Драматические пьесы — трагедии и комедии — исполнялись актерами и хором.**

**Число актеров не превышало трех**, так что одному и тому же актеру приходилось играть иногда несколько ролей.

Женские роли исполнялись мужчинами.

Драматические представления были состязаниями, составлявшими обычную принадлежность греческих празднеств.

Государство предоставляло в распоряжение авторов пьес актеров и хоревтов, стараясь поставить состязующихся авторов в одинаковые условия успеха.

**По важности ролей**, принимаемых на себя актерами, и по степени совершенства в игре **актеры делились на протагонистов, девтерагонистов и триагонистов.**

**Наблюдение за представлениями лежало в Афинах на высших должностных лицах — архонтах.**

Распределение актеров между авторами производилось архонтом с помощью жребия.

Архонт выбирал поэтов для состязания, одобрял или не одобрял пьесы.

Из государственной казны шло вознаграждение актеров; выбор судей по жребию был также под наблюдением архонта; доставление и содержание хоров составляло государственную повинность (хорегия); записи о составе драматических состязаний и о победителях (дидаскалии) имели официальный характер; на счет государства чествовались победители.

Представления давались под открытым небом, при дневном свете, в течение 3 или 4 дней.

В состязании участвовали три поэта; каждый из трагиков выступал с трилогией или тетралогией, т. е. группой пьес, состоявшей из трех трагедий и одной сатирской драмы; **в IV в.** давались по две и по три трагедии, с сатирской драмой впереди.

Участовавший в состязании поэт был вместе и режиссером, учителем (διδάσκαλος), а в первое время и актером: еще Софокл играл в некоторых из своих пьес.

На великих Дионисиях, главном из трех театральных празднеств, были состязания трагиков и комиков; в состав представлений входили 15 пьес: 9 трагедий (по три от каждого автора), три сатирские драмы и три комедии (по одной пьесе от автора).

**Первоначально драматические представления были открыты для всякого желающего бесплатно;**

допускались в Т. мужчины и женщины, граждане и метойки;

впоследствии, **неизвестно когда**, установлена была входная плата за место в Т. в 2 обола (ок. 7 коп.), **вносимая откупщику Т.**

**Со времени Перикла народу из госуд. казны выдавались деньги, в этой сумме на посещение Т.,**

а в IV в. была образована по предложению Евбула особая **зрелищная касса**, пополнявшаяся из остатков **от расходов на государственные нужды**: неприкосновенность этой кассы для других целей была установлена законом, **сохранявшим свою силу до 339 г. до Р. Х.**

Греческие Т., в частности афинский, благодаря обширности и удобствам размещения публики **служили и местом собрания народного веча, особенно с III в. до Р. Х.**

**Самые представления, как и пьесы, с конца IV в. утратили религиозный характер, а вместе с тем и связь с Дионисовскими праздниками;** важные события государственной жизни праздновались драматическими представлениями.

## ТЕАТР

**Римский театр, как и римская драма,** имеет своим образцом театр греческий, хотя в некоторых чертах и отличается от него.

Места для зрителей в римских театрах занимают не больше полукруга, оканчиваясь в направлении к сцене по линии, параллельной этой последней; сцена имеет длину вдвое большую, нежели в греческом; в римском Т. удобные лестницы ведут из орхестры на сцену, чего не было в греческом; глубина орхестры меньше при той же ширине; входы в орхестру уже; сцена ближе к центру пространства для зрителей.

Все эти отличия можно наблюдать на развалинах многих римских Т., из которых наилучше сохранившиеся в **Аспении, что в Памфилии, и в Оранже (Aransio), во Франции.**

Витрувий дает точное описание плана и сооружения римских Т., как бы устанавливая два независимых один от другого типа театров.

**Уклонения римского Т. от греческого** объясняются сокращением, потом **полным упразднением роли хора** и в зависимости от этого делением орхестры на две части: и то, и другое началось еще у греков и только получило у римлян законченное развитие.

**В римском Т., как и в греческом,** пространство мест для зрителей и сцены находилось в зависимости от основного круга и вписанной фигуры.

**За основную фигуру римского Т. Витрувий принимает четыре равносторонних треугольника с вершинами на равных расстояниях одна от другой.** Нижние края мест для зрителей (*analemmata*) были всегда параллельны сцене, в противоположность Т. греческому, и шли по линии, проведенной через углы вписанных фигур, ближайšie к горизонтальному диаметру круга, отчего крайние клинья получались меньше остальных. Верхняя дуга основного круга образовала нижнюю границу мест для зрителей. Это пространство делилось тоже концентрическими проходами (*praescinctiones*) на два или на три яруса, которые в свою очередь делились на клинья (*cunei*) лестницами по радиусам.

**Размеры пространства для зрителей** увеличивались тем, что боковые входы в оркестру были крытые и тоже назначались для зрителей.

В римском Т. оркестра уменьшена сравнительно с Т. греческим; здесь находились места для сенаторов; сцена (*pulpitum*), наоборот, расширена, так как назначалась не только для актеров, но и для всех художников; по Витрувию, она значительно ниже греческой сцены, под которой он разумеет просцений, называя его также *logeion*.

**Максимальную высоту римской сцены** он определяет в 5 фт., греческой — в 10—12 фт.

**Коренная ошибка Витрувия в сопоставлении Т. двух типов** сводится к тому, что римскую сцену он представлял себе преобразованием греческого просцения, который он считал местом действия актеров, с той разницей, что в римском Т. просцений сделан ниже, шире и длиннее, придвинут ближе к зрителям.

**На самом деле римская сцена** есть часть древнегреч. оркестры — та часть, которая с сокращением роли хоров в драматических представлениях сделалась лишней еще у греков в македонском периоде; для актеров было достаточно и той части круга, которая лежала непосредственно перед сценой и просцением; при этом обе части оркестры или оставались на одной плоскости, или место для актеров могло быть поднято до уровня крайнего нижнего ряда сидений.

**По образцу римских Т. были перестроены некоторые греческие и строились новые в греческих городах.**

**Другим важным нововведением в римском Т. была кровля,** соединявшая здание сцены и места для зрителей в единое, цельное здание.

Машины и сценические костюмы в римском театре были, в общем, те же, что и в греческом.

Занавес опускался перед началом игры под сцену и поднимался снова по окончании; маски для римских актеров дозволены были поздно, **кажется — уже после Теренция;** это, однако, не мешало римской молодежи маскироваться в ателланах.

Сценические представления украшали собою различные ежегодные праздники и давались также по случаю важных событий государственных, во время триумфов, по поводу освящения общественных зданий и т. п.

Кроме трагедий и комедий, давались ателланы, мимы, пантомимы, пиррихии.

Были ли и в Риме состязания поэтов — в точности неизвестно. Так как игры устраивались или частными лицами, или государством, то и наблюдение за ними принадлежало или частным устроителям, или магистратам (*curatores ludorum*).

**Руководительство** на ежегодных сценических играх возлагалось до **Августа** главным образом на курульных и плебейских эдилов или на городского претора; **Август перенес его на преторов**.

Чрезвычайные государственные праздники ведали консулы. С лицом, устраивавшим праздник, — должностным или частным — вступал в договор **антрепренер (*dominus gregis*)**, **главный актер и режиссер, глава труппы актеров (*grex, caterva*)**; он получал условленную плату.

**Вознаграждение автору пьесы** платил антрепренер. Так как в Риме **сценические игры имели значение забавы, а не служения божеству**, то в обычае было получение поэтами денег за пьесы, что в глазах общества **принижало поэтов до положения ремесленников**.

**В Греции поэты стояли высоко в общественном мнении**, им открыты были высшие государственные должности;  
**в Риме поставляли пьесы люди низшего сословия, даже рабы**.

Согласно с этим низко ценилось и ремесло актера, ниже, нежели звание наездника и гладиатора; **звание актера налагало печать бесчестия**.

**Актерами были обыкновенно рабы и отпущенники**.

Вообще **Т. в Риме не имел того высокосерьезного, образовательного, как бы священного характера, каким он долго отличался в Греции**.

Заемствованные из Греции сценические игры мало-помалу уступили место таким **представлениям, которые не имеют ничего общего ни с трагедией, ни с комедией: миму, пантомиму, балету**.

Государство относилось к такого рода развлечениям несочувственно. Магистраты, дававшие игры, и частные лица сначала сами сооружали для актеров деревянные подмостки, которые после представления уничтожались. На устроителей игр ложилась и большая часть расходов, иногда очень значительных.

**Впервые Т. по греческому образцу (*theatrum et proscaenium*) был построен в Риме только в 179 г. до Р. Х.**, но вскоре был сломан.

**Постоянное каменное здание для сцены было сооружено в 178 г. до Р. Х.**, но в этом Т. мест для сиденья зрителей не было; зрители стояли, отделенные от сцены деревянной оградой; им даже не позволялось брать с собою стулья в Т.

Совершенно **обратное отношение к публике было в Греции**: зрители брали с собою в Т. подушки, пищу, лакомства, вино.

Ближайшее знакомство с греческими Т. началось **после завоевания Греции (145 г. до Р. Х.)**.

**Постоянный каменный Т., вмещавший в себе больше 17000 мест (по Плинию — 40000), был построен Помпеем в 55 г. до Р. Х.**

Сохранились развалины Т., построенного в 13 г. **Марцеллом**. Посещение Т. было бесплатное, одинаково свободное для мужчин и женщин, но не для рабов. С целью расположить к себе зрителей или удивить их роскошью и великолепием устроители игр в позднейшее время простирали свои заботы о публике до того, что усыпали Т. цветами, кропили в нем ароматными жидкостями, украшали богато золотом.

**Нерон велел протянуть над зрителями пурпурный покров, усеянный золотыми звездами, с изображением императора на колеснице.**

Древние источники сведений о греческом и римском Т. — Витрувий, Лукиан, Полидевк (Поллукс), М. Теренций Варрон, Светоний, Квинтилиан, псевдо-Донат. См. А. Müller, "Lehrb. der griech. Bühnenalterthümere" (Фрейб., 1896); Dörpfeld u. Reisch, "Das griech. Theater" (Афины, 1896); Oemichen, "Bühnenwesen d. Griechen u. Römer" (1890, русский перев.. Семенова: "Греческий и римский Т.", М., 1894); Arnold "D. altröm. Theatergebäude" (Л., 1873); Ribbeck, "Die röm. Tragoedie" (Лонд., 1875); Friedländer, в "Handb. d. Römisch. Alterthümer", von Marquardt und Mommsen (t. 6, Л., 1885); В.Латышев, "Очерк греч. древностей" (ч. II, изд. 2-е, СПб., 1899, стр. 252-307).

## **II. Театр в Западной Европе в средние века и в новое время.**

**В средние века церковь сделалась колыбелью нового театрального искусства:** из церковных литургических песнопений мало-помалу развились духовные драмы, или мистерии (см.).

Вначале мистерии исполнялись лишь духовными лицами, церковными хорами мальчиков, монахами и послушниками; затем в них стали принимать участие и миряне

Позже исполнение мистерий перешло к определенным товариществам, братствам и обществам.

Продолжали существовать и народные представления, которые исполнялись странствующими актерами и их преемниками, менестрелями (см.) и инструментистами: игры первых имели большею частью шуточный характер, игры последних были, по-видимому, преимущественно аллегорического свойства.

Из первых образовались с течением времени фарсы, карнавальные игры (Fastnachtsspiele) и шванки (Schwänke), а также entremeses и commedia dell'arte (см.), а из последних — моралите (см.) и пасторали (см.).

**Моралите и пасторали**, имевшие отчасти ученый, отчасти придворный характер, были особенно любимы при дворах и в домах знатных людей; **фарсы и т. п.** имели распространение среди простого народа и разыгрывались ремесленниками.

**Каждая из различных форм театральных представлений воспринимала составные части других.**

Актеры корпораций и актеры-ремесленники уступили место профессиональным актерам, соединявшим в своем лице все существовавшие в то время виды искусства (музыку, драму,



танцы, фехтование, прыгание).

**Профессиональные актеры впервые появились в Англии**, где Т. уже в начале XVI в. достиг блестящего и оригинального развития.

Во второй половине XVI в. представители этой свободной профессии — сначала **всевозможные "игрецы"**, т. е. музыканты, фокусники, веселые потешники, а затем и настоящие актеры — начинают предпринимать поездки на континент, особенно в Данию, Голландию и Германию.

**В первой половине XVII ст.** компании странствующих английских актеров являются повсюду — при дворах немецких князей, во всех имперских городах, в Бельгии, Моравии, Польше, быстро приобретая широкую популярность под именем "английско-нидерландских" или просто "нидерландских" компаний, так как в Среднюю Европу они направлялись обыкновенно через Голландию.

**Первоначально эти труппы состояли из одних англичан и давали свои представления на англ. языке.**

В английских представлениях привлекали зрителей, даже не понимавших языка, музыка, пение, танцы и шутовские выходки **клоуна, являвшегося непременным участником спектаклей**. С течением времени англичане выучивались по-немецки, да и состав английских трупп понемногу изменился: к ним присоединились актеры голландские и немецкие, так что явилась возможность совершенно оставить английский язык.

Наконец, немецкие актеры взяли решительный перевес: бывали такие компании, в которых не было ни одного англичанина и которые все-таки продолжали именоваться "английскими", потому что это название было в моде и указывало на определенный характер представлений.

**После 30-летней войны** английские комедианты мало-помалу сошли со сцены, но влияние их долго еще чувствовалось **в немецкой драматической литературе**. Эти профессиональные сценические деятели принесли в Германию и надолго утвердили на немецкой сцене особенный репертуар, резко отличавшийся от немецкой школьной драмы как формой, так и содержанием пьес.

Отвергая всякие правила "драматического сочинения", всякую нравоучительную тенденцию и не соблюдая никакого единства действия, **англичане брали содержание своих пьес** из священной и светской истории, из рыцарского романа и легенды, из народного предания, старой баллады, итальянской новеллы, английской хроники и т. д. и обрабатывали выбранный сюжет с полной свободой, заботясь только о возможно большем сценическом эффекте.

**Высшие формы светской драмы** начали мало-помалу развиваться лишь **под влиянием античной драмы**.

Лишь **в Испании и Англии** это развитие благодаря великим поэтам (**Лопе-де-Вега и Шекспиру**) получило истинно национальный характер и достигло **в последней четверти XVI в. и первой половине XVII в. небывалого расцвета**.

В Италии и Франции национальная драма, преимущественно трагедия, совершенно подчинилась влиянию классической; одни лишь низшие формы народной комедии противостояли этому влиянию.

Во время господства во Франции, а за нею и во всей Европе, псевдоклассического Т. **школа игры отличалась** искусственной певучею декламацией, преувеличенным пафосом трагических речей, вычурною напыщенностью и рутинною условностью движений и жестов.

**Переворот в этой школе совершил знаменитый Тальма** (см.), придав игре больше естественности, дикции — больше простоты. Игра Тальмы, породив подражателей и последователей, **создала школу трагической игры**, следы которой сохраняются до известной степени и теперь в игре французских и немецких трагиков.

**На почве немецкой драматической поэзии XVIII в. и французской мелодрамы народилась школа романтизма**, одним из ярких представителей которой может считаться **Фредерик Леметр**.

Наконец, с торжеством реального направления в Т, создаются и соответственные ему приемы игры; образуется **реальная школа**, крупнейшими представителями которой являются **Сальвини, Росси, Дузе**.

**Современная образцовая франц. сцена — "Comédie-Française" или "Théâtre-Français" — была учреждена Людовиком XIV в 1680 г.**; она образовалась **из соединения трех трупп** — труппы отель де Бургонь, которая с 1607 г. арендовала зал Confrères de la Passion;

труппы Мольера, которая после его смерти (1673) вынуждена была удалиться в Palais-Royal,

и, наконец, труппы T. du Marais; целью объединения было дать актерам возможность все большего совершенствования.

Новому Т. была предоставлена **привилегия ставить трагедии и комедии и дана была ежегодная субсидия в 12000 франк.**;

число актеров было точно определено; урегулировано управление театром.

Из соединения **репертуара Корнеля и Расина с репертуаром Мольера** создалась, таким образом, **французская классическая сцена**.

**Актеры назывались comédiens ordinaires du roi.**

В 1689 г. труппа выстроила себе особый зал на улице Fossés Saint-Germain (впоследствии улица de l'Ancienne Comédie) и с тех пор стала называться **Théâtre de la Comédie-Française**; в этом здании Т. оставался **до 1770 г.**

В первое время этот Т. мог бороться с конкуренцией уличных представлений (марионеток, акробатов, площадных певцов) лишь с помощью полицейских мероприятий.

Время с **1740 по 1780 г.** было самым блестящим периодом в истории Théâtre-Français: в это время на сцене господствовали драмы Вольтера и играл целый **ряд превосходных артистов**, как Грандвал, Лекен, Белькур, Превиль, Моле, Монвель, Бризар, Дюгазон, артистки Дюмениль, Клерон, Данжевиль, Конта и др.

**В 1770 г. Т. перемещен в Тюльери, а в 1782 г. — во вновь выстроенный зал**, где теперь помещается **"Одеон"**; в этом последнем здании происходило **в 1784 г. первое представление "Свадьбы Фигаро"**.

**Во время революции** положение Т. было печальное: вследствие постановки антиреспубликанских пьес Лайа как автор, так и артисты были заключены в тюрьму и лишь мало-помалу освобождены.

В 1803 г. театр водворился на постоянное пребывание в **Пале-Ройяль**, где в свое время играл **Мольер**, и остается там до настоящего времени.

**Правительственная субсидия Т. была повышена до 100000 фр. в год.** Твердую организацию Théâtre Français получил по декрету **Наполеона**, подписанному **15 октября 1812 г. в Москве**; этот декрет был дополнен и изменен в **185 и 1859 гг.**

**Заведование театром** принадлежит комитету из 6 членов, во главе которого стоит лицо, назначаемое правительством (administrateur général; с 1885 г. — Жюль Кларети); комитет не только заведует финансовыми делами Т. и избирает сосьетеров (постоянных членов труппы, в противоположность пансионерам), но действует и в качестве театрально-литературного комитета, решая вопросы о принятии или отклонении предлагаемых пьес.

**Субсидия Т. в настоящее время равняется 240000 фр.** Труппа французской комедии постоянно имела в своей среде наиболее выдающихся артистов (актрисы Жорж, Марс, Дорваль, Рашель, Сара Бернар, актеры Брессан, Ла-фонтен, Коклены старший и младший, Муне-Сюлли, Го).

Доныне главнейшим преимуществом Théâtre-Français является образцовый ансамбль, что в соединении с тщательной постановкой, неусыпным старанием и уважением к традициям доставляет Т. блестящий успех в исполнении не только произведений великих французских классиков, но и современных драм и комедий (Скриба, Дюма-сына, Ожье и др.).

Своего рода подготовительною ступенью к Théâtre Français является Т. "Odéon".

Вообще, **Франция поныне сохраняет первенствующее положение в области сценической игры.**

Объясняется это не только тем, что французы по самому свойству своего национального характера предрасположены к театральной деятельности. Сравнительно второстепенное значение имеет и школа, хотя среди лиц, предназначающих себя Т. и стремящихся попасть в Парижскую консерваторию, весьма развито искусство чтения и декламации; прекрасная дикция является единственным неотъемлемым качеством всех французских актеров, которым они отчасти обязаны школьной подготовкой.

Главным средством художественного воспитания будущих сценических деятелей является обилие прекрасных живых образцов на парижских сценах, тесная связь, соединяющая консерваторию с образцовой сценою Французской Комедии, **и тщательное соблюдение традиций**, оставленных современному поколению актеров его знаменитыми предшественниками.

**Из Франции исходят и новые движения в области Т.**

В 1887 г. в Париже возник под именем Свободного Т. (Théâtre libre) театральный кружок, задавшийся целью ставить пьесы, которые по тем или иным основаниям не могут попасть на

сцены, следующие обычным традициям. Помимо пьес, затрагивавших щекотливые темы нравственного или социального характера, здесь ставились преимущественно символистические драмы.

В первое время Т. этот был доступен лишь для избранного общества. **Роли выполнялись дилетантами**; руководителем всего дела был Антуан, которого в 1895 г. сменил Ла-Рошелль. **В Англии старинная национальная драма исчезла во время революции**; вместо нее при Реставрации появилась классическая драма по французскому образцу, с итальянскими декорациями, оркестром и женщинами-актрисами, что в то время в Т. являлось одной из новых приманок.

Лишь благодаря **Гаррику**, а впоследствии **Кемблю** вновь появляется на сцене **Шекспир**, хотя и в изуродованном виде.

Оба Кина, а в новейшее время Ирвинг и Бус (Booth) — последние главным образом в Америке — также являлись преимущественно истолкователями шекспировских пьес.

Вообще **современный английский театр не только утратил самостоятельность, но зачастую страдает отсутствием всякого смысла, не говоря уже о художественности.**

Его репертуар состоит большею частью из переводов или переделок французских и немецких пьес и романов, нелепых мелодрам в историческом или сентиментальном духе и смешанных представлений с пением, танцами, пальбой и бенгальским освещением.

Лучшие лондонские Т., как напр. "Lyceum-Theatre" Ирвинга, не стесняются обращать в феерию Гетевского "Фауста", разыгрываемого под аккомпанемент оркестра. Даже Шекспира его соотечественники переделывают и "улучшают" вставками музыки, балетов и шествий.

— Наиболее оживленная **борьба между реалистическим и идеалистическим способами изображения происходила с переменным успехом в Германии**, где развитие драмы перешло в XV и XVI вв. почти исключительно в руки ремесленников.

Удачно введенное **Гансом Саксом** (см.) направление уступило место **школьным драмам**, которым благоприятствовали гуманисты. Школьные драмы, получившие особенное развитие в **Германии**, назывались так потому, что предназначались главным образом для **исполнения в школах и школьниками**; они послужили довольно энергичным проводником гуманитарных и реформационных идей.

**В XVI в.** постановка школьных драм в гимназиях и **латинских школах становится обязательной** (не мене одного раза в год),

вследствие чего появляется целый ряд новых произведений и переработок этого рода драм; образцами для сочинителей служили главным образом **следующие драмы нидерландцев**: Вильгельма Гнафеуса — "Acolastus", Георга Макропедиуса — "Hekastus", Иоганнеса Сапидуса из Шлеттштадта — "Lazarus".

С появлением **Реформации** школьная и народная драмы стали **приближаться друг к другу.**

**Чтобы влияние школьной драмы на народ оказывалось сильнее, ее стали писать на немецком языке и переводить с латинского, а исполнителями выступали и взрослые граждане.**

Из писавших школьные драмы на латинском языке выдавались в **Германии** Ксистус Бетулиус (Сикст Бирк) из Аугсбурга, написавший драму "Susanna", **Томас Наогеоргус (Кирхмайр)**, написавший "Pammachius", "Mercator" и "Hamanus", и **Христофор Стиммелиус**, написавший "Studentenkomödie".

**В конце XVI в.** писали латинские школьные драмы **шваб Никодемус Фришлин** и **нидерландец Каспар Шонеус**.

Из лиц, писавших **на немецком языке школьные драмы**, более известны **Ролленгаген, Бартол. Крюгер, Мартин Ринкгардт**.

**Во второй половине XVI в.** начинается исполнение школьных драм **на латинском языке в иезуитских школах**.

Здесь к прежним, преимущественно риторическим элементам присоединяются и новые, заимствованные из итальянской пасторальной и оперной поэзии; **иезуиты стали обращать внимание и на внешнюю обстановку представлений**.

Начиная **со времен 30-летней войны**, школьные драмы мало-помалу исчезают в Германии и заменяются представлениями трупп, приезжавших из Голландии и Англии (см. выше). При их посредстве проник в Германию **натурализм, смешанный с напыщенностью**.

**Эти труппы являются зародышем немецкого театра**; из них вышли первые немецкие профессиональные актеры.

Главный контингент последних составляли студенты. Среди них выдавался магистр **Фельтен**, стоявший во главе товарищества актеров: в этом товариществе, впервые в Германии, **участвовали женщины**. Фельтену принадлежит заслуга **лучшего перевода пьес Мольера**, хотя он же одновременно представлял и **арлекинады (гансвурстиады), импровизации (Stegreifspiel) и так назыв. Haupt- und Staatsaktionen**.

Эти последние составлялись для странствующих трупп **большою частью из иностранных драм или из романов**;

по общему правилу, **они не печатались, а имелись лишь в списках**; некоторые из них представляли законченное драматическое произведение, другие — лишь набросок драмы, третьи — нечто среднее между тем и другим, так что **отдельные главные сцены были написаны в виде диалогов, а прочие сочинялись руководителем товарищества**.

**Содержанием их** в большинстве случаев служили фантастические похождения: серьезное действие сплеталось с шуточными выходами гансвурста (арлекина) или прерывалось шуточными интермедиями.

Название **Haupt- und Staatsaktionen** происходит от того, что в них выводились великие геройские дела и лица, выдающиеся своими подвигами или по своему званию. Соответственно содержанию эти пьесы ставились с возможным великолепием (staat — в смысле "великолепие").

Некоторые из сохранившихся пьес этого рода напечатаны в недавнее время.

Особого развития эти представления достигли **в конце XVII в.** Одновременно сказывалось значительное влияние литературной драмы, которая поддерживалась при дворах государей и распространялась французскими актерами. **Это вызвало в 20-х годах XVIII стол. театральную реформу Готшеда-Нейбера.**

Действовало также иноземное **английское влияние**, которым обуславливалось обратное течение в сторону естественности.

**Основателями истинно национального немецкого театра следует считать Аккермана, Экгофа, Шредера и в особенности Лессинга.**

Средоточиями немецкого театра **в последней четверти XVIII в. являются Гамбург**, где жили вышеназванные деятели, и **Мангейм**, где директором придворного театра состоял **барон фон-Дальберг** и где начал свою карьеру **Ифланд**.

В самом конце XVIII в. выдвигаются еще **Веймар и Берлин**.

**В Веймаре** возникла под влиянием **Гете**, состоявшего директором тамошнего придворного театра, реакция против чрезмерного натурализма и в пользу художественности форм. Под именем "веймарской школы" подразумевается поэтому академически-идеалистическое направление сценического искусства; **главными представителями этого направления во времена Гете и непосредственно после него являются Унцельман, П. А. Вольф с женою, Граф, Генаст, Малькольми, Каролина Ягеман.**

**Противоположное направление — реалистическое — имело главную точку опоры в Берлинском королевском национальном театре, основанном в 1786 г. труппою Деббелина и находившемся с 1796 по 1814 г. под руководством Ифланда, и в венском гофбургтеатре, который с 60-х гг. XVIII века становится центром успешной театральной деятельности.**

Это реалистическое направление содействовало, однако, тому, что отдельные особенно одаренные артисты выдвигались из общего состава во вред общему впечатлению.

**Уже Гете признавал опасность виртуозности, представителем которой в его время был Ифланд, часто выступавший в ролях, его недостойных, чтобы возможно ярче выдвинуть свой талант.**

**Из артистов Берлинского придворного Т., который с 1815 г. называется "Königliches Schauspielhaus", выдаются артистки Деббелин, Унцельман, Беторт, Августа Крелингер и ее дочери Берта и Клара Штих, Шарлотта ф.-Гагн, комик Герн, Дависон, Л. Дессуар, Т. Лидтке.**

**Венский гофбургтеатр возник в 1741 г.;**

**до 1752 г.** там преобладала итальянская опера,

**с 1752 по 1772 гг.** французская комедия и лишь с **1776 г.** водворилась немецкая комедия.

**Директорами его были**, между прочим, известные писатели **Лаубе и Дингельштедт.**

**Из артистов выдаются:** Тони Адамбергер, Корн, Аншюц, София Шредер, Лева, Ларош, Луиза Нейман, Бекман, Зонненталь, Фридерика Госман, А. Ферстер, Левинский, Баумейстер

и друг.

**Придворный Т. в Дрездене также являлся в 1840—1860-х годах** видным центром драматической деятельности; **здесь подвизались** Карл и Эмиль Девриент, артистки К. Бауер, Байер-Бюрк, Зеебах, позднее — Порт, Детмер и артистка П. Ульрих.

**Характеристической особенностью современного театрального дела является система гастролеров;** один артист значительно выделяется при этом из среды товарищей, но художественные интересы обыкновенно остаются на заднем плане и приносятся в жертву денежным, материальным соображениям.

Вследствие конкуренции в этом направлении частных Т. страдают и **субсидируемые казною Т.**, которые вследствие постоянной смены артистов не могут заботиться о систематическом развитии сценического искусства.

Этой задаче более других остается верным **венский гофбургтеатр, где преобладает естественность в игре.**

Попытки поднять Т. в художественном отношении учреждением театральных академий, влиянием особых государственных чиновников и т. п. до сих пор не привели ни к каким практическим результатам. **Реакцией против системы гастролеров явилась с начала 1870-х годов деятельность мейнингенского придворного Т. (ср. Мейнингенцы);** здесь стремились согласовать деятельность каждого артиста с содержанием всей пьесы и достигнуть строгой естественности во всей внешней постановке (костюмах, декорациях и т. п.); в последнем отношении мейнингенцы послужили образцом для всех сцен.

Под влиянием "**Théâtre libre**" образовался в Берлине в 1889 г. по инициативе **Отто Брама** литературно-артистический кружок под названием "**Freie Bühne**", поставивший себе задачу "**создать сцену, которая была бы свободна от театральной цензуры и чужда коммерческих расчетов**". Не выставляя никакой определенной программы, кружок имел в виду содействовать появлению на сцене всего, что "жизненно, свободно и велико"; он отвергал только застывшие и потерявшие содержание формы, а также порождения расчета и компромисса

**В отличие от парижского Свободного Т. берлинский кружок с самого начала ставил пьесы исключительно с помощью профессиональных артистов,** но по цензурным условиям также был доступен **только для членов кружка.** Им, между прочим, впервые поставлены "**Ткачи**" Гауптмана, которые теперь идут и на открытой для публики сцене "**Deutsches Theater**", по мере возможности преследующей те же задачи, которые ставят себе так называемые свободные Т. По образцу свободных Т. в Париже и Берлине возникли аналогичные учреждения в Мюнхене (1891), Вене (в 1891 г., но вскоре закрылось), Копенгагене (в 1891 г.), Лондоне.

### **III. Театр в России.**

В России Т. на первых порах представлял собою **явление, занесенное иностранцами.**

Начало его связано с именами **царя Алексея Михайловича и боярина Матвеева (см. Русская драма).**

Театральное дело, заглохшее с кончиною Алексея Михайловича, было **возобновлено Петром**

## I.

Прежде всего он обратил Т. **из придворного в народный**, для всех "охотных смотрельщиков". Т. был переведен **из царских хором на Красную площадь**, где **воздвигнута была особая "комедийная храмина"**.

Петр желал сделать Т. выразителем своих побед, **но его немецкие комедианты оказались для этого дела непригодными.**

Директор Петровского Т. Яган Куншт затруднился выполнить заказанную Петром по случаю победы его "триумфальную" комедию, и Петр **должен был обратиться к Заиконоспасской академии, где процветала занесенная из Киева духовная драма и мистерия.**

Вообще **Петр был недоволен современным ему репертуаром.**

По словам Берхгольца, он требовал от актеров пьес, которые имели бы не более трех действий, не заключали бы в себе никаких любовных интриг и были бы не слишком грустны, не слишком серьезны, не слишком веселы.

**Он желал, чтобы пьесы шли на русском языке и потому хотел иметь комедиантов преимущественно из Польши, а не из Германии.**

После смерти Петра Великого и его сестры царевны Натальи Алексеевны, страстной любительницы театра, театральное дело в России стало падать, что объясняется равнодушием к нему придворных сфер в царствование Екатерины I и Петра II: дворцовые спектакли стали весьма редким явлением.

**В Славяно-греко-латинской академии продолжались представления школьных драм, которые получили и дальнейшее развитие, удалившись от схоластического направления прежнего духовного Т.**

Со вступлением на престол императрицы **Анны Иоанновны** возобновились придворные спектакли, маскарады и пр.

Пьесы были преимущественно комического содержания: императрица предпочитала "те крестьянские и немецкие комедии, в которых актеры в конце действия непременно колотили друг друга".

Петербургское общество не довольствовалось одной итальянской оперой или немецкими комедиантами, выписанными из Лейпцига, а стало пробовать силы **на русской комедии и хлопотало об устройстве постоянного Т. во дворцовых покоях.** Помещение, приспособленное для этой цели, стало носить название "комедии" и находилось в "**новом Зимнем Е. И. В. доме**".

**В дворцовых спектаклях принимала участие вся петербургская знать; особенно смешил Анну Иоанновну своими выходками на сцене Д. А. Шепелев; исполнителями театральных пьес являлись еще сыновья Бирона, Воронцовы, Апраксины, гр. Брюсов, Ермаков, Струговщиков и другие; есть основание предполагать, что в придворных спектаклях принимали участие кадеты вновь учрежденного Шляхетного корпуса.**



С особенной пышностью было поставлено в 1735 г. действо о Иосифе.

Существовал проект учреждения первого в России театрального училища, представленный балетмейстером Жаном-Баптистом Ланде; по некоторым сведениям можно думать, что этот проект осуществился.

**В царствование Елизаветы Петровны музыкальное и театральное дело очень выросло и стало на ноги.**

Никогда до тех пор Петербург не представлял такого изобилия и разнообразия зрелищ. Наряду с иностранными труппами профессиональных артистов и музыкантов, образовался Т. в Шляхетском корпусе, где в 1749 г. впервые поставлена была первая трагедия Сумарокова "Хорев", а в Ярославле организовалась труппа Ф. Г. Волкова. Последняя в 1752 г. была вытребована в Петербург, где она дебютировала в присутствии государыни в мистерии св. Димитрия Ростовского.

**30 авг. 1756 г. состоялся указ об учреждении русского Т. в Петербурге.**

В состав труппы вступили ярославцы — двое Волковы, Дмитревский и Попов.

**Екатерина II придавала Т. высокое воспитательно-образовательное значение, но это сознание в ее время было только теоретическим; на самом деле Т. оставался благонравным развлечением, в котором балеты, оперы и драматические представления играли совершенно одинаковую роль.**

Все же Т. явился в России первым проводником народности (Лукин, Аблесимов, Фонвизин).

При восшествии на престол Екатерины II придворных трупп было три: итальянская оперная, балетная и русская драматическая;

в качестве вольной имела разрешение на представления немецкая труппа.

**В 1762 г. была образована французская драматическая труппа.**

**В 1766 г. был издан "Стат всем принадлежащим к Т. Людям".**

**Общая сумма ассигнований на Т. достигала 138410 руб., в том числе на русский Т. 10500 руб., тогда как на содержание французской труппы было назначено вдвое больше.**

Театральное ведомство при Екатерине II страдало постоянным дефицитом.

**В 1783 г. впервые были установлены "пробы" (дебюты) для артистов.** Тогда же стали давать платные спектакли для публики в городских Т.

Важной мерою была отмена казенной театральной монополии и установление свободы предпринимательства в области зрелищ и увеселений.

**В Москве начало Т. относится к 1757 г.,** когда открылась итальянская опера известного Локателли.

**В 1759 году там был заведен публичный русский Т.,** но он просуществовал недолго.

Особенно оживлено театральное дело в **Москве было в 1762 г. по случаю коронации Екатерины II.**

**В 1776 г. кн. Урусову** была выдана 10-летняя привилегия на содержание Т. в Москве, с обязательством выстроить новый каменный Т.; князь Урусов передал свои права **Медоксу**, который выстроил огромное здание Т. **на Петровке**, отчего театр получил название "**Петровского**"; этот театр сгорел в **1805 г.**; в следующем году в **Москве был открыт Императорский Т.**

Кроме спектаклей постоянных придворных трупп, **при дворе Екатерины II** были довольно часты **любительские спектакли в Эрмитажном Т.**

Большое распространение получили спектакли **любителей из лиц высшего общества.**

В придворных спектаклях нередко принимали участие малолетние: это были большею частью **пажи, кадеты и воспитанницы вновь учрежденного Новодевичьего (Смольного) монастыря.** Явившись на первых порах забавою двора, Т. тогда же получил распространение и среди близко стоявшего ко двору **боярства.**

Уже **при Алексее Михайловиче боярин Матвеев устроил в своем доме Т. вроде царского.** Его примеру последовали **боярин Милославский**, получивший вследствие этого прозвание "**потешного**", **кн. Як. Одоевский** и любимец царевны Софии **кн. В. В. Голицын.** Даже одна из приближенных боярынь царевны Софии, **Тат. Ив. Арсеньева**, устраивала у себя в доме театральные зрелища, на которых актерами являлись **ее барские люди и барские барыни.**

**В Петербурге уже во времена Елизаветы** существовали Т. **в доме гр. Ягужинского и гр. Б. П. Шереметева.** Этот обычай богатых вельмож заводить у себя постоянные домашние Т. сохранялся очень долго.

**При Екатерине II** славились Т. Румянцева, Волконского; у гр. Шереметева было целых четыре Т. (в Петербурге, Москве и имениях Кускове и Останкине).

**В 1790-х гг. в Москве** насчитывалось около 15 частных Т., при 160 актерах и актрисах и 226 музыкантах и певчих.

При этих домашних Т. были **оркестры музыки, оперные и даже балетные труппы из крепостных.**

Такие **помещичьи труппы бывали и в провинции.** Так, в **конце XVIII стол.** особенно славились труппы **гр. Волкенштейна близ Суджи (Курской губ.), Сумарокова в Тарусском у. Калужской губ., кн. Юсупова в с. Архангельском близ Москвы, кн. Щербатова при с. Утешении Тульской губ. и др.**

Из провинциальных городов в **Харькове** постоянный Т. был основан в **1789 г.**, в **Воронеже** в **1787 г.**, в **Тамбове** в **1786 г.**, в **Нижем-Новгороде** в **1798 г.**, в **Твери** в **1787 г.**

**Домашние Т. при дворе и у знатных бояр** способствовали появлению на сцене **женщин** (уже в теремах царевны Софии).

**На публичном Т. женские роли впервые стали исполняться женщинами в 1757 г.**, вслед за учреждением постоянного русского Т.

**Первыми русскими актрисами были Марья и Ольга Ананьины и Мусина-Пушкина, из которых первая вышла замуж за Григория Волкова, вторая — за Шумского, третья — за Дмитревского.**

**Выдающимися актрисами в XVIII стол. были Михайлова и Троепольская.**

С другой стороны принадлежность **значительной части актеров к числу крепостных** (еще в начале XIX стол. Императорская труппа в Москве была сформирована путем скупки помещичьих трупп) не могла содействовать возвышению общественного положения актеров.

**Из крепостных вышел и знаменитый артист Щепкин.**

В первый же **период истории русского Т.** на сцене выработалась **определенная школа** в смысле некоторой преемственности и общности приемов, тона и стиля игры. Эта была **школа европейская, точнее — французская.**

Первыми образцами, которым пришлось следовать первой русской труппе, были иноземные Т. тогдашнего Петербурга, в особенности франц. **труппа Сериньи**, состоявшая, по свидетельству современников, из весьма талантливых артистов.

Близость этой труппы и репертуар первых лет, состоявший, **кроме пьес Сумарокова, из переводов комедий Мольера, Детуша и Реньяра, еще более обобщил артистическую физиономию обеих трупп, французской и русской.**

**Во главе художественной части** юного русского Т. был поставлен **Дмитревский**, который усвоил стиль и манеру игры лучших из европейских **трагиков того времени** и в тех же правилах воспитал целую плеяду современных ему русских актеров.

Крутицкий, Гамбуров, Сандунов, Плавильщиков, А. Каратыгин, Яковлев, Семенова и др. были талантливыми учениками, последователями и преемниками направления Дмитревского, **т. е. французской школы сценической игры.**

Вся последующая история русского Т. была историей господства западноевропейского, преимущественно французского, драматического искусства.

Такое положение вещей продолжалось почти сто лет.

**Французская школа игры**, акклиматизировавшись вполне **на русской сцене** и соответствуя внутреннему характеру репертуара, породила немалое количество сценических художников. Свойственная ей красота внешних приемов, отделка мельчайших подробностей игры, продуманность стиля и достоинства декламационной стороны исполнения вместе с глубоким уважением к искусству поставили лучших русских актеров наряду с крупными артистическими силами Запада.

Были эпохи в истории русского Т., беспремерные по числу замечательных дарований, находившихся одновременно на сцене.

Таково было время **Щепкина, Шумского, Садовского, Самарина, С. Васильева, Никифорова, Медведевой, Е. Н. Васильевой, Мартынова, Мочалова, Самойлова, Сосницкого, сестер В. и Н. Самойловых и др.**

С появлением **Островского** своеобразные его создания нашли себе превосходных

исполнителей и истолкователей в среде блестящей актерской плеяды, способной понять, усвоить и воспроизвести самые разнородные типы. **Садовский и Шумский**, прекрасные исполнители **мольеровских типов**, дали незабвенные образцы из галереи **Островского**.

Высокие создания Шекспира, комизм Т. Мольера и "русская душа" героев Островского — все было под силу этим крупным дарованиям, изощренным школою.

Следующее поколение актеров впало в ту же ошибку, что и драматурги-подражатели Островского (см. Русская драма).

**В Островском усмотрели не художника характеров, а бытописателя**, его народность приняли за простонародность, в исполнении на первый план стали выдвигать простоту; те художественные приемы, которые в своей совокупности составляют школу, признаны были излишними. **Связь с традициями была порвана: актеры школы уступили место на русской сцене актерам натуры, т. е. дилетантам, которые путем времени и опыта приобретают известные навыки.**

**Стильность и цельность игры всего более сохранились в труппе московского Малого Т., украшением которой являются Ермолова и Федотова.** Особое положение среди русских Т. занимают **Имп. Т.**, находящиеся в ведении министерства Двора, а также правительственные Т. в **Варшаве**.

Начало Императорским Т., как и официальному существованию Т. в России вообще, **положено 30 авг. 1756 г., когда имп. Елизавета Петровна издала указ об учреждении в С.-Петербурге Российского Т., поручив управление Т. Сумарокову.**

Впоследствии **в состав придворного Т.**, кроме русской драматической труппы, вошли балет, камерная и бальная музыка, итальянская опера, французская и немецкая труппы.

**До 1766 г.** управление Т. сосредоточивалось в ведении придворной конторы; затем импер. Екатерина II учредила самостоятельную дирекцию всех придворных Т., **первым директором** которых назначен был **И. П. Елагин (20 декабря 1766 г. — 21 мая 1779 г.);**

после Елагина занимал эту должность **В. И. Бибиков (1779—1783).**

**В 1783 г.** для управления придворными Т. учрежден "**Комитет над зрелищами и музыкой**" (1783—86),

состоявший из генерал-поручика П. И. Мелисина, генерал-майора П. А. Соймонова, камергеров князя Н. А. Голицына и А. И. Дивова и камер-юнкера П. В. Мятлева, под председательством А. В. Олсуфьева.

**В 1786 г.** комитет упразднен и директором придворных Т. назначен **С. Ф. Стрекалов (1786—89);** за ним следовали два равноправных директора: **ген.-майор П. А. Соймонов и А. В. Храповицкий (1789—91).**

**С 1791 г.** придворные Т. вновь перешли в **единоличное управление и директорами их последовательно были: князь Н. Б. Юсупов (1791—99), граф Н. П. Шереметьев (1799) и обер-гофмаршал А. Л. Нарышкин (1799—1819),** при котором в 1806 г. были учреждены Имп. московские Т.

**27 апреля 1812 г.,** по случаю отъезда имп. Александра I из С.-Петербурга, учрежден был "для решения высших театральных вопросов" особый комитет, которому был подчинен

директор Т.; в состав комитета вошли, между прочим, директор придворных Т. Нарышкин и министр финансов Д. А. Гурьев.

**С 14 января 1816 г.** действия комитета были продолжены и на будущее время, а **с 22-го февр. 1824 г.** комитет был преобразован:

в состав его вошли московский и петербургский военные генерал-губернаторы, из которых последний, **граф Милорадович**, назначен был старшим членом.

**19 декабря 1825 г.**, за смертью графа Милорадовича, старшим членом комитета назначен шталмейстер **князь В. В. Долгоруков**.

После А. Л. Нарышкина директорами Т. состояли: **гофмейстер кн. Тюфякин (1819—21), А. А. Майков (1821—25) и Остолопов (1825—29)**.

**5 января 1823 г.** московские Имп. Т. выделены были из общей дирекции и отданы в ведение московского ген.-губернатора **кн. Голицына**: директорами московских Т. были **Ф. Ф. Кокошкин (1823—31) и М. Н. Загоскин (1831—42)**.

**С 1842 г.** моск. Т. были вновь подчинены общей дирекции.

**В 1829 г.** Комитет для управления петербургскими Т. был упразднен с назначением директором Т. **князя Сергея Гагарина (1829—33)**.

За ним следовали: А. М. Гедеонов (1833—1858), гофмейстер А. И. Сабуров (1858—1862), граф А. М. Борх (1862—1867), гофмейстер С. А. Гедеонов (1867—1875). До осени 1881 г. Дирекцией управлял статс-секретарь барон Кистер, до 1899 г. — обер-гофмейстер И. А. Всеволожский.

В настоящее время Имп. Т., с.-петербургские и московские, состоят в министерстве Импер. Двора под общим ведением директора Имп. Т. **князя С. М. Волконского**.

О современной организации Императорских Т. см. Россия. Для объявления всех общих распоряжений директора Имп. Т., а также хозяйственных распоряжений конторы Имп. Т. **установлен особый "Журнал распоряжений"**, ежедневно подписываемый управляющим конторою и рассылаемый всем заведующим отдельными частями.

Хозяйство каждого театрального здания и наблюдение в нем за чистотою и переделками возложено на особых **"полицмейстеров"**, назначаемых **из лиц офицерского звания**.

На обязанность полицмейстеров, между прочим, возложено ведение по Т. "дневников", в которые ежедневно вносятся перечень дневной специально сценической работы (спектакли, репетиции, спевки) с обозначением пьес, а также сведения о посещении Т. высочайшими особами и высшими должностными лицами и вообще о всех происшествиях в стенах самого Т.

**Частные Т. в России** в большинстве случаев мало благоустроены и влечат жалкое существование; исключение составляют частные Т. в столицах и в крупных провинциальных центрах;

**статистические сведения о частных Т. приведены в ст. Россия.**

В С.-Петербурге Т. 12 (в том числе 3 императорских), в Москве — 11 (3 императорских), в Варшаве — 4 правительственных; в большинстве провинциальных городов имеется по одному Т.; более одного Т. в Баку (2), Барнауле (4), Бердянске (2), Вильне (2), Витебске (2), Воронеже (4), Екатеринославе (3), Житомире (2), Казани (2), Киеве (3), Козлове (2), Кременчуге (2), Курске (2), Люблине (2), Минске (2), Нижнем Новгороде (4), Одессе (4), Оренбурге (2), Полоцке (2), Саратове (2), Симбирске (2), Смоленске (3), Сызрани (2), Тамбове (2), Таганроге (2), Томске (2), Уфе (3), Харькове (2), Царицыне (2), Ярославле (2).

**Для обсуждения нужд театрального дела в России соби́рался в 1898 г. в Москве 1-й Всеросс. съезд сценических деятелей, а в 1901 г. — второй съезд.**

Обществ театральных, музыкальных и вокальных — в С.-Петербурге 27, в Москве — 11.

**Общества взаимопомощи и благотворительные для театральных деятелей:**

Импер. русское театральное общество и при нем убежище для престарелых артистов (в СПб.),

общество для призрения престарелых и лишенных способности к труду артистов и их семейств и при нем убежище для призрения артистов (в Москве),

общество взаимного вспоможения тружеников музыкального дела в Одессе, общество русских драматических писателей и композиторов (см.).

**Для приготовления к музыкальной и театральной деятельности имеются специальные учебные заведения:**

императорские театральные училища в СПб. и Москве (см.),

консерватории в СПб. и Москве (см.),

затем в СПб. 4 курса,

в Москве — 9 школ и училищ, из которых выдается музыкально-драматическое учил.

Московск. филармонического общ., состоящее из музыкального и драматического отделений.

**В провинции театральных и музыкальных обществ 123 (считая в том числе и отделения Музыкального общ.), музыкальных школ, училищ и классов — 17.**

**Из театральных библиотек в России** наиболее богатая — центральная библиотека дирекции Императорских театров: библиотека драматических произведений состоит из русских произведений (11500 тт. и 12500 заглав.), французских (10000 том. и 38500 загл.), немецких (2500 т. и 12500 загл.) и исторического отдела, заключающего в себе сочинения, относящиеся к истории Т. и теории сценического искусства;

**в музыкальной библиотеке хранится** свыше 2700 партитур и до 1500 клавираусцугов. Периодические издания по Т. и музыке, издающиеся в России: в С.-Петербурге — "Виолончелист", "Вестник театров и музыки", "Ежегодник Императорских театров", "Музыка и пение", "Нувеллист", "Русская музыкальная газета", "Театральный указатель", "Театр и искусство", "Эхо сезона", "Музыкально-театральный современник", "Russlands Musik.-Zeitung"; в Москве — "Новости сезона", "Театральные известия", "Ежедневное либретто"; в Варшаве — "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", "Meloman"; в Одессе — "Театр"; в Риге — "Fanfare", "Hausmusik". О цензуре драматических сочинений см. Цензура.

#### **IV. Театральное дело и законодательство.**

Особые юридические нормы регулируют положение театрального дела. Являясь по своей идее образовательно-воспитательными учреждениями, благотворно действующими на поднятие нравственного уровня народа, Т. заслуживают поощрения и поддержки со стороны правительства, которое или само устраивает и содержит Т., или оказывает частным Т. **субсидии, освобождает их от платежа налогов и т. п.**

**В монархических государствах попечение о Т.** обыкновенно принадлежит монарху; расходы на театральное дело падают на его личные средства или на его гражданский лист.

Часто попечение о Т. берут на себя местные органы самоуправления, как, напр., в больших городах.

Но с другой стороны, не все Т. осуществляют свою высокую идеальную цель; многие из них, преимущественно частные Т., являются простыми промышленными предприятиями; их действия не всегда отвечают требованиям, которые можно предъявлять к художественному учреждению; наоборот, они могут представлять опасность в нравственном отношении.

В виду этого учреждается правительственный надзор как за тем, чтобы заведование Т. находилось в руках способного и благонадежного лица, так и за тем, **чтобы на сцене не давались пьесы сомнительного содержания; это достигается посредством разрушительной системы и театральной цензуры.**

**Законодательных постановлений по театральному делу долго не существовало;** оно предоставлялось на усмотрение властей.

Когда в западноевропейских странах была введена система свободы промышленности, для Т. была сохранена разрушительная система.

Так, **в Пруссии законом 1811 г. установлено,** что промысловое свидетельство на ведение театрального предприятия может быть выдано лишь с разрешения департамента полиции, с указанием места и времени, на которое разрешение выдано.

По закону 1845 г. театральный антрепренер должен был получить разрешение обер-президента той провинции, где предполагались театральные представления. (Северогерманский рейхстаг законом **1869 г.** в ограничение произвола административных властей постановил, что разрешение на постановку театральных представлений должно быть выдаваемо, если не имеется обстоятельств, препятствующих допущению данного лица к занятию театральной деятельностью.

Так как при этом от антрепренеров не требовалось никакого образовательного ценза, то в **1870-х годах в Германии** появился целый ряд Т., руководителями которых явились люди совершенно неподходящие или без всяких средств, и театральное дело стало заметно клониться к упадку.

Поэтому имперским законом **1880 г.** было постановлено, что местные власти могут отказать в разрешении на театральное предприятие, если они на основании известных им обстоятельств пришли к заключению, что предприниматель не обладает необходимою для ведения дела благонадежностью, особенно в нравственном, артистическом и финансовом отношениях.

Новейший закон, касающийся театрального дела в Германии, издан **в 1896 г.** Разрешение дается лишь на точно обозначенное при выдаче разрешения предприятие; при перемещении театрального предприятия с одного места на другое прежнее разрешение делается

недействительным, так как новое предприятие может оказаться не однородным с прежним; разрешение выдается лишь на известный род театральных представлений; **на предпринимателе лежит обязанность доказать**, что он обладает необходимыми материальными средствами для ведения предприятия (этим имеется в виду хотя несколько обеспечить актеров от антрепренеров, начинающих дело с недостаточными средствами); лицу, не достигшему 25-летнего возраста, может быть отказано в разрешении содержать странствующий Т. Не требуется вообще разрешения властей для Т., не являющихся промышленными предприятиями, — т. е. для придворных Т., для Т., выстроенных и содержимых на счет города, для частных Т. в тесных кружках и для публичных представлений с общепользовными или благотворительными целями; с другой стороны, требуется разрешение для Т., субсидируемых двором или городами.

Разрешение выдается лично известному просителю и не может быть передаваемо другому лицу; оно выдается на неопределенное время, но может быть по усмотрению властей отнято, если представления не начались в течение года со дня выдачи разрешения или если был перерыв в представлениях на три года; разрешение может быть отнято и в таком случае, если окажется, что оно было выдано на основании неверных сведений, или если из действий или упущений предпринимателя обнаружится, что он не обладает теми качествами, которые при выдаче разрешения предполагались существующими; кроме того, разрешение отнимается в случае лишения гражданских прав на весь срок этого лишения.

Лицо, желающее иметь странствующую труппу, должно взять на это особое промысловое свидетельство.

**Особые правила, изданные в 1883 г.**, существуют в **Германии** для таких представлений, которые в противоположность Т. не преследуют высших художественных интересов: в этих случаях различается, даются ли представления в закрытом помещении или на публичных площадях, дорогах, улицах и т. п. Для представлений в закрытом помещении требуется разрешение, если предметом представления являются пьесы с пением, пение и декламация; для чисто инструментальной музыки не требуется разрешения. В разрешении может быть отказано, если есть основание предполагать, что представление будет противоречить законам или добрым нравам, если данное место не удовлетворяет полицейским требованиям, если уже выдано достаточное число разрешений; оно может быть отнято, если окажется, что представления нарушают законы или добрые нравы. Для представлений на улицах требуется во всяком случае разрешение, безразлично, будут ли то музыкальные или драматические представления или иные увеселения. В Австрии до сих пор нет законодательного регулирования театрального дела.

**По правилам 1850 г.** театральные представления могут происходить лишь в театральных зданиях или в предназначенных для того особых помещениях, со специального разрешения.

Сооружение постоянного Т. требует высочайшего разрешения. Каждый предприниматель должен получить от наместника провинции личное разрешение, в котором точно обозначается род представлений, разрешенных к исполнению; каждая пьеса должна быть до первого представления одобрена наместничеством. Выданное разрешение действительно лишь для определенного лица и для определенного Т.

**Пьеса, шедшая с разрешения властей в главном городе наместничества**, может быть беспрепятственно поставлена и на других сценах наместничества. Представления, не имеющие высших художественных интересов, также требуют разрешения; при исполнении пьес с пением требуется разрешение как для предпринимателя, так и для владельца помещения.



**Для странствующих комедиантов, плясунов, фокусников кукольных театров, гимнастов и т. п.** требуется разрешение местной полиции, которое дается после строгой оценки качеств просителя. Во Франции развитие театрального законодательства шло наряду с фазами политического развития страны, так как там театру более, чем где-либо, придавалось политическое значение. Разрешительная система театральных представлений существовала **во Франции и до революции**, когда разрешения выдавались губернаторами.

**По закону 1790** года разрешение и надзор за всеми общественными зрелищами (**spectacles publics**) перешли к муниципальным властям.

**Декретом Наполеона I в 1806 г.** соответствующие обязанности вновь перешли в руки правительственных органов: разрешение на устройство нового Т. принадлежало в Париже главе государства, в департаментах — префекту; парижские Т. были ограничены лишь известными категориями представлений; устройство балетов и балов-маскарадов было предоставлено исключительно оперному Т.; в департаментах балы-маскарады могли быть устраиваемы лишь в Т. главных городов; число Т. было ограничено в больших городах двумя, в малых — одним.

**В 1835 г. разрешение на открытие Т. в Париже** было предоставлено министру внутренних дел.

**Законом 1864 г. введена во Франции свобода театрального дела:** разрешения на открытие Т. больше не требуется; лицо, желающее устроить Т., должно представить одно заявление министру изящных искусств, а другое — префекту полиции (в Париже) или префекту (в департаментах); всякие привилегии отдельных Т. относительно постановки определенного рода театральных представлений отменены. Театральные предприниматели подчинены всем постановлениям, которые правительство издает в интересах общественного порядка, безопасности и гигиены.

Представления, не преследующие высших художественных интересов (*spectacles de curiosités, de marionettes, cafés chantants, cafés concerts*), до сих пор подлежат действию закона **1790 г.**; разрешение их зависит от усмотрения местных полицейских властей.

**В Англии с давних пор действовала система театральных разрешений;** касающиеся Т. правила точнее урегулированы законом **1843—44 гг.**

Разрешение на публичное исполнение театральных пьес дается или королевским патентом, или лордом-камергером (Lord Chamberlain of the household), или мировыми судьями; лорд-камергер выдает разрешение на устройство Т. в Лондоне, а также в тех местах, где король случайно пребывает; в таких местах разрешение может быть выдано и мировыми судьями, но оно не имеет силы во время пребывания там короля. Все прочие Т. должны получить разрешение мировых судей, которое выдается на специальных сессиях и должно быть подписано четырьмя мировыми судьями.

**Лорд-камергер может закрыть Т.,** имеющий королевский патент или его собственное разрешение, в видах общественной безопасности. Мировые судьи имеют право издавать правила для разрешенных ими Т.; эти правила для Оксфорда и Кембриджа и их окрестностей должны получить одобрение канцлера или вице-канцлера университета; при нарушении этих правил, а также в случае беспорядков мировые судьи имеют право закрыть Т.

Для представлений, не преследующих высших интересов искусства, требуется ежегодное возобновление выданного разрешения.

**В России постановления о Т. довольно отрывочны;** основным положением у нас является ст. 135 Уст. пред. и пресеч. преступл., по которой "воспрещается без дозволения полиции чинить в городе или вне его общенародные игры или забавы и театральные представления. Домашние забавы и увеселения только тогда подлежат надзору полиции и воспрещаются ею, когда в них входит что-либо законам противное; **запрещается лишь на домашних Т. наряжаться в монашеское или духовное платье.**

**Полиция** в случае просьбы о дозволении учинить игры, основанные на силе и проворстве телесном и дозволенном искусстве, также игры общенародные или забавы и театральные представления, если не находит в том ничего противного закону и вреда общего или частного, то дает позволение и назначает день и час, когда начать.

**Содержатели клубов, маскарадов, общества музыкантов и разных штукмейстеров,** временно куда-либо приезжающих и постоянно занимающихся этим, обязаны дать в пользу инвалидов однажды в год по одному собранию, маскараду, концерту и представлению.

**В духовных публичных концертах** исполняется одна духовная музыка, а **в светских** все другие;

**смешение светской музыки с духовной не допускается;**

**в духовных публичных концертах, исполнение которых на Т. воспрещается, не дозволяется петь псалмы и молитвы, употребляемые в православном богослужении, а только других вероисповеданий, но и те отнюдь не в русском переводе.**

Полиция при общенародных играх и забавах наблюдает, чтобы место, для того избираемое, было прилично и никому от того не приключалось опасности или вреда и чтобы устройство мест было прочно, и если игры, забава или театральные представления происходят внутри строения, то чтобы в ложах, переходах, на лестницах и при дверях входа и выхода были фонари со свечами или другое освещение, **и двери отворялись наружу, а не внутрь".**

**Существует воспрещение давать публичные маскарады и зрелища в указанные дни;** число таких дней в 1900 г. значительно сокращено.

**О благотворительных сборах с публичных зрелищ и увеселений см. Зрелища. (см.).** Малоразработанным является вопрос о гражданско-правовых отношениях театрального дела, именно об отношениях между антрепренером и артистом: они определяются договором, который носит название ангажемента. Условия ангажемента обыкновенно определяются местным обычным правом, которое крайне неблагоприятно для артиста, возлагая на него одни обязанности, а антрепренеру предоставляя все права; артист иногда является как бы лицом, умаленным в своих гражданских правах.

Так, **в контракте указывается ряд условий,** когда антрепренер может нарушить договор (пожар театра, война, эпидемия, общественный траур, равнодушие публики к артисту, политический переворот, перестройка театра или другие причины), актер же ни в каком случае и ни по каким причинам не имеет такого права.

**Антрепренеру принадлежит право продолжить договор по истечении условленного срока;** в случае болезни актер обязан лечиться у театрального врача; актер обязан

являться к репетициям, которые начинаются обыкновенно раньше первоначального срока договора; актеры обязаны **на свой счет делать себе гардероб**; антрепренер имеет право налагать штрафы на актеров; наконец, **право антрепренера давать актерам роли, вовсе не соответствующие их способностям**, может иногда привести к тому, что актер, выступая в неподходящих ролях, погубит свою артистическую известность

**Германские артисты** пытались по мере возможности защититься от притеснений антрепренеров образованием обществ артистов, напр. "**Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger**", которое насчитывает около 3000 членов (из общего числа 10000 германских актеров).

Общество "Deutscher Bühnenverein" составило однообразный контракт, который в некоторых отношениях смягчил обычные условия. Все эти попытки едва ли вызовут значительное улучшение условия и быта артистов без законодательного урегулирования отношений артистов и антрепренеров.

**Составление нормального контракта для русских артистов явилось одним из результатов Первого всероссийского съезда сценических деятелей.**

## **V. Театральные здания.**

В средние века специально театральных зданий не существовало; драматические представления были делом церкви, приспособлявшей устройство церковных зданий для целей духовных представлений; устройство церковной сцены в общих чертах сохранилось и тогда, когда представления приняли более светский характер и перешли на церковные погосты, на ярмарки и т. п., где для этого строились особые подмостки (см. Мистерии).

**Светские представления в средние века** давались в школьных помещениях, амбарах, открытых дворах, с специально устроенными возвышениями и подмостками, в комнатах, обвешанных коврами, а впоследствии в особых зданиях (Spielhäuser);

**первый специальный театр был построен в Нюрнберге в 1550 г., цехом мастерзингеров.**

Т. улучшались в своем наружном виде и во внутреннем устройстве по мере усиления роскоши при дворах во второй половине XVII в., особенно под влиянием итальянских оперных Т., формы которых в главных чертах сохранились до настоящего времени. Возникшая из пастушеской драмы, итальянская опера в XVI веке нашла приют при дворах итальянских государей и отличалась роскошью обстановки. Итальянские театры сооружались **по системе Перуцци и Серлио.**

**На устройство сцены** продолжала оказывать влияние античная сцена; только три прохода на сцену увеличились в глубину и стали украшаться архитектурными украшениями в римском стиле, а средний проход мало-помалу получил значение места для постановки декораций; большие подвижные стены или раздвижной занавес давали возможность устраивать блестящие декоративные эффекты.

**В итальянском оперном Т. XVII и XVIII в.** стали устраиваться, **кроме просцениума, служащего как бы архитектурной рамкой сцены, также и кулисы, которые могли отодвигаться в глубину сцены**; благодаря этому сцена могла быть увеличена до весьма больших размеров; оказывалось возможным выпускать на сцену много артистов одновременно и установить театральные машинные механизмы.

Особенно обширны были **венецианские Т.**: так, в Т. Сан-Хризостомо была сцена в 20 м ширины и 23 м глубины.

**Итальянские мастера болонской школы** сумели устраивать с помощью **кулис и переносных декораций** великолепно украшенные помещения.

В Италии впервые вновь стали стремиться к тому, чтобы придать Т. **внешний художественный вид**: знаменитый **архитектор XVI в. Палладио (см.) в выстроенном им в Виченце Teatro Olimpico** весьма талантливо возродил античное устройство Т., сделав сцену с тремя воротами и с пятью расходящимися в перспективе улицами; зрители сидели на круто подымавшихся ступенях, устроенных в виде дуги.

**Т. Farnese в Парме, выстроенный в 1618 г. Алькотти**, представлял собою продолговатый зал, половина которого отделялась просцением, а другую половину окружали три яруса в подковообразном виде. В Т., выстроенном **во Флоренции Буонталенти (1536—1608)** и его учениками **Джулио Париджи и Милиори**, устройство сцены было согласовано с требованиями тогдашней **оперы**.

**В XVIII в.** особенно отличались Т. **в Венеции**, где впервые доведены были до совершенства театральные эффекты: провалы, внезапные превращения, перемены декораций и т. д. **Джакомо Торелли (1608—1678), Франческо Гуитти (выстроивший в 1638 г. Т. в Ферраре), Миккети** были одновременно выдающимися архитекторами и художниками-декораторами.

**В Болонье** создалась школа театральных архитекторов, которая господствовала **в XVIII веке** почти везде **в Европе**:

так, **Томазо Джусти выстроил в 1686 г. театр в Ганновере, Франческо Сатурини — в Мюнхене.**

Особенно способствовали расцвету этой архитектурной системы **Александро и Джироламо Мауро и знаменитая семья Галли Бибиена.**

В выстроенных **итальянцами Т. зрительный зал** большею частью имел подковообразную форму; двор помещался в партере, первый ярус лож был предназначен для придворных дам, верхние ярусы — для приглашенных зрителей. Просцениум был украшен в новейшем вкусе, сцена была весьма поместительна, сценическая обстановка великолепна; главную роль играли фантастические архитектурные украшения.\

Итальянская система Т. перешла и во Францию, Англию, Испанию, Россию.

**С началом господства классицизма** в театральном деле стала преобладать простота сценической обстановки; впервые она была осуществлена в Teatro Filarmonico в Вероне, выстроенном Франческо Счипионе Мафеи, а затем и в Т. Парижа, Дрездена, Лондона и всего мира. Типичными итальянскими оперными Т. являются вполне сохранившийся Т. в Байрейте (выстроенный в 1747 г. Джузеппе Галли Бибиена), оперный Т. в Берлине (1741—43), придворный Т. в Мюнхене. В Германии первые оперные Т. появились, не считая резиденций государей, в Нюрнберге, Аугсбурге, Гамбурге и Лейпциге (в 1667—93 гг.).

**В современных Т. зрительный зал** в видах возможности лучше видеть и слышать вмещает в себе обыкновенно до 2500—3000 зрителей.

Зал обыкновенно имеет подковообразную форму, повышающуюся сзади. Пол зала носит название партер (передняя часть его — паркет); в глубине зрительного зала, между паркетом и сценой, на мст., соответствующем древней оркестре, находится помещение для хора музыкантов, на который перешло и название оркестра.

**В новейших Т. по идее Рихарда Вагнера, впервые примененной в вагнеровском Т. в Байрейте,** для возможно меньшего нарушения иллюзии оркестр помещается так глубоко, что зрители партера не видят исполнителей-музыкантов.

Вокруг партера идут ярусы, или вертикально поднимающееся друг над другом **ряды, лож или балконов;** в последнем случае для лож оставляются боковые помещения, прилегающие к оркестру;

**верхний балкон носит название галереи.**

**Возвышенная сцена,** т. е. место, где выступают артисты, отделяется от оркестра и зрительного зала несколькими занавесами;

в больших Т. имеются **главный занавес,** занавес, опускаемый в антрактах между действиями, занавес при быстрой перемене декораций и железный занавес для локализации могущего вспыхнуть на сцене пожара.

Впереди занавеса находится **рампа** — помещение, где устроено переднее освещение сцены; посредине ramпы — суфлерская будка. От авансцены — передней части сцены — к глубине сцены пол несколько поднимается.

**Место на сцене, где происходит действие,** ограничено декорациями, именно задней и боковыми стенами;

**задняя стена** в различных местах спускается, так как иногда бывает необходимо сделать сцену то короче, то длиннее (глубже); боковые стены образуются посредством **кулис.**

**Они состоят** из полотна, натянутого на рамах, проходят через пол сцены и внизу держатся на подвижных маленьких колесах, или катках.

**Предметы, необходимые для более точного обозначения сцены,** как то: дома, стены, деревья, скалы и т. п., называются подвижными декорациями и выдвигаются сбоку с помощью механизмов, помещенных под полом.

**Сверху сцена** ограничивается так назыв. софитом, т. е. полотняной декорацией, идущей поперек над всей сценой; смотря по тому, что изображается на сцене, софиты носят название воздушных, лесных, комнатных и др.

**Вся машинная часть современного Т.** делится на верхнюю и нижнюю;

к первой относятся блоки и приспособления для подвешивания, а также все аппараты для летания.

**Нижняя машинная часть** состоит из люков (бесшумно поднимающихся и опускающихся частей пола), каналов, вагончиков и т. п. и служит отчасти для передвижения кулис, а отчасти для того, чтобы поднимать появляющиеся из-под пола привидения.

**Необходимые приспособления для летания**, для поднятия занавеса, для перемены декораций, для спуска софитов и т. п. находятся в **чердачном помещении над сценой**, пол которого пробит.

**Сцена** в большинстве случаев разделяется на 5—8 перспективно расположенных частей, из которых каждая снабжена **большим люком, тремя свободными пролетами и отпускной дверью**.

**Освещение** составляют две верхние лампы и две боковые с каждой стороны и, кроме того, перемещающиеся лампы, добавочные лампы, транспаранты и т. п.; сюда же нужно добавить освещение сцены с передней стороны рампой, могущее быть урегулированным по усмотрению.

**По сторонам сцены** помещаются залы для репетиций, гардеробные, уборные артистов; позади сцены обыкновенно находятся декорационный зал, магазин кулис, управление Т. и т. п.; имеются, наконец, приспособления для внесения декораций и для подъема лошадей.

**Вокруг зрительного зала** находятся **фойе, буфеты, вестибюль, раздевальные помещения, коридоры**.

**В придворных Т.,** сверх того, имеются **придворные ложи и соединенные с ними салоны**.

Новые Т. сооружаются в настоящее время почти повсюду **в стиле ренессанс (начальном или позднейшем)**, как снаружи, так и внутри.

Выдающуюся роль **в украшениях Т. играет фигурная скульптура и декоративная живопись**.

Прежде обыкновенно все различные внутренние помещения театра соединялись под одним внешним фасадом (здания берлинской и венской оперы, Т. во Франкфурте-на-Майне, старый дрезденский Т.).

В последнее время стремятся к тому, чтобы отдельные части Т., как сцена, зрительный зал, лестницы, фойе и т. п., выделялись особым фасадом также и с наружной стороны (парижская опера, новый дрезденский Т., новый венский гофбургтеатр).

В последние 10-летия, главным образом после больших пожаров Т. **в Ницце и Вене (1880 и 1881 гг.)**, стали обращать особенное внимание на безопасное устройство Т. в пожарном отношении; принимаемые с этою целью меры прежде всего направлены к тому, чтобы самое здание состояло из несгораемого материала.

Против пожарной опасности, могущей явиться извне Т., последние должны быть обеспечены постройкой на площадях, свободно со всех сторон. Т., построенные рядом с другими зданиями, должны быть отделены от них брандмауэрами и т. п.; не допускается строить Т. во дворах или в садах позади других зданий.

**Противопожарным требованиям** должны соответствовать по возможности и сценические механизмы: в настоящее время не требуется совершенное исключение употребления дерева на сцене, точно так же считается излишним пропитывание несгораемыми составами; но для декораций и т. п. следует употреблять по возможности несгораемые материалы (асбест и т. п.).

**Жилые помещения, рестораны, кухни, декорационные залы и главные магазины кулис** должны быть по возможности вне здания театра, равно как и помещения для центрального парового или водяного отопления; электрическое освещение должно быть предпочтительно газовому; в больших Т. последнее должно быть воспрещено.

Еще важнее, чем безопасное в пожарном отношении устройство театра, является **обеспечение находящейся в Т. публики, так как одна паника иногда столь же опасна, как и самый пожар.**

Прежде всего следует принять меры к тому, чтобы публика могла покинуть театр возможно быстрее и безопаснее (**нормально — в 4 минуты**);

для этого лестницы, двери, площадки, ворота должны быть устроены правильно и достаточно широко; помещения должны быть снабжены достаточной вентиляцией, чтобы предохранять от дыма; сцена и зрительный зал должны быть отделены друг от друга капитальной стеной и несгораемым занавесом;

в Т. должен находиться достаточный персонал дежурных пожарных и достаточно огнегасительных средств.

В последнее время предложено много **проектов устройства безопасных Т.**; венское общество "Asphaleia" предложило устраивать вокруг зрительного зала вентиляционное кольцо и концентрическое кольцеобразное фойе, которые одновременно служат в качестве коридоров и лестниц; отчасти этот проект применен при постройке Королевского оперного Т. в Будапеште,

**в 1885 г.; в этом же Т.** все перемещения декораций, подъемы, спуски и т. п. на сцене производятся исключительно с помощью гидравлических прессов, а освещение сцены посредством рампы заменено электрическим освещением сбоку.

В последнее время сделаны были попытки такого устройства сцены, при котором впечатление не нарушалось бы частыми переменами декораций (в особенности в драмах Шекспира, Гете и Шиллера).

Эти попытки основывались на применении новейшей машинной техники и электротехники, но большею частью без особых результатов; такова, напр., **попытка О. Девриента построить сцену в 3 этажа, по примеру средневековых мистерий;**

**такова же и построенная в 1889 г. Лаутеншлегером в Мюнхене "шекспировская" сцена.** Тот же Лаутеншлегер в 1896 г. устроил в Мюнхенском королевском театре (**Residenztheater**) **вращающуюся сцену:** для ускорения перемены декораций на сцене устроен вращающийся пол в виде круга в 16 мтр. в диаметре;

этот круг обращен к зрителям несколько менее, чем на 1/4; в то время, как на обращенной к публике части сцены идет представление, на другой части устанавливаются декорации, мебель и т. п. для следующего действия, и так как поворот круга совершается помощью электрической энергии, то перемена картины или действия может быть совершена в самое короткое время, причем в зрительном зале при перемене декораций стоит полумрак.

Представляя большие выгоды, эта система имеет то неудобство, что при ней нельзя использовать всю сцену.

**В 1900 г.** устроена подобная вращающаяся сцена **и в московском Большом театре.**

**Наиболее выдающиеся из современных театральных зданий в Германии** — Т. в Берлине (драматический, оперный, Лессинг Т.), Мюнхене, Дрездене, Лейпциге, Кельне, Карлсруэ, Дармштадте, Франкфурте-на-Майне, Висбадене; особо стоит вагнеровский театр в Байрейте;

**в Австрии** — Т. в Вене (оперный, гофбургтеатр, театр an der Wien),

Праге, Зальцбурге;

**во Франции** — в Париже (Théâtre-Français, новая большая опера, Т. Шателе), Лионе, Марселе и Бордо;

**в Италии** — Т. Сан-Карло в Неаполе, делла Скала в Милане и Фениче в Венеции.

**Самые большие Т. Лондона** — дрюрилэнский и ковентгарденский;

особенностью новых лондонских Т. является то, что они выстроены наполовину под землей.

**Самые большие из современных Т.**

— делла Скала — 7 тыс. зрителей,

Сан-Карло — 7500,

Т. в Чикаго, в настоящее время самый большой во всем мире — 8 тыс.

**В России** первое место занимают Императорские театры в С.-Петербурге и Москве (см. Александринский Т., Большой Т. в Москве, Малый Т., Мариинский Т., Михайловский Т.).

Выдающимся сооружением, удовлетворяющим всем новейшим требованиям, является **Т. при Народном доме императора Николая II, открытый в 1900 г. с.-петербургским городским попечительством о народной трезвости. См. Декламация (см.).**

*Литература. Engel, "Ideen zu einer Mimik (Берлин, 1775); A. W. Schlegel, "Vorlesungen über dramatische Kunst" (2-е изд., Гейдельб., 1817); Benedik, "Katechismus der Redekunst" (5 изд., Лпц., 1896); Skraup, "Katechismus der Mimik und der Gebärdensprache" (Лпц., 1892); Palleske, "Kunst des Vertrags" (3 изд., Штутг., 1892); Prölss, "Katechismus der Dramaturgie" (Лпц., 1877); Lindau, "Vorspiele auf dem Theater" (Дрезд., 1895); Pougin, "Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre" (II, 1884); Sachs and Woodrow, "Modern Opera Houses and Theatres" (Лонд., 1896 след.); Moynet, "Trucs et décors; la machinerie théâtrale" (Пар., 1893); Prutz, "Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters" (Берл., 1849); Schink, "Dramaturgische Fragmente" (Грау, 1781); Rötcher, "Die Kunst der dramatischen Darstellung" (Б., 1841—46); Bulhaupt, "Dramaturgie des Schauspiels" (3 изд., Ольденбург, 1890); Gettke-Oppenheim, "Theaterlexicon" (Лпц., 1886—1888); Klein, "Geschichte des Dramas" (Лпц., 1865—76, 13 т.); Garnier, "Le nouvel Opéra de Paris" (Пар., 1876—81); Fölsch, "Theaterbrände etc." (Гамбург, 1878); Gilardone, "Handbuch des Theater-lösch und Rettungswesens" (Страсбург, 1882-1884); D. V. Junk, "Das Theatersystem vom technischen Standpunkte" (Вена, 1884); Gossen, "Traité de la construction des théâtres" (Пар., 1885); Gwinner, "Das neue Königliche Opernhaus in Budapest" (Вена, 1885); Fleschig, "Die Dekoration der modernen Bühne in Italien" (Дрезден, 1894); R. Genée, "Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München" (Штутг., 1889); Filippi et Contant, "Théâtres de l'Europe et machines théâtrales" (2 изд., П., 1860); Gosset,*



*"Traité de la construction des théâtres"* Пар., 1885); Astruc, *"Le droit privé du théâtre"* (Пар., 1897); Burckhard, *"Das Recht der Schauspieler"* (Штутг., 1896); Deseure, *"Le droit et le théâtre"* (Пар. и Брюсс., 1895); Opet, *"Deutsches Theaterrecht"* (Берл., 1897); Rivalta, *"Storia e sistema del diritto dei teatri"* (Болонья, 1886); П. Д. Боборыкин, *"Театральное искусство"* (СПб., 1872); Дж. Г. Льюис, *"Актеры и сценическое искусство"* (пер. В. Яковлева, Варш., 1876); С. Юрьев, *"Несколько мыслей о сценическом искусстве"* (М., 1888); П. Н. Арапов, *"Летопись русского Т."* (СПб., 1861); его же, *"Очерк постепенного хода и усовершенствования русского Т."* (в *"Драматическом альбоме"*, М., 1850); Ф. А. Кони, *"Русский Т., его судьбы и истории"* (*"Русск. сцена"*, 1864); Н. П. Колюпанов, *"Очерк истории русского Т. до 1812 г."* (*"Рус. мысль"*, 1889, № 5—8); С. В. Танеев, *"Из прошлого Императорских Т."* (СПб., 1885—90); П. О. Морозов, *"Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII ст."* (СПб., 1888); Носов, *"Хроника русского Т."* (изд. Императорским обществом истории и древн. росс., М., 1883); Н. И. Николаев, *"Драматический Т. в г. Киеве, 1803—1893"* (Киев, 1898); И. Шляпкин, *"Царевна Наталья Алексеевна и Т. ее времени"* (СПб., 1898); В. Стасов, *"Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на Императорских Т. в России в XVIII и XIX ст."* (СПб., 1898); Пчельников, *"Справочная книжка по театральному делу"* (М., 1900); Погожев, *"Проект законоположений об Императорских Т."* (СПб., 1900). С сезона 1890—91 гг. выходит *"Ежегодник Импер. Т."*

**Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона**

**Файл составлен по материалам страницы**

<http://www.bibliotekar.ru/bet/77.htm>

**Файл скачан с сайта [«Юный скрипач в дополнительном образовании»](#)**

**[Карта сайта](#)**