

«Завораживающая смесь величия и слухов». **GUARDIAN**

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

секреты
колыбели
русского балета
от Екатерины II
до наших дней

САЙМОН МОРРИСОН

Подарочные издания. Балет

Саймон Моррисон

**Большой театр. Секреты
колыбели русского балета от
Екатерины II до наших дней**

«ЭКСМО»

2016

УДК 792.82(470)
ББК 85.335.42(2)

Моррисон С.

Большой театр. Секреты колыбели русского балета от Екатерины II до наших дней / С. Моррисон — «Эксмо», 2016 — (Подарочные издания. Балет)

ISBN 978-5-04-185553-6

Большой театр, один из самых знаменитых театров мира и жемчужина музыкального искусства России, был основан в 1776 году. С момента открытия он пережил немало блистательных премьер, но были в его истории и темные страницы. О взлетах и падениях, великих именах и триумфальных премьерах, талантах и трагедиях, политических интригах и любовных перипетиях расскажет эта книга. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 792.82(470)

ББК 85.335.42(2)

ISBN 978-5-04-185553-6

© Моррисон С., 2016

© Эксмо, 2016

Содержание

Введение[1]	6
Глава 1. Хитрый фокусник	20
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Саймон Моррисон
Большой театр. Секреты
колыбели русского балета от
Екатерины II до наших дней

*Посвящается Нике, которая ушла из балета прежде, чем ей
исполнилось пять*

Simon Morrison

BOLSHOI CONFIDENTIAL

© Simon Morrison, 2016 This translation published by arrangement with Massie MacQuilkin
Literary Agents and with Synopsis Literary Agency.

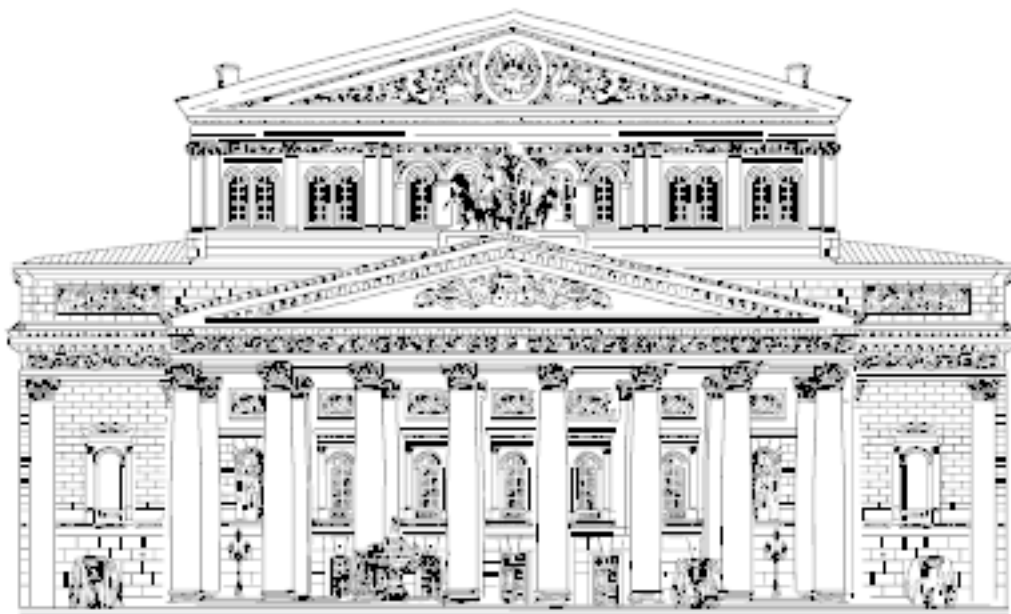
© Романовский Д.А., перевод на русский язык, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023



Москва 2023

Введение¹



Ночью 17 января 2013 года Сергей Филин, художественный руководитель балетной труппы Большого театра, возвращался в свою московскую квартиру неподалеку от Садового кольца. Артист припарковал черный «Мерседес» и побрел сквозь падающий снег ко входу в подъезд. Оба сына уже спали, но он знал, что жена Мария² ждет его. Прежде чем хореограф успел ввести код, отпирающий металлические ворота, к нему подошел коренастый мужчина, чье лицо скрывал капюшон, и зловеще поздоровался. Когда Филин повернулся, нападавший плеснул ему в лицо концентрированную серную аккумуляторную кислоту из банки и устремился к ожидавшей его машине. Сергей упал на землю и стал звать на помощь, протирая снегом глаза и лицо, чтобы унять жгучую боль.

Это злодеяние повергло в хаос одно из самых выдающихся учреждений культуры в России: Большой театр, жемчужину имперской эпохи, визитную карточку советской культуры на протяжении всего XX века и доказательство перерождения нации в XXI веке. Даже те великие и менее талантливые исполнители, чьи карьеры завершились личным или профессиональным фиаско, могли не без оснований поверить в благоволение судьбы, позволившей им выступать на прославленной сцене. Танцовщики Большого терпели трещины в суставах, растянутые мышцы и синяки на ногах – неизбежные опасности балета, – чтобы демонстрировать практически идеальные позы и непревзойденное равновесие. Сироты становились «ангелами» в школах, готовивших артистов кордебалета в первые годы существования театра; Большой взрастил великих классиков XIX века, и совсем недавно удивительные способности его танцовщиков

¹ Описание покушения на Сергея Филина составлено на основе интервью с Екатериной Новиковой, Ольгой Смирновой и Николаем Цискаридзе в марте 2013 г., интервью со Светланой Лункиной в феврале 2013 г. в Принстонском университете; интервью с Дилярой Тимергазиной – в ноябре. Для дополнительной информации см. Саймон Моррисон, *More Tales from the Bolshoi*, *London Review of Books* от 4 июля 2013, 21–22; *The Bolshoi's Spinning Dance of Power*, *International New York Times*, от 25 ноября 2013. Идея преемственности у Баланчина и Эштена традиций Петипа исходит от Алексея Ратманского, как считает Аластер Маколей.

² Мария Прорвич – вторая супруга Сергея Филина. Родилась в Москве. В 1996 окончила Московскую государственную академию хореографии (класс Софьи Головкиной) и была принята в балетную труппу Большого театра.

искупили, по крайней мере отчасти, идеологические недостатки советского балета. Нападение на Филина разрушило бесплотные романтические образы служителей искусства, потеснив истории о потрясающей поэзии атлетизма на подмостках Большого бульварным чтивом о сексе и насилии, царивших за занавесом. Репортеры, политики и критики, рецензенты и балетные блогеры в один голос заговорили о том, что театр нередко переживал мощные потрясения. Случившееся нападение не выглядело жутким отклонением, ведь сложная история Большого наполнена множеством схожих инцидентов в прошлом. Черета высоких достижений периодически прерывалась, а иногда, наоборот, подпитывалась приступами безумия.



Театр Медокса (Петровский театр), предшественник Большого театра, около 1800 г.

История Большого театра идет рука об руку с историей страны – по крайней мере со времен русской революции, когда власть переместилась из Санкт-Петербурга в Москву. В царские времена Мариинский театр (позже известный как Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, а сокращенно – Кировский театр) обладал наибольшим престижем; Москва и ее балетный и оперный театр с сомнительным финансированием считались провинциальными. В зависимости от точки зрения, театр, город, школа могут сформировать и возглавить определенную традицию. В XX веке Большой занимал гордое место на советской и международной сцене как эмиссар не только русской балетной традиции, но и самого государства. Тела танцовщиков символизировали политику страны. Русский балет – отнюдь не абстракция, и хореографы, стремившиеся к не субъективной, не нарративной постановке, заблуждались, представляя, что подобная отвлеченность поможет реализовать любой концепт. При просмотре видеозаписей современных и архивных выступлений становится ясно, что ни танец, ни музыка, ни любой другой элемент не были продуманы абсолютно безупречно. Смелость и мощные проекты играют важную роль в политике и культуре, особенно в контексте национально ориентированной позиции президента Владимира Путина. Сегодня Большой ищет способ вернуть свое превосходство, утраченное после распада СССР.

Начиная с незапамятных времен, российские императоры, большевики, Сталин и его соратники, политические элиты нынешнего режима всегда смотрели на Большой театр как на символ империи, идеологии или коммерции. Ему примерно столько же лет, сколько и США, но он прожил множество жизней. С благословения Екатерины Великой в 1780 году русский князь³ и английский предприниматель⁴ возвели строение на клочке земли недалеко от Кремля; находившиеся рядом здания молодого театра и правительства пережили немало катастроф. Учитывая, что в России политика может быть настоящим театром, а театр – непосредственно участвовать в политике, факт их соседства не кажется необычным.

После пожара в 1853 году Альберт Кавос⁵ превратил Большой театр в каменный неоклассический рай с рифлеными колоннами, встроенными зеркалами и гипсовыми вазами; на портике были установлены скульптуры греческих муз. После революции 1917 года большевики решили изгнать оттуда имперский декадентский дух, но вместо этого фактически просто уничтожили культурное наследие, разобрав мраморный пол и закрасив фрески. Здание стало символом державы, которая довольно скоро проявила имперские амбиции; в действительности само рождение Советского Союза произошло в стенах Большого. 30 декабря 1922 года там прошел первый Всесоюзный съезд Советов, и его участники проголосовали за создание нового государства.

На сцене Большого Сталин ратифицировал советскую конституцию и произносил речи перед запуганными коммунистами; никто не хотел первым заканчивать аплодировать. Руководство коммунистической партии работало в помещении театра до тех пор, пока в Кремле не возвели подходящее здание. Большой был единственным местом, где правители России встречались со своими подданными. Как поясняет один кремлевед: «Появление в Большом театре означает, что вы принадлежите к высшим эшелонам власти; но исчезновение оттуда – синоним утраты доверия и смерти»⁶. Балет начинался после выступлений официальных лиц, контролировавших массовые репрессии – казни пугающих масштабов предполагаемых саботажников, предателей, «пятой колонны» и других нежелательных элементов. «Те, кто сидел на сцене, – сообщает историк Карл Шлегель, – поставили свои подписи под тысячами смертных приговоров, одобренных чрезвычайными комиссиями, и даже непосредственно участвовали в допросах с применением физической силы»⁷.

Как стало известно, коммунистической партией регламентировался и репертуар Государственного академического Большого театра. Его генеральным директорам приказывали выпускать постановки на утвержденные темы. Громыхающие на сцене бульдозеры изображали строительство коммунистической утопии, аудитория состояла из крестьян и рабочих, которым приходилось подсказывать, когда следует хлопать. В 1939 году персонаж, изображавший Ленина, появился на сцене Большого⁸ в агитпроп-опере Тихона Хренникова под названием «В

³ Князь Петр Васильевич Урусов (1733–1813 гг.) – русский антрепренер, губернский прокурор Москвы.

⁴ Майкл Джордж Медокс (1747–1822 гг.) – английский инженер, театральный антрепренер, основатель Петровского театра – первого общественного музыкального театра Москвы, предтечи Большого театра.

⁵ Альберт Катеринович Кавос (1800–1863 гг.) – русский архитектор итальянского происхождения, академик архитектуры Императорской академии художеств, известный главным образом как строитель театров.

⁶ Шлегель К. Moscow, 1937 («Террор и мечта. Москва 1937») / перевод на англ.: Родни Ливингстон – Кембридж, Великобритания: Polity Press, 2011. С. 511.

⁷ Там же. С. 514, 517.

⁸ Спектакль играли не в Большом, а в Музыкальном театре Немировича-Данченко. На создание оперы Тихона Хренникова вдохновил Владимир Немирович-Данченко, руководитель Музыкального театра. Хренников приступил к работе в 1936 году. Либретто писали Алексей Файко и автор первоисточника Николай Вирта, который работал над пятой картиной, а ранее выпустил собственную инсценировку романа под названием «Земля». Им помогали сам Немирович-Данченко и коллектив театра. Первая редакция оперы была готова к 1939 году. Премьера состоялась 10 октября 1939 года. Постановку осуществил Немирович-Данченко, дирижером выступил Евгений Акулов. Впервые на оперной сцене был воссоздан образ Ленина, не получивший, однако, музыкального воплощения. 28 октября того же года состоялась премьера в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде, а 20 декабря – в Киеве, где присутствовал сам Хренников.

бурю». Фотография той эпохи запечатлела рабочих на концерте произведений Чайковского, посвященном двадцатилетию ленинской тайной полиции (ВЧК). Для режиссеров, не заинтересованных в балетах и операх, рассказывавших о колхозах и гидроэлектростанциях, единственной безопасной альтернативой стало держаться ближе к классике.

Во время Второй мировой войны часть фойе театра была уничтожена немецкой бомбой. Восстановление велось на скудный послевоенный бюджет, но акустика была испорчена еще раньше приказом Сталина, повелевшим обрамить защитным цементом царскую ложу в центре первого яруса (по сообщениям, документ о специальной перестройке помещения был похоронен внутри стены). В 1980-е гг. Большой «развалился», как позднее и сам Советский Союз, но магия русского балета осталась, переданная массам как последний символ национальной гордости в обанкротившемся СССР.

Сергей Филин считался 40-летним принцем русского балета, когда подписал пятилетний контракт на художественное руководство Большим театром. Будучи москвичом, он сделал великолепную карьеру ведущего танцовщика и получил звание народного артиста России. Его родители не интересовались балетом, но, пытаясь найти применение неумной энергии сына, отдали его в ансамбль песни и танца им. Локтева. Мальчик прилагал все силы к обучению и в 10 лет сумел поступить в Московскую государственную академию хореографии при Большом театре, а по окончании (через 8 лет) получил место в прославленной труппе. Его первой крупной ролью был плут Бенедикт в постановке «Любовью за любовь»⁹, балетной адаптации пьесы «Много шума из ничего». Сегодня спектакль на музыку Тихона Хренникова, пожалуй, вполне заслуженно забыт, но этот опыт спровоцировал сильное увлечение Филина Шекспиром. Он представлял себя исполнителем, которого ждет великая слава, его мечту подкрепляла и педагог Марина Семенова. Она умерла в 2010 году в возрасте 102-х лет и сумела не только воплотить традиции, переданные ей А. Вагановой, но и создать собственный стиль преподавания. В течение последних десятилетий легендарная балерина помогала ученикам справляться со стрессами Большого. Филин выделил ее как своего главного наставника. Семенова делилась с ним «вещами, которые она никому больше не рассказывала», и даже вмешивалась в его личную жизнь, советуя не жениться «на этой» или «той» девушке, упоминая их «неправильные» конечности или низкую фертильность¹⁰.

Филин стал звездой главным образом благодаря широкому диапазону способностей: их спектр простирался от высокого технического мастерства (как в «Дон Кихоте», одном из важнейших балетов репертуара Большого) до поэтической выразительности и утонченного характера. Его внешность в молодости идеально подходила для роли красивого празднующего искателя удовольствий; экспериментальные образы пришли позднее. Травма заставила артиста покинуть сцену в 2004 году, но он вновь попал в центр внимания, когда закончил факультет искусствования Московского университета. В 2008 году, в возрасте 37 лет, Филин стал художественным руководителем балета Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко; а три года спустя занял ту же должность в Большом. Будучи вторым по значимости после генерального руководителя Анатолия Иксанова, он контролировал репертуар, кастинг, назначения и увольнения. Это был разумный выбор. Филин великолепно знал театр и его традиции, был спокойным и хладнокровным.

Инсайдеры подозревали, что причиной нападения послужили профессиональные и личные обиды. Такой же вывод сделала полиция. Российские медиа – провластные телеканалы, более оппозиционные газеты и новостные онлайн-ресурсы – дразнили публику вымышленными теориями о преступлении. Эти публикации были собраны в вышедшей на русском языке книге

⁹ Балет Т. Хренникова, либретто В. Боккадоро и Б. Покровского. Первое представление: Москва, Большой театр, 30 января 1976 г.

¹⁰ Перрон В. Inside Sergei Filin's Bolshoi Ballet (дополненная версия) / Dance Magazine, январь 2013.

под названием «Черные лебеди. Новейшая история Большого театра»¹¹, а американская сеть НВО выпустила документальный фильм о нападении – «Большой Вавилон»¹². (В конце картины обезображенного Филина в тишине перед танцовщиками отчитывает новый руководитель театра Владимир Урин: «Я просил вас не болтать», «Я не собираюсь спорить с вами. Пожалуйста, сядьте»). Отстраненные от работы сотрудники обвиняли в случившемся криминальных элементов, близких к Кремлю, – подобная версия не казалась абсурдной, учитывая, что Большой связан как с искусством, так и с политикой. Филин отвергал обвинения в вымогательстве на прослушиваниях претендентов на принятие в штат. Правда, он продвигал своих людей, как обычно делают все художественные руководители; выбирал, кто будет вести, кто поедет в гастрольный тур и кто появится на праздничном спектакле – то есть принимал решения, имевшие серьезные финансовые последствия для членов труппы. Разумеется, были те, кто жаждал занять его место и считал, что Филин извлекает много выгоды.



Вид Большого театра с солдатами Императорской армии на параде.

Сначала сплетни циркулировали вокруг яркого танцовщика и неутомимого критика руководителя Николая Цискаридзе. Годами он жаловался на все: пятилетнюю полную реконструкцию театра, менеджеров, художественное руководство и восходящих звезд. При этом сам он казался на удивление бодрым после происшествия, слишком радостно давал интервью и объявил, что отказался от теста на детекторе лжи. Когда его спросили о жалобах, Цискаридзе вспомнил свою карьеру и связал себя с другими великими артистами, а именно с оперной певицей Марией Каллас, хотя та была более сдержанна и использовала гораздо меньше сценического грима, чем он сам. Цискаридзе упомянул о веселых, невинных и прибыльных рождественских выступлениях в «Щелкунчике»: «\$ 1,500 – официальная цена билета, – хвастался он

¹¹ «Черные лебеди. Новейшая история Большого театра» / сост. Б. С. Александров – М.: «Алгоритм», 2013.

¹² «Большой Вавилон», реж. Ник Рид (Нью-Йорк: НВО Documentary Films, 2015).

по телефону, – и Иксанов говорит, что я не могу танцевать». В мае 2013 года его адвокат подал иск на Большой в ответ на выговор, полученный танцовщиком за распространение сплетен. В июне того же года патриотическая газета «*Завтра*» сообщила, что его контракты с театром в качестве исполнителя и преподавателя разорваны. Он парировал с присущей ему бравадой: «А чего вы ожидали? Это же банда». Вдохновленные его заявлением во французской газете *Le Figaro*: *Le Bolchoi, c'est moi* («Большой театр – это я») поклонники артиста выступили с протестом напротив здания театра.

Цискаридзе раскрыл вечный конфликт между прогрессистами и консерваторами, заклеил тех танцовщиков, что получали преимущества за счет архаичной патронажной системы. Ранее в XX веке в эпоху большевиков и культурной революции директором театра была Елена Малиновская. Неописуемо невзрачная, она заняла высокий пост благодаря вращению в кругах марксистов-ленинцев и управляла Большим с 1919 по 1935 год. Время от времени женщина грозила отставкой, жаловалась на подрывающие ее здоровье давление и угрозы со стороны сотрудников, но кремлевские покровители не позволяли ей уйти. Несмотря на то, что выживание Малиновской обеспечило продолжение работы Большого, ее обвиняли в пособничестве кадровым чисткам. Кроме того, жестоко критиковали за испорченный репертуар, в котором даже классический балет стал инструментом идеологического давления.

Так началась борьба между защитниками аристократической традиции и ее критиками, а также между теми, кто подчинялся официальным директивам, и теми, кто был не согласен с ними, но вел себя тихо, признавая бесполезность сопротивления. Официальная доктрина соц-реализма обязывала балетных и оперных либреттистов нагружать постановки о далеком прошлом марксистско-ленинским содержанием, оттененным анахронизмами. Акцент сместился на казаков, цыган и крестьян, которых московская сцена не видела с наполеоновской эпохи. В спектаклях должна была прослеживаться простая дихотомия: пробольшевистские голодранцы против антибольшевистских трусов; Советский Союз против фашистов; колхозники против палящего солнца и засухи. Пантомима и крестьянская экзотика стали ядром репертуара с 1930-х до конца Второй мировой войны.

Цискаридзе учился со старой гвардией, танцовщиками, придерживающимися традиционных, а не инновационных произведений, продвигаемых Иксановым и Филиным. Увольнение принесло облегчение даже его сторонникам, поскольку он заслонял собой суть скандала. Однако после короткого отпуска Цискаридзе возобновил свою деятельность в роли гонимого балетного старообрядца. Ему, по-видимому, было практически нечего бояться, потому что он пользовался могущественной защитой. Как Распутин, околдовавший жену императора Александра накануне падения династии Романовых в 1918 году, так и арист понимал, что обладает влиянием на супругу президента Ростеха, контролируемой государством компании, разрабатывающей передовые системы вооружений. Он не остался без работы надолго. В октябре 2013 года министр культуры Владимир Мединский назначил Цискаридзе ректором Академии русского балета имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, одной из самых престижных в мире танцевальных школ.

Предшественник Филина на должности художественного руководителя Алексей Ратманский не дал никаких поясняющих сведений по делу о нападении на своего преемника, но написал на странице в Facebook¹³, что «Омерзительная клака, водящая дружбу с артистами, спекулянты и перекупщики билетов, полусумасшедшие фанаты, готовые перегрызть горло соперникам своих кумиров, циничные хакеры, вранье в прессе и скандальные интервью сотрудников, – все это единый снежный ком. И причина многих болезней Большого – отсутствие театральной этики, постепенно разрушенной конкретными людьми. Вот настоящая беда вели-

¹³ Социальная сеть Facebook признана в России экстремистской. Деятельность компании Meta на территории РФ запрещена.

кого театра»¹⁴. Клакеры – это профессиональные зрители, которым поручено слишком демонстративно аплодировать своим любимым танцорам Большого театра в обмен на билеты. Тайный балетоман Роман Абрамов в настоящее время возглавляет «элегантный театральный рэкет»¹⁵. Он появился в документальном фильме НВО, хвастаясь посещением сотен выступлений за год.

Ратманский покинул Большой в 2008 году, после того как возродил запрещенные советские постановки и переработал классику. Он считал невыносимым давление на театр изнутри и снаружи, особенно когда речь шла о творческих решениях. Например, чтобы вновь поставить советский балет «Болт»¹⁶ 1930 года, хореограф исключил потенциально оскорбительную сцену, которая в свое время выглядела комичной и даже канонической: в ней танцевали пьяные православные священники. Пасквиль был политкорректным для атеистов-большевиков в 1930-м, но стал ересью для духовенства современной православной церкви в 2005 году. Так что эпизод пришлось вырезать. Переезжая в Нью-Йорк, Ратманский надеялся избежать махинаций в процессе создания спектаклей. Большой оплакивал его отъезд, но даже пресс-секретарь театра Катерина Новикова сочувствовала принятому решению. Она осознавала, что Цискаридзе сделал жизнь худрука несчастной. Балетмейстер мирился с дурным поведением и других артистов, включая осужденного за нападение на Филина.

В марте 2013 года полиция арестовала ведущего танцовщика Павла Дмитриченко и предъявила ему обвинение в организации преступления. Он, предположительно, заплатил банку 50 000 рублей. Общаясь с репортерами в больничной палате, Филин подтвердил, что давно подозревал Дмитриченко – вспыльчивого, покрытого татуировками солиста, обидевшегося за то, что его подруга не получила желаемую роль. Адвокат Татьяна Стукалова сообщила нескольким журналистам, что тот не мог действовать в одиночку. Вскоре выяснилось: ему помогали двое сообщников – осужденный в прошлом безработный Юрий Заруцкий плеснул кислоту, а Андрей Липатов выступил в качестве водителя. Дмитриченко признался в организации нападения, но пояснил, что хотел только напугать Филина, пробудив в нем страх Божий. Идея с кислотой принадлежала Заруцкому. Артист признал свою «моральную ответственность» и, даже будучи злым и заносчивым, согласился с тем, что ошибся¹⁷. Художественный руководитель не давал ему заслуженных поощрений; а возлюбленной, честолюбивой балерине Анжелине Воронцовой, было отказано в звездной роли Одетты/Одиллии в балете «*Лебединое озеро*» в качестве наказания за пренебрежительное отношение к работе в прошлом, вопреки которому Филин и его жена годами проявляли к ней подлинную доброту. Сторонники Дмитриченко подписали петицию, заявлявшую о коррупции в Большом – будто бы это или что-то иное могло оправдать пожизненные увечья. Филин, ослепший на правый и полуослепший на левый глаз, плакал, когда танцовщик давал показания.

Права, правила и нормативные акты в России часто отходят на второй план, а личные привязанности или антипатии могут иметь большое значение. Дмитриченко питал ненависть к Филину не столько потому, что завидовал его должности (как Цискаридзе), сколько из-за негодования по поводу очевидного конфликта интересов внутри профсоюза артистов. Предполагалось, что эта организация представляет интересы танцовщиков. Однако ее возглавляли не исполнители, а члены администрации театра. Таким образом, руководство призывало профсоюз к достижению исключительно собственных целей. Проблема уходит корнями в совет-

¹⁴ Барри Э. Harsh Light Falls on Bolshoi After Acid Attack – New York Times, 18 января 2013.

¹⁵ Барри Э. Wild Applause, Secretly Choreographed – New York Times, 14 августа 2013.

¹⁶ «Болт» – соч. 27, балет в двух действиях Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Премьера состоялась 8 апреля 1931 года в Ленинградском театре оперы и балета (либретто Виктора Смирнова, хореография Федора Лопухова). Премьера современной версии (либретто Виктора Смирнова в редакции Алексея Ратманского, хореография Алексея Ратманского, дирижер-постановщик Павел Сорокин) состоялась 25 февраля 2005 года в Большом театре в Москве.

¹⁷ Уокер Ш. Bolshoi Dancer Pavel Dmitrichenko Jailed for Six Years over Acid Attack – The Guardian, 2 декабря 2013.

скую эпоху, когда коммунистическая номенклатура и члены КГБ возглавляли любые творческие объединения, чтобы держать их под контролем. Дмитриченко сопротивлялся руководству Филина как главы профсоюза танцовщиков. Более того, как отмечала журналистка Имен Браун, он бросил вызов системе, предлагавшей выгодные бонусы фаворитам худрука. «Ежеквартальный комитет грантов обычно следовал решениям Филина, – поясняет критик. – Организация присуждала бонусы за выступления, исходя из рейтинга, в котором наибольшую ценность имело солирование. Однако артисты, не задействованные в спектаклях, не попадали в рейтинг. Дмитриченко, по просьбе робкого кордебалета, бесцеремонно заявил, что все танцовщики, независимо от того, выбраны они для выступления или нет, выполняют работу как положено, и поэтому имеют право на часть квартальной премии». Филин «был не удовлетворен халатным отношением многих членов труппы, уклонявшихся от обязанностей ради других дел или без предупреждения требовавших отпуск по болезни», – сообщает Браун, и поэтому руководитель отклонил требования о пропорциональном распределении бонусов¹⁸.

В июле 2013 года Светлана Захарова, прима-балерина assoluta¹⁹ Большого и член комитета Государственной думы по культуре, возмутилась, узнав, что она включена во второй состав «Евгения Онегина» Джона Крэнко²⁰. Танцовщица прекратила репетиции, выключила мобильный телефон и уехала из города. В театре воцарился хаос. Иксанову было предложено покинуть должность, его место занял Владимир Урин, уважаемый художественный руководитель Московского академического музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Он уже приходил на помощь Большому в прошлом: в случае назначения на должность Филина в 2011 году. Урин не проявил должного терпения к интригам, а меньше всего к Цискаридзе с его колдовским варевом реакционных обвинений. По словам журналистки и светской львицы Ксении Собчак, о возвращении танцовщика в Большой театр он сказал: «только через мой труп»²¹.

Как художественный руководитель, Урин инициировал реформы. В начале 2014 года он представил новое коллективное соглашение с членами труппы, исключавшее некоторые несправедливые пункты и на правовом уровне закреплявшее то, что прежде обсуждалось на словах. Суперзвезда Захарова, гордившаяся международной карьерой, занималась благотворительностью, имея личного водителя, и не стала подписывать новый договор. Споры по поводу ежеквартальных бонусов были уделом рядовых артистов балетной труппы, но не ее. Когда спокойствие вернулось в Большой, остался классовый конфликт между звездами и солистами, солистами и труппой, теми, кому покровительствовали, и теми, кто вышел из игры. Танцовщики определяются ролями – не только с точки зрения ранга, но и с точки зрения характеров, которые они представляют. Когда начались аресты, связанные с нападением на Филина, администрация стала опасаться, что оно, должно быть, совершено одним из артистов, исполнявшим роль злодея. Филин когда-то воплощал лихих героев; грузин Цискаридзе чаще изображал колдунов. Дмитриченко появлялся в трагедиях, но также играл бандита в сатирическом «Золотом веке» Юрия Григоровича. На сцене и, как выяснилось, за ее пределами он выступал в качестве Тибальта в «Ромео и Джульетте».

¹⁸ Браун И. Opinion: How Can the Bolshoi Rise Again? / thearts desk.com, 4 декабря 2013.

¹⁹ Прима-балерина assoluta – титул, присуждаемый наиболее выдающимся артисткам балета. Быть признанной прима-балериной assoluta – редкая честь, традиционно предназначавшаяся только самым выдающимся танцовщицам поколения.

²⁰ Джон Кранко или Крэнко (1927–1973 гг.) – английский артист балета и балетмейстер неоклассического направления.

²¹ Собчак К. «Николай и чудотворцы».



*Жизнь Санковская в Пиратство
словно молния летитъ.*

Екатерина Санковская, балет «Корсар».



Иллюстрация появления маленьких лебедей к оригинальной постановке «Лебединого озера» 1877 года.

Через год после нападения судья Мещанского районного суда Москвы Елена Максимова приговорила Заруцкого к десяти, Дмитриченко к шести, а водителя Липатова к четырем годам заключения. Все трое были обязаны выплатить Филину компенсацию в размере 3,5 миллиона рублей. (Позже сроки тюремного заключения были сокращены на год, полгода и два года соответственно; в июне 2016 года Дмитриченко добился условно-досрочного освобождения.) Присутствие популярного солиста Большого и двух обычных преступников на скамье подсудимых напомнило о нездоровом периоде развития балета – такие моменты переживали Франция, Италия и Россия на протяжении XIX века. Вдруг оказывалось, что за изящным искусством кроется отчаяние, эксплуатация, боль и токсичное соперничество артистов. Дмитриченко, кажется, воплощал стереотип неконтролируемого, легко возбуждаемого танцовщика: в детстве его вынудили заняться балетом, он утверждал, что в школе «слыл хулиганом» и «бросал петарды в учителей»²². Став взрослым, конфликтовал с коллегами и ругался с администрацией Большого. Однако его преступление совершенно не связано с каким-то театральным клише. Такова специфика ведения бизнеса в Большом театре и в России вообще – большое значение имеет иерархичность, информацию могут исказить различные участники в своих эгоистичных интересах, а СМИ смакуют детали конфликта.

* * *

Вскоре новостная повестка изменилась, преступления исчезли с первых страниц, уступив место напряженной обстановке на Украине; ужасное нападение на Филина вскоре забылось, а кризис, вызванный этим событием, разрешился назначением на должность художественного

²² Profile: Pavel Dmitrichenko – BBC.

руководителя Большого невозмутимого Урина. Тем не менее, недавний всплеск насилия – лишь эхо времен основания театра в конце XVIII века. Захватывающие истории – одни трагичные, другие вдохновляющие – зафиксированы в тысячах документов, хранящихся в российских архивах, музеях и библиотеках под замками, навешанными бюрократией; в воспоминаниях работающих и ушедших на пенсию танцовщиков, и в выдающихся познаниях историков русского балета. Как бы то ни было, самые фантастические домыслы о балете на сцене Большого театра не могут сравниться с задокументированной правдой.

За кулисами нет правды, утверждала великая танцовщица советского периода Майя Плисецкая. Эксцентричная и взрывная исполнительница снискала благосклонность деятелей официального искусства. Плисецкая верила в Большой, где бесчисленное количество раз танцевала «Лебединое озеро» Чайковского: великолепно для одних, в показной манере для других, принимая темную сторону пропагандистского репертуара. Критиков озадачивала ее борьба со стереотипами. На сцене она могла быть опрометчивой, но в то же время гипнотизирующей, язык ее тела передавал и движения тореадора во время убийства быка, и походку модели на подиуме. В 20 и 30 лет артистка тяготела к роковым и мятежным героиням со свободной душой. Арест и исчезновение ее родителей в ходе сталинских чисток сделали Плисецкую грубой и жестокой по отношению к офицерам КГБ, которые сопровождали солистку по дороге в театр и оттуда домой из-за ее романа с сотрудником британского посольства. Циничная и взрывная, она никогда не распространяла собственный протест дальше неожиданных выступлений.

Советский режим, доводивший до отчаяния знаменитостей, нуждался в таланте Плисецкой для его демонстрации как внутри страны, так и за рубежом. Тем не менее обращались с ней довольно грубо, танцовщица с ужасом вспоминала, как после выступления пьяный Леонид Брежнев пытался приставать к ней в лимузине. «Однажды я отправилась в Кремль, – злилась она, – и мне пришлось возвращаться домой пешком через всю Москву в одиночестве»²³. Плисецкая с любовью отзывалась о Большом театре, описывая его как свое убежище. «Это было знакомое существо, родственник, одухотворенный партнер. Я говорила с ним, благодарила. Каждую доску, каждую трещину в полу я освоила и танцевала на них. На сцене Большого я чувствовала себя защищенной, там был мой домашний очаг»²⁴. Она писала так в мемуарах, международном бестселлере, по меркам балета, резонирующих с недавней трагедией. Терпящие лишения танцовщики и сегодня живут по сценарию, описанному Майей Плисецкой.

Советское наследие до сих пор влияет на театр, но олигархи XXI века испытывают большой интерес к Большому, поэтому то, что прежде прятали словно грязь, теперь демонстрируют с нарочитой пышностью. Пытаясь вернуть престиж России, президент Дмитрий Медведев одобрил полную реставрацию здания, используя бюджет контролируемого государством нефтегазового гиганта «Газпром». Театр закрыли 1 июля 2005 года после заключительных постановок русской классики: балета «Лебединое озеро» и оперы «Борис Годунов». Шестью годами позже праздник в честь завершения ремонта стоимостью 680 миллионов рублей стал политическим мероприятием уже иного рода. 28 октября 2011 года политик в своем выступлении превозносил Большой театр как один из немногих «объединяющих символов, национальных сокровищ, так называемых национальных брендов» России²⁵.

И все же «русскость» Большого театра остается предметом дебатов. Сама эта концепция парадоксальна, не выходит за узкие рамки этнографических фактов и возбуждает ложные ощущения эксклюзивности, инаковости и исключительности. Танцевальный критик Марк Монахан замирает, увидев «лебединую шею» Ольги Смирновой и «безошибочно русскую»

²³ Плисецкая М. И, Maya Plisetskaya («Я, Майя Плисецкая») / перевод на англ. Антонины В. Буис – New Haven and London: Yale University Press, 2001. С. 158

²⁴ Там же. С. 246.

²⁵ Моррисон С. The Bolshoi's Latest Act, NYRblog.

плавность рук, но отмечает, что язык ее тела и чувственность неоклассичны и неоромантичны, а эти традиции родились за пределами России²⁶. В XIX веке великий балетмейстер Мариус Петипа привнес в русский балет многое, позже унаследованное Джорджем Баланчиным²⁷, ставившим в Америке, и Фредериком Аштоном²⁸, работающим в Великобритании, но не представителями советского балета. Анналы Большого не подтверждают границ русской исключительности. Может быть, стоит говорить о московской исключительности, но это также спорно, с тех пор как великие русские танцовщики начали переходить из одного училища в другое, из одного театра в другой, курсируя между Санкт-Петербургом и Москвой.

Несмотря на это, Большой театр прежде всего остается брендом. Его артисты всегда котиrowались за границей. Во времена Хрущева и Брежнева балет служил Кремлю разменной монетой в культурных операциях и использовался для низкопробного шпионажа агентами, контролировавшими членов труппы. Некоторые исполнители бросали театр на пике карьеры, как прима-балерина Наталия Макарова²⁹. То же сделал солист Михаил Барышников³⁰, ставший звездой на Западе. В июле 2013 года в газетном интервью он сравнил прошлые и настоящие, закулисные и сценические события вокруг Большого с «непрекращающимся уродливым водевилем»³¹.

Фактически театр начал жизнь как помещение для постановки водевилей. Его соучредитель имел печально известные (по крайней мере, в XVIII веке) проблемы с кредиторами и был вынужден, по финансовым и политическим причинам, нанимать непрофессиональных исполнителей из приюта. До катастрофического пожара мальчики и девочки из Императорского воспитательного дома принимали участие в легких развлекательных постановках. Большой театр стал символом России после наполеоновского вторжения в 1812 году. С 1830-х годов он подготовил множество превосходных исполнителей. С тех пор сложился стереотип танцовщика Большого, связанный с атлетическим мастерством и физической культурой. Они также были великолепными рассказчиками и одаренными мимами. Первых великих балерин XIX века обучали актеры, а потому танец и актерская игра долгое время существовали в Большом на равных.

В ранние годы самой яркой звездой на его сцене считалась Екатерина Санковская – москвичка, балерина, вдохновившая целое поколение интеллектуалов благодаря своей совершенной технике и удивительной легкости движений. Она выступала с конца 1830-х до 1850-х годов и виделась самым ярким поклонникам, в том числе либеральным студентам Московского университета, артисткой, подражавшей прославленным европейским романтическим балеринам

²⁶ Монахэн М. Olga Smirnova: Dancing in the Dark / The Telegraph, March 25, 2013.

²⁷ Джордж Баланчин (1904–1983 гг.) – один из крупнейших хореографов XX века. Наиболее оригинальную часть его творчества составляют одноактные бессюжетные балеты. Окончил Петроградское хореографическое училище в 1921 г. (ученик П. Гердта, С. Андрианова, Л. Леонтьева). Артист Мариинского театра в 1921–1924 гг. В 1924 г. Баланчин уехал за границу; в 1925–1929 гг. балетмейстер в труппе С. Дягилева. В 1934 г. в США организовал балетную школу и труппу, которая с 1948 года носит название New York City Ballet. Баланчин – один из немногих зарубежных хореографов, создавших постоянную труппу со своим репертуаром.

²⁸ Сэр Фредерик Уильям Малландейн Аштон (1904–1988 гг.) – английский балетмейстер, один из ведущих западноевропейских хореографов своего времени. Возглавлял труппу Королевского балета в 1963–1970 гг. Наравне с Кеннетом Макмилланом – создатель английского балетного репертуара; автор первого национального английского балета.

²⁹ Наталия Романовна Макарова (род. в 1940 г.) – советская и американская артистка балета, балетмейстер-постановщик и драматическая актриса. Солистка Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова, заслуженная артистка РСФСР (1969 г.), в 1970 г. осталась на Западе, не вернувшись с гастролей. Будучи прима-балериной Американского театра балета (Нью-Йорк) и Королевского балета (Лондон), сотрудничала со многими ведущими балетными труппами мира.

³⁰ Михаил Николаевич Барышников (род. в 1948 г.) – советский и американский артист балета, балетмейстер, актер, коллекционер, фотограф, общественный деятель. Заслуженный артист РСФСР (1973). «Невозвращенец» в СССР, оставшийся в Канаде во время гастролей в 1974 году. Номинант на премии «Оскар» и «Золотой глобус» в категории «Лучший актер второго плана» за роль в фильме «Поворотный пункт» (1978). Командор ордена Трех Звезд.

³¹ Кромптон С. «Михаил Барышников: “В России все – чертова мыльная опера”» / The Telegraph, 3 июля 2013.

Марии Тальони³² и Фанни Эльслер³³. Ее выступления в «*Сильфиде*» породили подхалимский культ, «клаку»³⁴, чья одержимость Санковской и балетом в целом очень досаждала московской полиции.

Театр, в котором она выступала, вскоре стал императорским учреждением, вместе с открытием в 1856 году Кавосом нового здания на месте сгоревшего в 1853 году. Труппа боролась за сцену, но в конце концов была ликвидирована; танцовщики, вышедшие из бедных слоев населения, закончили свои жизни в качестве прачек, фабричных работников и проституток, некоторые даже умерли на улице от голода. Большой и его управляющий, преодолевая себя, реализовали ослепительное возрождение театра благодаря балету «*Корсар*», а также премьерам – «*Дон Кихоту*» и «*Лебединому озеру*». Ежегодные «отчеты об инцидентах» 1860-х и 1870-х годов подробно описывают коммерческие «газовые войны» в Москве (в них был замешан и Большой, поскольку имел газовое освещение), наряду с эксцентричными выходками Дирекции Императорских театров, контролировавшей театр в конце XIX столетия. Постановки выжили как переиначенные версии оригинальных спектаклей, которые были утеряны и вряд ли понравились бы кому-то, даже если бы их восстановили на основе сохранившихся планов, литографий, музыкальных партитур и воспоминаний. Авторство либретто «*Лебединого озера*» являлось загадкой до 2015 года, и, действительно, музыка Чайковского, кажется, откалибрована для сюжетной линии, оставшейся в прошлом. Пробелы в знаниях не являются виной официальных историков, оказывающихся чрезвычайно дотошными, когда дело доходит до безумно красивых мечтаний хореографов и постановщиков. Необходимость подобрать подходящего осла для постановки в 1871 году «*Дон Кихота*» стала предлогом для десятков страниц добросовестного бюрократического изыскания; поиск реквизита для сцены с пауками заставил одного писаря преодолеть арахнофобию.

Майя Плисецкая, флагман Большого в советские годы, скончалась незадолго до своего девяностого дня рождения, отмечавшегося в театре 20 и 21 ноября 2015 года концертом под названием «Аве Майя». Именно ее мемуары послужили источником некоторых наиболее стойких стереотипов о балетном закулисье, что, в том числе, подтверждает оценка критика Дженнифер Хоманс. Последняя называет Большой театр хрущевской эпохи более «странным», по сравнению с другими балетными труппами, «восточным и подвижным не столько правилами, сколько страстями и политикой»³⁵. Чествуя одну из величайших балерин, глубоко страстную артистку, одновременно прославляемую и сдерживаемую политикой, театр вновь обратился к собственной беспокойной истории, несмотря на то что он все еще изо всех сил пытался справиться с последствиями нападения на его художественного руководителя.

Филин расторгнул контракт, но возглавил Молодежную программу балета. После месяцев догадок и предположений Махара Вазиева³⁶ назначили новым художественным руководителем балета в Большом. Он вернулся в Россию из Милана, и его назначение, как заключает критик Исмен Браун: «удовлетворило одновременно как потребность консерваторов в директоре-традиционалисте с подходящей лидерской биографией, чтобы держать в узде танцовщиков, так и необходимость всех остальных в проводнике реформ и обновления»³⁷.

³² Мария Тальони (1804–1884 гг.) – знаменитая балерина XIX века, балетный педагог, представительница итальянской балетной династии Тальони. Ввела в балет пачку и танец на пуантах.

³³ Фанни Эльслер (1810–1884 гг.) – австрийская танцовщица, младшая сестра Терезы Эльслер. Одна из известнейших балерин XIX века, соперничавшая на сцене с Марией Тальони; прима-балерина Парижской оперы в 1834–1840 годах.

³⁴ Клака – организованная группа людей, слаженно хлопающих на спектаклях.

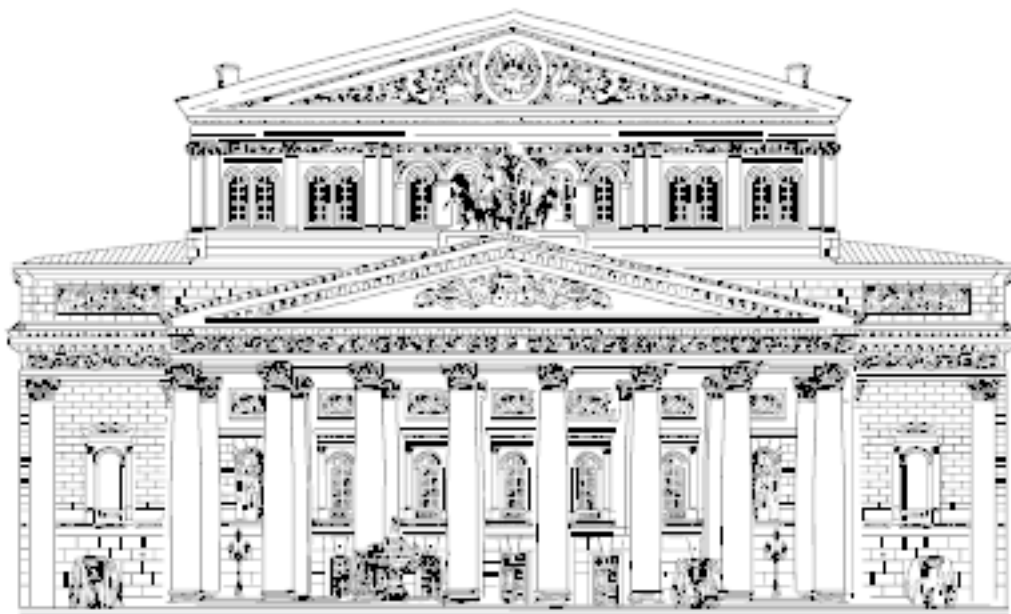
³⁵ Хоманс Д. «Ангелы Аполлона: История балета» – New York: Random House, 2010. С. 382.

³⁶ Махар Хасанович Вазиев (род. в 1961 г.) – советский и российский артист балета, педагог и деятель хореографии. Народный артист России (2021). Солист балета Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова – Мариинского театра (1979–1995 гг.), художественный руководитель его балетной труппы (1995–2008 гг.), руководитель балета миланского театра Ла Скала (2009–2016 гг.). Художественный руководитель балета Большого театра (с 2015 г.)

³⁷ Браун И. Makhar Vaziev Appointed Bolshoi Ballet Head – Ismene Brown Arts Blog.

Сегодняшние процессы в театре отражают прошлое. Историю Большого, его балета, России и государственной политики можно проследить и зафиксировать с помощью пестрых декораций и случайных крупных планов. Эта книга начинается с избранных эпизодов становления театра, но заканчивается задолго до настоящего финала. Внимание здесь уделяется только балету, но в Большом, конечно же, есть и всемирно известная опера; мы не рассматриваем данный жанр, за исключением аспектов, позволяющих лучше понять специфику балета как национального бренда, и всего театра в целом. В конечном счете, книга, как и танец, парадоксальна по своей сути: документируя порой разочаровывающую правду трудного существования танцовщиков, их искусства и надежду искупления этой тяжести силой, способной заставить нас подняться над обыденностью.

Глава 1. Хитрый фокусник



С самых первых дней Большой театр полнился политическими и финансовыми интригами. 17 марта 1776 года Екатерина Великая предоставила князю Урусову исключительные права на постановку развлекательных представлений с участием отечественных и иностранных артистов, включая крепостных крестьян. Документ выдали на 10 лет, однако спустя 4 года права были переданы англичанину по имени Майкл Медокс. Под его руководством возвели каменное здание Большого Петровского театра. История его загадочной управленческой практики вызывала интерес задолго до появления сенсационных постановок, таким образом именно Медокс сделал театр известным.

Артистами в то время нанимали либо профессиональных актеров, либо сирот из детских домов – все зависит от того, каким слухам верить, так же, как и разговорам о том, был ли антрепренер в юности математиком или же канатоходцем. «Доказательств» слишком мало. Медокс объявил о своих волшебных представлениях в газетах Москвы и Санкт-Петербурга, подписал официальные документы и обратился к правительству с просьбой о снисхождении, оказавшись в затруднительной ситуации, задолжав многочисленным кредиторам.

Истории о его жизни в Англии имеют подозрительно много сходств с жизнеописанием Иоганна Фауста, странствующего волшебника, предсказателя и знахаря, наиболее известного по трагедии Гете. Как Фауст хвастался сделкой с дьяволом, так и Медокс любил приукрасить факты в рассказах о себе. Кроме того, первый театральный менеджер после смерти тоже был увековечен в литературе, а русский экономист и писатель Александр Чаянов (чья жена Ольга написала книгу об истории театра Медокса) поставил один из своих готических рассказов на сцене Петровского театра. Хотя строительство согласно планам должно было длиться 4 года, уже через 5 месяцев здание открыли для публики – в нем ставили балеты, оперы и драмы Шекспира, проводили балы и маскарады. Множество слухов ходило о невероятных сценических механизмах, предназначенных для имитации погодных условий и даже землетрясений. Казалось, что персонажи проходят сквозь стены и потолки, пока девушки-подростки с обнаженными ногами кружат в кордебалете. Медокс предлагал зрителям самые разные развлечения,

однако ему пришлось столкнуться с цензурой, переходом ведущих актеров в петербургскую труппу и конкуренцией в виде крепостных оркестров, игравших исключительно для знати, включая, например, музыкантов театра графа Николая Шереметева³⁸. Конкуренция усилилась еще больше, когда Медокс для привлечения зрителей решил ставить низкопробные эротические представления. Однако затея провалилась. У высшей знати имелись собственные крестьяне для увеселения, а старые набожные московские семьи, включая зажиточных купцов, предпочли остаться в стороне. Медокс обанкротился, а в 1805 году его театр сгорел. Поползли антисемитские слухи – провал объясняли еврейством антрепренера, хотя тот был католиком³⁹.

Англичанин не оставил о себе никаких упоминаний, достоверно о нем неизвестно ничего, кроме того, что он постоянно ходил в малиновом плаще. Описание театра в рассказах Чаянова основано на исследованиях его жены Ольги, историка культуры. Описывая персонажа, автор полагался на собственное воображение, наделяя своего героя «дьявольской энергией» и «дыханием ада». Протагонист рассказа во время оперного спектакля мельком увидел Медокса, освещенного хрустальными люстрами, которые тогда не гасили. Он сидел среди мужчин в черных фраках и женщин в шелковых платьях, украшенных брабантскими кружевами, глядящих в лорнет и обмахивавшихся веерами. Медокс вышел из зала перед вторым актом; главный герой последовал за ним по тускло освещенным коридорам, вверх и вниз по каменным лестницам, мимо раздевалки сопрано, репетировавшей партию скованного цепями раба. Антрепренер описан как высокий седой человек со старомодной прической. «Вокруг него не плясали языки огня, от него не пахло серой; все казалось вполне обычным и нормальным, – сообщает писатель, – но в нем все равно чувствовалась непонятная дьявольская сила»⁴⁰.

Так основатель Петровского театра изображен в истории, заканчивающейся на промозглых улицах ночной Москвы, по которым бродит главный герой в состоянии нервного расстройства.

Майкл Медокс родился в Англии 14 мая 1747 года, хотя сам утверждал, что имеет древние русские корни. Его предки-протестанты иммигрировали в Россию в XVII веке, в эпоху правления католической династии Стюартов, чтобы избежать преследования по религиозным мотивам. Он был единственным выжившим сыном актера Тома Медокса, погибшего со всей семьей и труппой во время крушения грузового судна возле порта Холихэд⁴¹. Младенца в колыбели буквально вынесло на берег. Сироту воспитал трубач дядя Стьюард. Как и отец, Майкл стал артистом. Карьеру он начал, выступая канатоходцем в театрах Хеймаркет⁴² и Ковент-Гарден в Лондоне. Он ходил по канату, натянутому в трех футах над сценой, скорее для того, чтобы обеспечить безопасность зрителей, а не свою. В конце представления молодой человек показывал фокус с вилками, балансирующими на краю стакана, и играл на скрипке, стоя при

³⁸ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329 (А. Осипов, «Антрепренер прошлого века»), л. 5.

³⁹ По мнению русского мемуариста Филиппа Вигеля – одного из главных сплетников эпохи.

⁴⁰ Цитаты в этом абзаце взяты из рассказа Александра Чаянова Venediktov («Венедиктов») в сборнике *Red Spectres: Russian Gothic Tales from the Twentieth Century* / пер. на англ. М. Магира – Нью-Йорк: The Overlook Press / Ardis, 2013. С. 69–70. Готическая литература процветала в России в тревожное время смены власти – от распадающегося имперского режима к укреплению Советского Союза. Большинство прекрасных произведений в этом жанре были уничтожены вместе с их авторами. Чаянова приговорили к расстрелу за измену родине во время Большого террора 1937 года, но не за его творчество. Он был заклеен как предатель, ставящий под сомнение необходимость принудительной коллективизации российских, украинских и казахских сельскохозяйственных земель. За это социолог и писатель был приговорен к пяти годам заключения в трудовых лагерях. Почти сразу после освобождения мужчину расстреляли. Жизнь его двух сыновей была под угрозой из-за родства с антисоветским саботажником. Жена Ольга, историк театра и эксперт по Петровскому театру, также была арестована в 1937 году, но освобождена из лагеря после смерти Сталина.

⁴¹ Хьюттон С. П. *Bristol and Its Famous Associations* – Бристоль: J. W. Arrowsmith, 1907. С. 23.

⁴² Хеймаркет – лондонская улица в Сент-Джеймсе в Вестминстере. Идет с севера на юг, от площади Пикадилли до улицы Пэлл-Мэлл. В старину Хеймаркет считался кварталом красных фонарей. С начала XVIII века здесь действовало несколько театров, из которых важнейшим был Королевский театр, построенный в 1705 году по проекту Джона Ванбру – здание многократно перестраивалось, нынешнее относится к 1897 году (архитектор Чарльз Фиппс).

этом на одной ноге. По другим слухам, он играл на горне и бил в барабан, прогуливаясь по тонкому тросу. Помимо того, Майкл проводил удивительные и никому не известные физические эксперименты. За пределами Лондона выходил на сцену маленьких театров и работал кукловодом на ярмарках. Его любимым персонажем был Панч⁴³. В Йорке, во время недели скачек, вместе со своей труппой Медокс давал утренние и вечерние представления в Доме торговой гильдии и других заведениях⁴⁴. За немалую плату он ходил по канату над зрителями, жонглируя дюжиной мячей⁴⁵.

Говорили, что Медокс был вовлечен во множество загадочных дел по всей Европе, и это, возможно, объясняет его связь с английскими и русскими дипломатами (Джорджем Маккартни и Никитой Паниным), которые договорились о его первом визите в Россию в январе 1767 года. В октябре того же года в Санкт-Петербургской газете появился первый анонс его представления. В издании сообщалось о захватывающем дебютном шоу, готовившемся в столице: «Настоящим объявляется, что известный английский эквилибрист Майкл Медокс продемонстрирует свое искусство в зимней деревянной избе. Приглашаются все почтенные гости»⁴⁶.

Англичанин отправился в Россию без каких-либо средств, не зная языка, но, соврав об окончании Оксфордского университета и наличии преподавательского опыта, сумел найти работу и стать наставником Павла Первого, сына императрицы Екатерины Великой. Тот был доволен *курсом* нового репетитора по *математике и физике*⁴⁷. Видимо, Медокс превзошел все возложенные на него ожидания, и вскоре царица официальным письмом выразила ему благодарность, позволившую забыть о выступлениях на ярмарках.

Он вернулся в Лондон, чтобы руководить театром, но в 1770-х годах Петербург заманил его обратно. Медокс перестал выступать и занялся изготовлением часов и изобретением удивительных механизмов, например, музыкальных шкатулок. Для своей покровительницы, Екатерины Великой, он разработал сложный дизайн часов, символизирующий ее достижения. Фигура Геркулеса, олицетворяющая превосходство России над Швецией, стоит между трех колонн на вершине музыкальной шкатулки. Основание украшают статуэтки четырех девушек, указывающих в разные стороны света. Каждые пять минут – средняя продолжительность правительственных заседаний во времена Екатерины – звенят колокольчики, а миниатюрные орлы, сидящие на колоннах, бросают драгоценные камни в открытые клювы орлят, расположившихся в гнездах. Позолоченная виньетка символизирует заботу Российской империи о завоеванных территориях. Гравировка на основании и на вершине шкатулки изображает звезды, планеты и лучи солнца. Екатерина Великая так и не увидела часов и не услышала их бой, поскольку умерла от инсульта в 1796 году – за десять лет до того, как Медокс завершил работу. Часы продали в частные руки и через некоторое время выставили на всеобщее обозрение, но во время Октябрьской революции они были изъяты государством и с 1929 года находятся в Оружейной палате Кремля.

Англичанин появлялся и в других городах России, включая Москву, где его выступления анонсировала неправительственная университетская газета «*Московские ведомости*». Представления продолжались. В феврале 1776 года он выразил (на ломаном русском языке) сер-

⁴³ Панч – персонаж английского народного театра кукол. Впервые появился в Англии в 1662 году в представлениях итальянских марионеточников. Со временем стал постоянной маской шута в кукольных представлениях. Панч – это горбун с острым крючковатым носом, в остроконечном колпаке. Он гуляка, плут, весельчак и драчун. На подмостках театра Панч приобрел сценического партнера – Джуди, вместе они вот уже несколько сотен лет составляют дуэт. Панч близок по характеру с такими персонажами, как Пульчинелла, Полишинель, Петрушка.

⁴⁴ Розенфельд С. М. *Strolling Players & Drama in the Provinces, 1660–1765* – Кембридж: Cambridge University Press, 1939. С. 149.

⁴⁵ Там же. С. 196.

⁴⁶ «Санкт-Петербургские ведомости», ном. 81 от 9 октября 1767 г.

⁴⁷ Прянишникова М. П. «Английский предприниматель М. Медокс в России» // ежегодник 2005 года «Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология» / под ред. Т. Б. Князевской – Москва: «Наука», 2013. С. 223.

дечную благодарность московской публике за то, что шоу имело столь грандиозный успех, добавив, что «планировал завершить показы в Москве в конце месяца, но, чтобы не лишать удовольствия тех, кто желает посмотреть его еще раз, они будут продлены»⁴⁸. Медокс всегда помнил о конкуренции со стороны других артистов. «Механик и математик М. Мегеллус» в той же самой газете рассказывал о собственной выставке «всяких чудес» в приходе Иоанна Крестителя, посещение которой стоило 1 рубль (50 копеек давали за дешевые места)⁴⁹. Печатное издание переполняли заметки с обзорами разных социальных, культурных и экономических мероприятий. Анонсы исторических книг на французском языке, переводы английских статей об обработке почвы, объявления о продаже картин и земельных участков шли сразу после эпиграмм на императрицу и стихов к Новому году. Помимо новостей о представлениях и шоу уродов, «*Московские ведомости*» печатали и такие заметки: «Диета из мяса и пшеницы помогла старику из Аргентины дожить до 175 лет», «У девочки 7–8 лет из французской деревни Савинье-л'Евек все тело покрыто волосами, а борода и усы свисают до плеч»⁵⁰. После этого следовали отчеты о погоде минувших дней: «Вчера днем в пять часов была гроза, шел небольшой град, но быстро закончился»⁵¹.

В Москве Медокс всячески пытался угождать публике, искавшей увеселений. Развлечения оказывались под запретом в период православных постов, но и в остальные дни желающих было не слишком много. Англичанин стремился заполнить этот пробел, открыв театр, и вскоре стал руководителем одного из них, однако не без помощи кредиторов – купцов-старообрядцев, одолживших тысячи рублей на его проект и оставшихся не в восторге от отказа вернуть им долг. В их глазах Медокс выглядел Антихристом, и они настаивали на том, что город необходимо очистить от его присутствия.

Кроме того, антрепренер столкнулся с новым градоначальником, ненавидевшим иностранцев, а также с влиятельным политиком Иваном Бецким, открывшим собственный театр при Императорском воспитательном доме – учебном учреждении для сирот. После того, как территориальный спор был урегулирован, балеты и оперы стали зависеть от танцевавших и певших талантливых детей из приюта. В Москве появился театр и училище при нем.

Медокс считал город своим домом, но Москва была совершенно лишена Санкт-Петербургского неоклассического изящества. Наибольшую опасность представляли пожары, поскольку большинство неправительственных зданий, включая церкви, строили из дерева. Высокий уровень смертности также был проблемой. Бубонная чума в 1771 году уничтожила треть населения Москвы. Погибли, в том числе, два потенциальных соперника Медокса в театральной деятельности. Тогда центр города включал в себя район между белокаменными оборонительными стенами Кремля и наружным крепостным валом, рвом и воротами, к концу XVIII века получивший название Бульварное кольцо, – древние стены разобрали, а на их месте разбили бульвары. Кладбища, как и фабрики, располагались в центре города до тех пор, пока Екатерина не распорядилась перенести их за пределы крепости – в ремесленный пригород. Императрица смотрела на Москву свысока: «Помимо болезней и пожаров, там много дурости»⁵². Вместе с придворными она приехала в Кремль на коронацию, но, тем не менее, старалась сохранять дистанцию. По сравнению со столицей империи на берегах Финского залива – Санкт-Петербургом с его тринадцатью почтовыми отделениями, – Москва выглядела безнравственной и порочной. Правительница осознавала, что город нуждается в ее поддержке, поэтому осушила все болота, заточив притоки Москвы-реки в подземные трубы. Императрица

⁴⁸ Чайнова О. Э. «Театр Медокса в Москве, 1776–1805» – Москва: «Работник просвещения», 1927. С. 23.

⁴⁹ «Московские ведомости», ном. 77 от 23 сентября 1780 г. С. 477.

⁵⁰ «Московские ведомости», ном. 79 от 30 сентября 1780 г. С. 642.

⁵¹ «Московские ведомости», ном. 24 от 21 марта 1780 г. С. 185.

⁵² Александр Дж. Т. Catherine the Great: Life and Legend – Оксфорд и Нью-Йорк: Oxford University Press, 1989. С. 149.

была щедрой, когда видела в том целесообразность, и репрессивной, когда, по ее мнению, требовалась жестокость. Она подавила восстание 1773 года, но проявила милосердие к некоторым мятежникам, в их число входили крестьяне, бывшие осужденные, раскольники и казаки. Екатерина не поощряла применение пыток, равно как и публичную демонстрацию трупов. Однако это не распространялось на лидера повстанцев, Емельяна Пугачева. Он был перевезен в Москву из Симбирска (современного Ульяновска) в металлической клетке, после чего обезглавлен и расчленен на Болотной площади.

Пруссачка по происхождению, Екатерина поднялась на русский трон в 1762 году, после ареста ее инфантильного мужа, Петра III. Он управлял Россией всего полгода, проведя серию нерешительных реформ, которые должны были помочь бедным, но лишь вызвали раздражение низших благородных классов. Бывшего царя поместили под домашний арест в поместье в поселке Ропша под Петербургом. Екатерина позволила ему оставить слугу, собаку и скрипку, но не любовницу. В июле 1762 года он скончался по неизвестной причине. Алексей Орлов, младший брат фаворита императрицы, заявил, что Петр погиб в результате пьяной драки с караульными. Сама Екатерина объясняла кончину супруга малодушием. «Его сердце было слишком маленьким и иссушенным», – сказала она после того, как было произведено вскрытие⁵³. Самодержица с теплотой описывала день, когда взошла на престол (за несколько дней до смерти мужа): «Я была почти одна в Петергофском дворце, в окружении только придворных дам, будто бы всеми забытая. Однако я очень сильно тревожилась, поскольку была в курсе всего, что делалось как за, так и против меня. В шесть часов утра двадцать восьмого числа Алексей Орлов вошел в комнату, разбудил меня и сказал очень тихо: “Пора вставать; все готово для Вашего провозглашения”. Я попросила рассказать подробности. Он ответил: “Петр III арестован”. Я уже не колебалась, поспешно оделась, не приводя себя в порядок, и села в карету, на которой тот приехал»⁵⁴.

Будучи императрицей, Екатерина ежедневно поднималась на рассвете для решения вопросов государственной важности и неизменно следила, чтобы заседания не длились дольше пяти минут (именно этот факт использован Медоксом при изготовлении часов). В любви она оставалась сдержанной, но рискованной; в советскую эпоху появилось множество нелепых сплетен о ее личной жизни. Архивные документы свидетельствуют о том, что царица существенно изменила российскую правовую систему, расширила границы империи на запад и распорядилась построить более ста городов в одиннадцати губерниях. Помимо создания Императорского воспитательного дома, в Москве была проведена реформа в области образования, включавшая открытие двух гимназий под эгидой Московского университета. Первая из них предназначалась для детей знати, вторая – для простого народа. Некоторые из одиннадцати детей Медокса посещали последнюю.

Для управления театром антрепренеру был необходим партнер из высших благородных слоев. Он нашел его в лице губернского прокурора, князя Петра Урусова, в чьи обязанности входило курирование московских маскарадов и ярмарок с силачами и дрессированными медведями. В марте 1776 года главнокомандующий в Москве князь Михаил Никитич Волконский предоставил Урусову особое разрешение на театральную деятельность в Москве сроком на десять лет. Ранее тот сотрудничал с итальянским антрепренером Мельхиором Гроти, но их отношения не заладились, и иностранец исчез, забрав с собой костюмы и жалованье сотрудников⁵⁵. Полиция так и не смогла найти его. Медокс убеждал Урусова в финансовых и технических выгодах партнерства, рисуя картины завораживающих фантастических зрелищ, которые

⁵³ «Мемуары Екатерины II, написанные ей самой» / предисл. А. Герцена – Лондон: Tru#bner & Co., 1859. С. 346–47.

⁵⁴ Там же. С. 349.

⁵⁵ Старикова Л. М. «Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования» – Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 140.

будут ставиться в специальных залах. Поскольку в Москве не наблюдалось нехватки безработных профессиональных актеров, ни один, ни второй не собирались принимать на работу девочек и мальчиков из Императорского воспитательного дома, занимавшихся по четыре часа в сутки, четыре дня в неделю. Артистов из закрывшегося Московского публичного театра и крепостных крестьян было вполне достаточно.

31 августа 1776 года Урусов и Медокс официально закрепили деловые взаимоотношения. Их договор был заверен полицией и до сих пор хранится в Российском государственном архиве древних актов. Он заключался всего в четырех строчках, подтверждавших право Урусова на десятилетнюю монополию в сфере театральной деятельности – в 1786 году оно должно было перейти Медоксу. В контракте присутствует необычная деталь: последний обязался предоставлять 3100 рублей в год Императорскому воспитательному дому. Однако это не означало, что антрепренер мог выводить сирот на сцену в своих представлениях. По крайней мере, до тех пор, пока не будет выполнен последний пункт соглашения с Урусовым и специальное здание не будет возведено к 1781 году. Театр «для всего народа» построили из камня и окружили рвом для предотвращения пожара. Орнамент предназначался не только для украшения, но и отдавал должное покровителям⁵⁶.

* * *

Медокс и Урусов приобрели участок земли на одной из главных улиц в самом центре города. Раньше на ней располагались мастерские, где делали копья и пики, что дало название одной из главных церквей района – церковь Спаса Преображения, что в Копье. Этой улицей была Петровка, параллельная незавершенному подземному тоннелю (построенному только в 1792 году), который направлял воду с севера города в Москву-реку вдоль той дороги, где сейчас находится Неглинная улица. Река вокруг Кремля служила естественной защитой от захватчиков с востока.

До того, как строительство театра было завершено, Медокс и Урусов ставили спектакли в поместье Романа Воронцова на улице Знаменка. Летом англичанин стал организовывать воскресные концерты и фейерверки в городских садах на южных окраинах Москвы. Пропуск в сады, где Медокс спроектировал вход по примеру лондонского Воксхолла⁵⁷, стоил 1 или 2 рубля, в зависимости от того, хотел ли посетитель выпить чаю в беседке. Итальянский театральный директор граф Карло Брентано Де Грианти был очарован этим местом, когда посетил его в 1790 году, но с тех пор, как сады заполнились торговцами – сапожниками, шляпниками и изготовителями корсетов, – представители знати решили держаться от них на расстоянии. Описание садов Грианти короче, чем рассказы о пылкости русских графинь, сибирских драгоценных камнях, азартных играх в Английском клубе и костюмированных балах у Екатерины

⁵⁶ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 2.

⁵⁷ Есть несколько различных теорий, почему в русском языке пассажирское здание железнодорожной станции называют «вокзал», что совпадает с канонической транслитерацией XIX века слова Vauxhall. По одной из наиболее старых версий, российская делегация посетила район в 1840 году, чтобы наблюдать строительство Лондонской и Юго-Западной железной дороги (L&SWR), и приняла название станции за общее название данного типа зданий – vaux hall, как было написано на указателе. Позже версия превратилась в историю о том, что российскому императору Николаю I, посетившему Лондон в 1844 году, демонстрировались поезда в Воксхолле, и он совершил ту же ошибку. Оба эти объяснения, можно отклонить, поскольку первая железная дорога в России была построена уже к 1837 году. Эта линия пролегла от Санкт-Петербурга через Царское Село до Павловского дворца, где ранее были разбиты обширные увеселительные сады. В 1838 году на станции построили музыкально-развлекательный павильон для пассажиров, который и был назван «Воксал» в честь Воксхолл-Гарденз в пригороде Лондона. Это название вскоре стало применяться к самому пассажирскому зданию станции, которая была воротами, через которые большинство посетителей заходили в сады. Позже оно стало обозначать пассажирское здание любой железнодорожной станции. Англичанин Майкл Медокс основал Воксхолл-Гарденз в Павловске, пригороде Санкт-Петербурга, в 1783 году. В комплекс входили увеселительный сад, небольшой театрально-концертный зал и места отдыха (Прим. ред.).

Второй. Однако он нашел место, чтобы упомянуть об огромном «доходе», который «антрепренер М. Медокс» получает от проведения праздников в садах⁵⁸.

Театральный менеджер вложил часть этих денег в театр на Знаменке, реконструировав его для премьеры под названием «Мельник – колдун, обманщик и сват»⁵⁹. Комическая опера с частушками собирала полные залы, заинтересовывая даже иностранцев; лучшая песня исполнялась в центральной сцене девичника перед свадьбой одной из героинь. Музыка была написана скрипачом Михаилом Соколовским, принимавшим участие в спектакле Медокса в качестве одолжения его жене и сестре, талантливым музыкальным театральным артисткам. Постановка имела оглушительный успех и продержалась в репертуаре труппы значительно дольше, чем прожил сам театр.

Однако изменения при реконструкции оказались лишь косметическими. Из здания было бы сложно выбраться во время пожара, и владелец жаловался на это в письме генерал-губернатору. Скорее всего, «халатные слуги, жившие в подвале», стали причиной погружения театра в преисподнюю⁶⁰. 19 февраля 1780 года он сгорел дотла во время спектакля по трагедии А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец», основанной на исторических событиях (периода голода, узурпации и череды ложных наследников престола, известного как Смутное время). Главную роль сыграл 36-летний актер по имени Иван Калиграф, также подрабатывавший репетитором в детском доме.

Артист, переживший бубонную чуму в Москве, погиб после пожара. Он подхватил простуду, пытаясь погасить пламя. Обычное недомогание развилось в пневмонию, а затем и в лихорадку. «Московские ведомости» не сообщили о его смерти и сосредоточили внимание на выживании генерал-губернатора, храбрых слуг, спасших хозяев, и оперативных действиях полиции, направленных на предотвращение распространения пожара на близлежащие дома. Если бы пламя не остановили, то большинство зданий в районе оказалось бы уничтожено, так как все они были деревянными.

Целую статью в «Московских ведомостях» посвятили потере во время пожара шапочки с драгоценными камнями, «на которой была вышивка из одного большого бриллианта, окруженного кольцом более мелких»⁶¹. Она пропала во время панического бегства из театра, вместе с парой сережек и серебряными застегивками⁶². За возвращение этих предметов их владелец, крупный чиновник, сулил внушительное вознаграждение. Однако в газете не было ни слова о смерти одного из лучших актеров того времени.

Урусов потерпел огромные убытки из-за пожара и был вынужден продать свою долю Медоксу за 28 550 рублей. Чиновники предложили передать и права князя на срок, пока каменный театр на Петровке не будет построен. Возведение Большого театра даже не началось, когда здание на Знаменке сгорело. Для завершения проекта англичанину требовалось одолжить огромную сумму в 130 000 рублей, возместить ущерб, нанесенный поместью Воронцова, и продолжать финансово поддерживать Императорский воспитательный дом. Поскольку происшествие лишило его источника дохода, антрепренер был вынужден многократно занимать средства у Опекунского совета, созданного Екатериной Великой для заботы о сиротах и вдовах, деятельность которого включала выдачу кредитов и ипотечное маклерство.

Медокс нашел для проекта архитектора – Кристиана Росберга, но строительство было отложено из-за проблем последнего со здоровьем. В 1778 он страдал от «болезненных припад-

⁵⁸ Гриант де К. Б. Journal, 1795–1801 – Princeton University Manuscripts Collection, ном. 649.

⁵⁹ «Мельник – колдун, обманщик и сват» – пасторальная «комическая опера» (музыкальная комедия) в трех действиях по пьесе А. О. Аблесимова, впервые поставленная в 1779 году и имевшая шумный сценический успех в 1780-е гг. Комедия исполнялась в разных редакциях и на различную музыку, чаще всего на «народную» музыку М. М. Соколовского.

⁶⁰ «Московские ведомости», ном. 18 от 29 февраля 1780 г. С. 137. Первая страница сгорела при пожаре.

⁶¹ «Московские ведомости», ном. 19 от 5 марта 1780 г. С. 145.

⁶² Там же.

ков», поскольку подвергся воздействию токсичных испарений, и ему пришлось отказаться от поста ревизора по строительству⁶³. Росберг потратил четыре года на завершение модели театра. Давление со стороны кредиторов было постоянным. Он обратил их угрозы в свою пользу, обратившись с призывом о помощи в мобилизации дружины строителей к Екатерине Великой. Работа шла быстрыми темпами, и театр построили к концу 1780 года. Англичанин был спасен, по крайней мере, на тот момент. Генерал-губернатор считал себя обязанным поручить полиции, в письме от 31 марта 1780 года, «оказывать Медоксу особое почтение и уважение и защитить его от неприятностей... Стремясь даровать удовольствие публике, он потратил все свои средства на постройку огромного великолепного театра и по-прежнему обременен долгами»⁶⁴.

Изображения театра сохранились, хотя на большинстве из них отражены только его экстерьер и соседние строения. В здании был один вход и выход, три каменные лестницы, ведущие к партеру и трем рядам лож; по двум деревянным лестницам можно было подняться на балконы. Позже к театру будет пристроена Ротонда⁶⁵ с литыми гирляндами, портретами и зеркалами и деревянный мезонин. Фасад из грубо обработанного гранита располагался на более высоком месте, чем задняя часть сооружения с хранилищем угля. Справа и слева находились деревянные постройки, портившие вид с большого расстояния и создававшие риск пожара. Медокс жил в одной из них; вторая, вероятно, была его личной конюшней. Величественные особняки на Петровке принадлежали аристократам. Артисты спали на чердаках и часто посещали мрачные таверны неподалеку. Генерал-майор (с 1831 г.) Владимир Степанович Апраксин, участвовавший в войне с Наполеоном, жил дальше по улице, недалеко от храма Воскресения Словущего с каменным фасадом, украшенным виноградными лозами и листьями.

Раньше считалось, что современный Большой театр был построен на фундаменте Петровского, но археологи обнаружили, что тот находился на 40–50 метров ближе к Кремлю. Как государственная опера и старый Кернтнертеатр⁶⁶ в Вене, театр Медокса с наклонной деревянной крышей не сильно украшал облик города, но в то время выглядел действительно грандиозно. Конкурировать с ним могли разве что неоклассический Сенатский дворец (сейчас является рабочей резиденцией президента России) и Пашков дом, ставший первым государственным музеем в Москве.

Визуально реконструировать внутреннее убранство помогают сохранившиеся описания дворян, в 1780 году посещавших вечерние спектакли. Представители знати выходили из карет, которые останавливались у фонтана рядом с театром, поднимались по центральной освещенной лестнице, мимо партера – прямо в ложи, вмещавшие до 110 человек. Во время антракта они могли подняться в буфет, где подавались холодные закуски, приготовленные французским поваром. Вход в партер стоил 1 рубль, на балкон – 50 копеек. Среди зрителей, стоявших на полу и располагавшихся на скамьях, были мелкие чиновники, студенты, купцы, полицейские и слуги. В некоторых источниках упоминаются специальные места для женщин. Потолок закрывал брезент, сильно приглушавший звуки оркестра. Большие свечи из воска и животного жира в 42 люстрах освещали все пространство и дарили зрителям аромат паленых волос. Свет уси-

⁶³ Новицкий А. «Розберг, Христиан» / Большая биографическая энциклопедия.

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 4; Прянишникова М. П. «Английский предприниматель М. Медокс в России». С. 219.

⁶⁵ Ротонда, или Рогунда – «новопристроенная маскерадная зала» – была совершенно круглой формы, имела верхний балкон для оркестрантов. Двадцать четыре колонны отделяли от общего пространства узкую галерею, на которую вели две ступеньки. В зале Ротонды, как и в клубе Благородного собрания, могло поместиться до двух тысяч человек.

⁶⁶ Первое здание театра было возведено в 1709 году по проекту Антонио Бедуцци. В течение первых двух лет в нем ставились итальянские оперы, затем программа была пересмотрена в сторону народных развлечений, вплоть до представления немецких переводов итальянской комедии дель арте. В 1752 году указом Марии Терезии театр был переведен из частного управления под прямой контроль венского магистрата. В 1761 году здание сгорело. Новый театр на том же месте, построенный по проекту Николо Пакасси, открылся в 1763 году как Имперский и королевский придворный театр в Вене, с преобладанием оперного и балетного репертуара. После постройки нового здания Венской придворной оперы театр утратил свое значение и 17 апреля 1870 года закрылся спектаклем по опере Джоакино Россини «Вильгельм Телль». На его месте ныне располагается известная гостиница Sacher.

ливался с помощью зеркал на сцене и за ней; факелы служили своего рода прожекторами, освещая выступающих артистов; зрители читали либретто при свете маленьких свечек. Подземные помещения предназначались для гримерок, раздевалок, хранения реквизита, а также музыкальных репетиций. Даже те, кто умел играть по нотам, иногда заучивали партии наизусть, помогая Медоксу сэкономить на бумаге, чернилах и услугах копировальщиков. Угольные печи обеспечивали обогрев театра и Ротонды.

Большой зал был величайшей гордостью антрепренера и самой дорогостоящей частью здания (большая часть денег, полученных от Опекунского совета, ушла на его строительство). Англичанин Чарльз Хэтчетт, химик-любитель и сын императорского каретного мастера, вспоминал, что Медокс любил похвастаться тем, что в Ротонде может находиться одновременно 5000 человек. Хэтчетт либо ошибался, называя такое количество, либо, возможно, театральный деятель просто преувеличивал. На самом деле, она была способна вместить 2000 человек, исключая музыкантов на скамьях, а в самом театре располагалось не более 900 зрителей. Чарльз также отмечал, что, независимо от размера толпы, обеспеченная публика в ложах все равно чувствовала себя уединенно: от всеобщих глаз ее скрывали светлые шелковые занавески⁶⁷.

Медокс решил побаловать аристократов сезонными абонементом, позволявшими забронировать место в ложе и украсить ее по своему усмотрению⁶⁸. План рассадки напоминал шахматную доску, на которой королевы и офицеры находились позади пешек – обладателей одноразовых билетов. Участниками маскарадов, напротив, становились «бездельники и расточители» или «дворяне, ищущие женихов для своих дочерей»⁶⁹. Распущенность и безвкусица подобных мероприятий добавляли шарма предприятию Медокса и вдохновили Михаила Загоскина на написание жуткого рассказа «Концерт бесов» – его главный герой, бывший пациент сумасшедшего дома, переносит психический припадок в Петровском театре. Искры падают со звезд на крышу здания, пока он устало бредет в тускло освещенную Ротонду мимо устрашающих фонарных столбов. Мужчина всматривается сквозь мрак в чарующий вихрь красных и черных масок и гротескный оркестр чудовищ: «Аисты с собачьими мордами, быки с головами ласточек, петухи с козлиными ногами, козлы с человеческими руками»⁷⁰. Оркестр под руководством напудренного дирижера с совиным лицом исполняет увертюру к «Волшебной флейте»⁷¹. Герой знакомится с призраками известных композиторов. Его хватают. Дирижер отрывает ему правую ногу, «оставляя лишь кости и сухожилия, которые натягивает подобно струнам и играет на них»⁷². Уцелевшая конечность танцует под эту музыку до тех пор, пока персонаж не теряет сознание.

Автор написал произведение в 1834 году, отдавая дань уважения Медоксу и утверждая, что оно основано на реальных событиях.

Первоначальный бюджет оплаты труда артистов составлял около 23 000 рублей. Вместе со стоимостью эксплуатации, зарплатами врача, кочегара, парикмахера и пастижера расходы достигали 28 500 рублей. В труппу входили 13 актеров, 7 актрис и 12 музыкантов. Кроме того, было 7 танцовщиков (3 мужчин и 4 женщины), им не предоставлялось жилье и выплачива-

⁶⁷ Journal of Charles Hatchett's Journey to Russia, August 1790 – November 1791; процитирован у Энтони Кросса в *By the Banks of the Neva: Chapters from the Lives and Careers of the British in Eighteenth-Century Russia* – Кембридж: Cambridge University Press, 1997. С. 42.

⁶⁸ «Московские ведомости», ном. 76 от 19 сентября 1780 года. С. 618. Это объявление было еще раз напечатано в газете 4 дня спустя.

⁶⁹ Стайтс Р. *Serfdom, Society and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power* – Нью-Хейвен и Лондон: Yale University Press, 2005. С. 131.

⁷⁰ Загоскин М. *Tales of three Centuries* / пер. на англ. Джереми Кертин – Бостон: Little, Brown, and Company, 1891. С. 99.

⁷¹ «Волшебная флейта» – это то, что немцы называют *Singspiel*, то есть пьеса (драматическое произведение) с пением, подобно оперетте, или музыкальной комедии, или опере-балладе, или даже *opéra comique* (фр. – комическая опера).

⁷² Там же. С. 102.

лось мизерное жалование: наименее квалифицированная балерина получала 72 рубля за сезон. Ведущие актеры пришли из театрального кружка, работавшего в Москве в 1760-х под руководством композитора Николая Титова⁷³. Надежда Калиграф, вдова Ивана, получала скромное жалование в 600 рублей за сезон за исполнение таких строк, как, например (цитата из немецкой трагедии «Мисс Сара Сэмпсон»⁷⁴): «Внезапная потеря супруга – это, конечно, больно; но это боль, пока еще не залеченная временем. Когда-нибудь все будут забыты, и для богатой наследницы всегда найдется порядочный мужчина»⁷⁵. Она выступала на сцене с Василием Померанцевым, искусным актером, которого жаждали заполучить конкуренты Медокса – дворяне, вступившие в сговор, чтобы лишить его должности. Артист зарабатывал 2000 рублей за сотни выступлений в год и не возражал против того, что его герои не парят на крыльях над сценой и не появляются из отверстий в полу.

Театр открыл свои двери в канун Нового года, 30 декабря 1780 года, небольшим прологом, восхвалявшим не Екатерину Великую, как было принято, а самого Медокса. Бог насмешки Мом⁷⁶ и муза Талия убегают из Москвы, когда их театр сгорает, но возвращаются инкогнито при содействии других мифологических знаменитостей. Хор приветствует их на входе в Петровский, провозглашая конец страданий в скучном и несвободном мире без искусств. В представлении критиковалась театральная цензура и воспевались таланты антрепренера. Текст был написан Александром Аблесимовым⁷⁷, либреттистом оперы «Мельник – колдун, обманщик и сват» – самой успешной постановки английского театрального менеджера на тот день. Это был шаг вперед по сравнению с комедиями, которые драматург сочинял большую часть времени.

Далее, согласно программе, следовала странная смесь пантомимы и танца под названием «Волшебная школа» (или «Волшебная лавка»). Сохранились перечень героев, имена балетмейстера, художника, дизайнера и пяти ведущих исполнителей (из театральной афиши). Маски, костюмы и декорации давно утеряны. Персонажи были взяты из мифов, что характерно для балетов того времени, а их движения, возможно, скопированы из иллюстрированных книг о древнем мире. Образ волшебника Меркурия, бога красноречия и торговли, представлял собой аллгорию карьеры Медокса, полной разных чудес.

Музыка, также утерянная, была написана венским композитором Йозефом Старцером, имевшим опыт сочинения аккомпанемента для более чем 10 балетов. Сотрудничество с влиятельным балетмейстером Жаном-Жоржем Новерром⁷⁸ укрепило его международную репутацию, как и странствующие артисты, распространявшие музыкальные произведения. Старцер состоял в дружественных отношениях с австрийским танцовщиком Леопольдом Парадизом, который выступал в Санкт-Петербурге в течение почти двух десятилетий, прежде чем получить преподавательскую должность в Москве в Императорском воспитательном доме. Парадиз обучал 15 девочек и 15 мальчиков по понедельникам, средам и пятницам с 9 утра до полудня, пробуя их на серьезные и комичные роли, в зависимости от выражения лиц, а не спо-

⁷³ Николай Сергеевич Титов – композитор, поэт и драматург, автор комедий с музыкой в народном духе (в том числе «Обманутый опекун», «Наследники»). Театральная антреприза, созданная им в Москве в 1766–1769 годах, предшествовала, наряду с антрепризами Дж. Б. Локателли, П. Урусова и М. Медокса, открытию Большого театра.

⁷⁴ «Мисс Сара Сэмпсон» – пьеса философа эпохи Просвещения Готхольда Эфраима Лессинга. Написана в 1755 году, многие исследователи считают ее одной из первых буржуазных трагедий.

⁷⁵ Лессинг Г. Э. *Miss Sara Sampson, 1755*, in *World Drama: Italy, Spain, France, Germany, Denmark, Russia, and Norway* / под ред. Барретта Х. Кларка – Минеола, Нью-Йорк: Dover, 1933. С. 467.

⁷⁶ Мом – в древнегреческой мифологии бог насмешки, злословия, критики. Сын Нюкты и Эреба, брат Гипноса. Статую бога Смеха воздвиг Ликиур. Упоминается в баснях.

⁷⁷ Аблесимов Александр Онисимович (1742–1783) – русский драматург-сатирик, автор знаменитой музыкальной комедии «Мельник – колдун, обманщик и сват».

⁷⁸ Жан-Жорж Новерр (1727–1810) – французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. Считается основоположником современного балета.

собностей⁷⁹. Его соглашение с учреждением требовало, чтобы он каждый год ставил новый балет с учениками, а также занимался с ними традиционными парными балльными танцами: польскими менуэтами⁸⁰ и контрдансами. Обладавшим врожденным талантом и настоящим рвением, предоставлялись дополнительные уроки. Учебная программа длилась три года. После первого года обучения проводился экзамен, по его результатам отсеивались недостаточно талантливые и усердные ученики. На место проваливших экзамен сразу приходили новые воспитанники, поскольку метод Парадиза требовал постоянного присутствия 30 студентов.

Ему платили 2000 рублей в год, он получал жилье, дрова и свечи еще на 200 рублей (сам педагог просил 300). Мужчина был слишком старомоден для подобной работы, и его могли уволить, но покровители не желали выплачивать компенсацию за увольнение и искать нового педагога, поэтому Парадиз оставался в должности. В то же время он состоял в ссоре с бывшим работодателем в Санкт-Петербурге из-за задолженности. Оба были недовольны, обмениваясь напыщенными письмами с обвинениями на роскошной бумаге.

16 детей из класса Парадиза танцевали в *«Волшебной школе»*, но их имен нет в сохранившихся афишах. Имена взрослых танцовщиков, исполнителей главных ролей, встречаются, но они, вероятно, были странствующими артистами, поскольку не упоминаются в других театральных программах.

Это едва ли имеет значение, поскольку балет был намного менее важен для Медокса, чем оперы и драмы. Будучи приверженцем итальянской и французской школ, он не создавал угрозы для крупнобюджетных придворных балетов. Представления имели такие звучные названия, как *«Фонтан счастья и несчастья»*, но узнать, что именно происходило на сцене, невозможно. Сохранился газетный выпуск с упоминанием фантастических спецэффектов и частой смены костюмов в *«Арлекине»* 1781 года. Главный герой в нем появился по крайней мере в восьми различных нарядах. Также Медокс поставил на сцене Петровского театра балет *«Ацис и Галатея»*. Впервые спектакль на музыку Франца Хильфердинга был сыгран в Зимнем дворце с удивительными (для того времени) спецэффектами⁸¹. Протагонист, бедный пастух Ацис, попал в руки злому циклопу Полифему, закинувшему его высоко на гору. Он мог погибнуть от удара, но мужчину спасла Любовь. Во втором акте Полифем снова попытался совершить убийство, бросив целую скалу в сторону Ациса и его возлюбленной – прекрасной нимфы по имени Галатея. Любовь снова вмешалась и вознесла пастуха и нимфу сквозь облака в царство его тетки. Не осталось никаких упоминаний о канатах и тросах, при помощи которых происходили упомянутые чудеса, так же как и о реакции зрителей на представление. Однако известно, что после завершения балета императрица Екатерина заплакала.

Медокс целиком полагался на Парадиза как учителя и постановщика, прежде чем обратился к талантливому эмигранту из Италии. В 1782 году он взял на работу миланского танцовщика и балетмейстера Франческо Морелли, в течение семи лет работавшего в Санкт-Петербурге, прежде чем стать преподавателем в Московском университете. Высокая самоотдача искусству сыграла с ним злую шутку – разбитые колени стали хрупкими, а ноги (по мнению одного из учеников) «иссушенными»⁸². О его карьере мало что известно достоверно, поскольку

⁷⁹ РГИА ф. 787, оп. 5, д. 441, л. 2. Первоначальный договор Парадиза датирован 23 ноября 1778 года. Согласно документам, хранящимся в фонде (№ 127) Воспитательного дома в Центральном государственном архиве Москвы, контракт был возобновлен 28 января 1782 года, а затем 14 февраля 1784 года. В период между подписанием новых договоров Парадиз потерял несколько учеников, ушедших в государственный театр в Санкт-Петербурге. Дополнительный, несколько более загадочный документ подтверждает, что он поддержал просьбу московского майора артиллерии Ф. Н. Ладыженского о спасении из Воспитательного дома троих детей. Парадиз ушел в отставку в 1797 году.

⁸⁰ Менуэт – французский танец. А польские – мазурка и полонез. В оригинальном тексте явно возникла путаница.

⁸¹ Российский посол обещал выплатить долги «бедного дьявола» в обмен на должность при императорском дворе. Цитата, предоставленная Еленой Казаровой из письма 1758 года о финансовых проблемах Хильвердинга. Оно было отправлено принцем Иосифом Адамом фон Шварценбергом Марии Доминике Тюргейм. Сообщение электронной почты, 8 февраля 2014 года.

⁸² Гардзонио С. «Неизвестный русский балетный сценарий XVIII века».

в старости он страдал от потери памяти и воспоминания могли оказаться ошибочными. Судя по разным источникам, в конце жизни Морелли либо преподавал танцы крепостным, либо занимался простой канцелярской работой и регулярно вступал в разногласия с работодателем. Он женился на «дочери служителя графского Черкова»⁸³ и жил в его доме, а позже хвастался, что каким-то образом предотвратил уничтожение здания войсками Наполеона. Балетмейстер работал с Медоксом почти 14 лет. В его задачи входило преподавание и проведение репетиций; заказ масок, костюмов и реквизита; прослушивание музыкантов; организация движения танцовщиков на сцене и вне ее и управление оркестром. Морелли ставил балеты о любви: античной и современной, на земле и море, но ни один из них не шел более одного сезона. Брат Козимо – исполнитель с плохой репутацией, замешанный в нескольких секс-скандалах, помогал ему в работе. Последним их балетом стал «*Обманутый деревенский доктор*» (1796 г.) – легкое попури, поставленное как оперетта, но с серьезными стихами.

Когда балетмейстер стал немощным, Медокс обратился к Пьетро Пинюччи и его жене Колумбе, увеличившей за три года число балетов, ежегодно выпускаемых на сцене Петровского театра, с 25 до 35. Некоторые из них остались в репертуаре, но большая часть была забыта.

Впоследствии роль балетмейстера досталась Джузеппе Соломони II, который выступал со своим гораздо более известным отцом в Лондоне, Вене и Милане, прежде чем найти работу у Медокса. Дебютировал он в Москве в 1784 году в постановке «*Фонтан счастья и несчастья*». Его имя и имена трех дочерей (музыкантов) упоминаются в отдельных источниках. Он был одним из тех балетмейстеров Петровского, кто имел совершенно особенные представления о танце – благодаря опыту работы в Париже под руководством Новерра, призывавшего к преобразованию спектаклей из веселых и банальных безделушек в более серьезные произведения с сильным сюжетом. Новому балету предстояло стать благородным и респектабельным видом искусства. Теория оказалась проверена на практике и получила название «действенного танца»⁸⁴. Соломони поставил несколько балетов Новерра на сцене Петровского, возвысив жанр и уйдя от простых и веселых номеров, но в результате потерял аудиторию. Балет призван был развлекать – танцовщики обычно пели народные песни, били в барабаны и меняли костюмы до восьми раз за представление. Он предназначался лишь для увеселения, но не для назидательного высказывания, по крайней мере до тех пор, пока управлять театром не начал бывший канатоходец.

Медокс поставил более 400 русских и зарубежных балетов, опер и драм, в том числе несколько опер Моцарта – например «*Волшебную флейту*» в 1794 году. Комическая опера «*Мельник – колдун, обманщик и сват*» по-прежнему оставалась в репертуаре – для тех, кто искал развлечений иного рода. Вместе с тем, с самого начала траты превышали доход, в результате чего антрепренер стал участником судебного разбирательства с одним из художников, Феликсом Делавалем, который предъявил иск о невыплаченной заработной плате и последующем увольнении. Медокс защищался, отвергая все обвинения. «Мистер Делаваль пришел ко мне, чтобы попросить денег. Я сказал ему, что он уже получил даже больше положенного, но, если продемонстрирует мне свое мастерство, заплачу обещанное. Он ответил очень грубо и ушел, но вернулся через два дня и стал клеветать на меня в присутствии капитана Александра Семенова и актера Ивана Калиграфа, а также оскорбил самого капитана»⁸⁵. Англичанин в конце концов проиграл дело, и ему пришлось компенсировать Делавалю невыплаченное жалованье: 60 рублей – свечами и 25 рублей – дровами.

⁸³ Елизарова Н. А. Театры Шереметевых – Москва: издание Останкинского дворца-музея, 1944. С. 283.

⁸⁴ Новерр отказался от масок и традиционных тяжеловесных костюмов, разрабатывал драматургическую основу спектаклей, заботился о сквозном действии, о соответствии действия и музыки, о характерах персонажей и добился того, что их радости и горести стали вызывать бурные эмоции в зрительном зале.

⁸⁵ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 11.

Медоксу удалось выкарабкаться из этой ситуации, как и из многих других, – с помощью урезания жалования, экономии на свечах и дровах, игнорирования жалоб на холод в зале. Однако в 1783 году, на третий год его работы в Петровском, он столкнулся с серьезной угрозой источнику дохода со стороны Императорского воспитательного дома. Кризис наступил, когда англичанин встретился с Иваном Бецким. Тот служил личным помощником Екатерины в вопросах, связанных с просвещением, и руководил Императорской академией художеств. Бецкой основал приют в 1763 году и в последующие годы демонстрировал искреннюю заботу о детях, находящихся под его опекой.

Воспитательный дом, огромное прямоугольное здание с большим внутренним двором, располагался в излучине Москвы-реки, прилегающей к рыночному району под названием Китай-город. Несмотря на название, у обветшалых палаток и мастерских не было ничего общего с китайскими кварталами (устаревшее слово «кита» относится к плетению корзин, которыми там торговали). Опекунский совет заведовал финансовыми делами приюта, а рекламные объявления о выдаче кредитов появлялись в *«Московских ведомостях»*⁸⁶. Финансирование поступало из доходного 5-копеечного налога на карточные игры. Императрица постановила, что символом Воспитательного дома должен быть аист, а лозунгом: «Она кормит своих цыплят, не заботясь о себе». Перечислялись также скромные пожертвования от дворян, которые имели детей, рожденных вне брака, кроме того, казну пополнял отдельный налог на общественные развлечения. Денег оставалось достаточно после расходов на импорт музыкальных инструментов из-за границы, а также цветных карандашей, «луков» и «винтов»⁸⁷. Сиротам давали фамилии князей и княгинь, финансировавших уход за ними (например, двадцать сирот ежегодно получали деньги от принцессы Марианны Гессен-Гомбургской, а потому унаследовали фамилию «Гомбурцев» или «Гомбурцева»), однако дворянская родословная не уберегла их от тяжелого труда на фабриках и мельницах во взрослой жизни.

Бецкой задумал приют как школу этикета для освобожденных детей крепостных, чьи родители умерли от бубонной чумы, и тех, от кого отказались родители – солдаты и крестьяне. Улучшая жизнь этих несчастных, Бецкой полагал, что он содействует формированию третьего сословия – среднего между дворянами и крестьянами. Вдохновленный мыслителями эпохи Просвещения, Локком и Руссо, он, в своей привычной изящной манере, доказывал, что дети приходят в мир ни хорошими, ни плохими, а «сургучной печатью», на которой можно выгравировать все, что угодно. По его мнению, воспитанники должны были отличаться трудолюбием, сострадательностью, вежливостью, аккуратностью и чистоплотностью. Становление сердца и души считалось в учреждении настолько же важным, как и интеллектуальное развитие. Обучение иностранным языкам и искусствам, включая танцы, музыку и театр, призвано было оградить детей от негативного влияния улицы. Первые воспитанники, занимавшиеся бальными танцами, были потомками дворцовых слуг. К сожалению, ужасающие показатели смертности сирот (в том числе младенцев, оставленных у дверей приютов), жестокое обращение с детьми и рассказы о кражах очерняли планы Бецкого. Он предлагал награду за спасение младенцев из сточных канав и не мог смириться с тем, что Воспитательному дому не хватало ресурсов, чтобы сохранить им жизнь. В письме, направленном совету управляющих, выступая против применения телесных наказаний и суровых условий в ткацких мастерских, князь продемонстрировал всю боль, испытываемую им из-за бедственного положения сирот:

«Из разных слухов, распространяемых здесь, я узнал о том, что сироты, особенно девочки, воспитываются совершенно безобразным образом; я не хочу, чтобы их учили быть тщеславными и спесивыми, ибо истинное образование состоит в том, чтобы научить человека уважать себя и других, кем бы они ни были, не позволять никому обращаться с собой как с

⁸⁶ «Московские ведомости», ном. 23 от 18 марта 1780 г. С. 177.

⁸⁷ РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 58, л. 1.

животным, а также с усердием и честью выполнять все возлагаемые на него обязательства. Прежде всего слухи говорят о подопечных, работающих на мануфактурах, – тех, чьи условия работы даже хуже, чем у крепостных, что совершенно недопустимо в человеческом обществе»⁸⁸.

Как всегда, идеи столкнулись с реальностью. То, что чистые вилки, миски и пеленки выдавались раз в три дня, не могло укрыться ни от кого, за исключением иностранных гостей. Для них это место было Потемкинской деревней⁸⁹ – дети танцевали вокруг сияющего директора, благодаря его за ягнятину, рис и железные кровати. Служащие приюта тайно насиловали юных девушек, для которых это было настоящей катастрофой, поскольку одинокие беременные женщины рисковали быть жестоко избитыми (с целью спровоцировать выкидыш) и изгнанными в Сибирь. Знакомство других воспитанников с эпохой Просвещения состояло в усердной работе в жарких непроветренных комнатах. Они пряли хлопок и лен и получали порку кнутом, если их работу находили неудовлетворительной. Некоторые ученики учились петь, иные – танцевать.

Бецкой, гордый и сильный чиновник гордой и сильной императрицы, уверял, что посетители уходят с положительными впечатлениями. Осенью 1786 года сэр Ричард Уорсли (английский государственный деятель и коллекционер древностей) отправился в Москву в конце путешествия по Европе, отметив плохие дороги, ведущие в город, а также «благородный вид» церквей и дворцов. Он отобедал с Медоксом 27 и 30 сентября. После первой трапезы посетил Петровский театр. После второй поднял бокал в дворянском клубе за здоровье графов, графинь и их детей. Уорсли говорил, что певцы у антрепренера лучше, чем актеры, добавляя, что только один из них выдержал беспардонные критические замечания из партера и остался на сцене. Гость посетил Воспитательный дом и в мемуарах рассказывал о «небольшом здании, которое в скором времени должно быть увеличено, дающем крышу над головой 4000 сиротам, обучающимся музыке, географии и этике». Девушки, писал он, «прекрасно вышивают и плетут очень хорошие кружева». Директор Григорий Гогель рассказал ему о бюджете: «Расходы на учителей обходятся ежегодно в 40 000 рублей, постоянная пенсия от правительства составляет 70 000 рублей; кроме того, существует специальный фонд в размере около 3 000 000 рублей, откуда мы можем занять при необходимости под процент». В целом Уорсли считал приют «превосходно организованным местом, где у каждого ребенка есть кровать, девушки заботятся о себе самостоятельно, а меню на обед меняется дважды в неделю. Есть также небольшой музей естественной истории для наглядного обучения, комната для занятий музыкой и библиотека. Отделение для уже родивших женщин находится в отдельном здании, куда можно приходить, когда они посчитают нужным, и откуда можно уйти в любое время и без лишних вопросов». С иронией он замечал: «Директор сообщил мне, что большую часть детей из этого заведения забирала аристократия»⁹⁰. Уорсли подобное было хорошо знакомо: его жена (проживавшая отдельно), Сеймур Флеминг, родила мальчика от другого мужчины и, по слухам, имела более двух десятков любовников в одном лишь 1782 году.

По крайней мере на первых порах постановки с сиротами могли увидеть только сами дети, их воспитатели и высокопоставленные гости. Об этих спектаклях мало что известно, кроме информации из театральных программ и неподтвержденных слухов. В 1778 году граф Петр Шереметев посетил оперетту и был достаточно сильно впечатлен, чтобы «увековечить удовольствие, уже выраженное устно, пожертвованием 100 рублей» для «сирот обоих полов»⁹¹.

⁸⁸ РГИА ф. 758, оп. 5, д. 747, л. 1. Письмо 1784; Tanauer was the orphanage's bookkeeper.

⁸⁹ Потемкинские деревни – история о бутафорских деревнях, которые якобы были выстроены по указанию князя Г. А. Потемкина вдоль маршрута Екатерины II, составленного И. М. Синельниковым, во время ее поездки в 1787 году в Северное Причерноморье.

⁹⁰ Цитаты в этом абзаце из: Lincolnshire Archives, Yarborough Collection, Worsley Manuscript 24. P. 188–89, 193–94.

⁹¹ РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 313.

Воспитанники также участвовали в инсценировке, сомнительной с точки зрения морали – эротической поэмы Шекспира «*Венера и Адонис*», где богиня силой овладевает смертным возлюбленным. Периодически дети играли в «театрах теней», произнося слова из-за перегородок и изображая руками великие сражения⁹². Поскольку спектакли проходили в закрытом режиме, они не создавали конкуренции Медоксу, но в 1783 году композитор, магнат и благотворитель Эрнест Ванжура обратился к императрице с просьбой разрешить приютской труппе давать публичные выступления. Екатерина согласилась, и Воспитательный дом внедрился в индустрию развлечений. В нем ставились французские и русские драмы, оперы и арлекинады.

Английский священник Уильям Кокс присутствовал на одном из выступлений и оставил важное, хоть немного невнятное описание увиденного. Исполнители «строили сцену, рисовали декорации и шили платья» для оперетты. На сцене они держались непринужденно. «Было несколько приятных голосов», а «оркестр, игравший очень достойно, целиком состоял из сирот; кроме первой скрипки – их учителя музыки». Кокс слышал певцов, но не видел танцовщиков, поскольку «в этот раз постановка не закончилась балетом из-за болезни солиста, что стало для меня небольшим разочарованием, ведь мне сообщили, что они танцуют с великолепным вкусом и изяществом»⁹³. Кроме того, он был приятно удивлен отсутствием «нездоровых запахов» в детской и превосходным вкусом хлеба, выпекавшегося утром и вечером старшими сиротами.

Стремясь получить разрешение на продолжение работы в театре, директор детского приюта Гогель хвастался успехом спектаклей Бецкому в письме от 13 июня 1784 года: «Каждый день наш театр становится чуточку лучше, к огромной радости зрителей. Руководство дворянского клуба сообщило мне, что его члены собираются отправить благодарственное письмо руководству приюта, приложив к нему 2000 рублей для сирот, особенно отличившихся в театре»⁹⁴.

Бецкой не разделял восхищения дворян и, вопреки своему уравновешенному нраву, выразил возмущение. Он посетил один из балетов и пришел от него в ужас, не увидев никакого «великолепного вкуса и изящества», а только лишь мерзость, присущую «публичным домам»⁹⁵. Просветитель боялся, что театр Воспитательного дома станет похожим на крупные крепостные театры – места грязных удовольствий, где уязвимые женщины-артисты давали своим хозяевам нечто большее, чем танцы и песни.

Узнав о том, что князь планирует упразднить приютскую театральную сцену, Медокс пришел в ярость, ведь это нарушало его права. Сначала он послал полицейского, чтобы предостеречь издателя «*Московских ведомостей*» от обсуждения данной темы, а затем обратился в суд. Англичанин решил воплотить давно забытый план по задействованию в театре юных артистов-сирот. Бецкой выступил против антрепренера, посчитав его предложение подозрительным. Вскоре у Медокса появились другие идеи, о чем он рассказал градоначальнику Москвы графу Захару Чернышеву. «Будьте благосклонны к иностранцу, который вручает свою судьбу вашему милостивому Величеству», – умолял он, изображая невинность, – «примите во внимание печальное положение моей семьи и тех, кто доверил мне деньги»⁹⁶. Ораторское искусство подвело руководителя театра. Генерал-губернатор передал дело императрице, а та в итоге поручила ему урегулировать вопрос самостоятельно. Бецкой тоже отправил Чернышеву письмо, выразив удивление тем, что «иностранец, пришедший только к собственному обогащению,

⁹² РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 755.

⁹³ Сведения и цитаты в этом абзаце из: Кокс У. *Travels into Poland, Russia, Sweden, and Denmark, Interspersed with Historical Relations and Political Inquiries*, 3 vols. («Путешествия по Польше, России, Швеции и Дании» в трех томах) – Dublin: S. Price, 1784. Т. 1. С. 416–20.

⁹⁴ «12 лет из жизни Я. Б. Князина (По неизданным письмам Г. Гогелю 1779–1790 г.)» / под ред. Л. В. Крестовой.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 16.

может иметь «наглость» требовать контроля над наиболее «священным» – национальной культурой»⁹⁷.

Суд подтвердил, что приюту разрешено осуществлять театральную деятельность независимо от прерогатив Медокса. Как ни странно, учитывая его первоначальные протесты, решение позволило ему разобраться с финансовыми проблемами – по крайней мере, на тот момент. Англичанин предложил объединить театр Воспитательного дома с его собственным, обязавшись покрыть расходы на «жилье и дрова» и возложив на себя обязательство не «продавать девочек за деньги»⁹⁸. Также он предложил помощь в ведении переговоров сиротам, «желавшим добиться счастья где-то еще», – это было хитрым способом следить за конкурентами и, возможно, подтверждением того, что антрепренер предлагал скупое жалованье и тяжелые условия труда⁹⁹. Еще Медокс обещал, что наймет из приюта учителей танцев, музыки и актерской игры для работы в Петровском. Он согласился купить костюмы и реквизит на 4000 рублей.

Ловкость рук позволила ему взять под свое крыло театр Воспитательного дома, – но не тот, что работал в последние годы. Медокс предложил расширить империю публичных театров, продав это здание и открыв другое в районе Китай-города – больше, прочнее и потенциально прибыльнее. Идея вызвала возмущение одного из членов правительства: «Мне кажется абсолютно немыслимым и обескураживающим то, что деревянный театр, полученный от Ее Величества, выставлен на открытые торги. Где будут выступать наши сироты? Я так понимаю, не в театре, сооруженном в зале в центральном корпусе приюта? Тогда нам следовало бы пригласить туда полицейских и положиться на их авторитет, поскольку их присутствие требуется всякий раз, когда весь город стекается на зрелища, предлагаемые этим чужестранцем»¹⁰⁰.

Медокс впоследствии отказался от строительства второго театра, но только после того, как заручился финансированием правительства, заслужив репутацию хитрейшего из хитрых.

Переговоры продолжались несколько месяцев из-за протестов настороженных дворян, считавших, что порочная репутация Петровского театра гарантированно нанесет ущерб сиротам. После томительных споров и изменений условий договора антрепренер получил то, чего хотел: 50 балльных танцоров, 24 актера и 30 музыкантов из приюта, а также все доходы от выступлений, за исключением 10 %. В соглашении было высказано мнение, что плохое всегда может стать хорошим и что воспитанники очистят репутацию театра, а не запачкают собственную. Так англичанин пытался оправдать вовлечение сирот в продажу игральные карты и организацию ломбарда. Греховные дела становились благородными, когда использовались для спасения бездомных детей с улиц и просвещения масс. Медокс полагал, что цель оправдывает средства. Финансовые преступления, совершенные во имя балета и оперы на сцене Петровского театра, позже названного «Большим», казались ему добродетелью.

Антрепренер сохранил монополию. Ни приют, ни преподаватели, ни зарубежные театральные группы не могли работать в Москве без его согласия. И передав Воспитательный дом под патронаж Петровского театра, Медокс сумел защитить себя от кредиторов, которым он задолжал, как те утверждали, 90 000 рублей. Часть он получил деньгами, часть – строительными материалами и мебелью. Банков в России в то время еще не было, как и ростовщиков из Польши. У англичанина не осталось иного выхода, кроме как запросить ссуду у рязанских и московских купцов, бывших на протяжении столетий единственными людьми, имевшими в распоряжении большие суммы денег. Поэт Александр Пушкин, по его словам, тоже брал в долг у купцов. Однако факт управления публичным учреждением человеком, полностью зависевшим от кредитов, казался беспрецедентным. Поскольку все личные сбережения, получен-

⁹⁷ Там же, л. 17; РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 755, л. 6.

⁹⁸ РГАЛИ, ф. 758, оп. 5, д. 739, л. 24. Из письма Ивана Бецкого Александру Храповицкому, секретарю Екатерины Великой, 24 июля 1783.

⁹⁹ Цитаты и сведения в параграфе из: РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 748, лл. 5–6.

¹⁰⁰ РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 748, л. 8. Жалоба была написана Михаилом Голицыным Георгу Гогелю 2 октября 1784.

ные от магических представлений и парка развлечений, были потрачены на открытие Петровского, Медокс не собирался возвращать долг. Он знал, что «бородатые толстобрюхие бояре» станут искать его, если не выполнить обязательства. Его театр, как и безопасность, находились под протекцией других кредиторов – могущественных дворян из правительства. Получив защиту, театральный менеджер совершил смелый шаг. Он обратился к ним с просьбой о дополнительном финансировании. Очевидно, амбиции антрепренера, не говоря уже о его хитрости, не знали никаких границ.

Разногласия с купцами были отложены, поскольку финансовое положение театра должно было ухудшаться.

В период между 1786 и 1791 годом Петровский переживал застой. Разочарованные плохим репертуаром и маленькими зарплатами, некоторые из «звезд» Медокса перешли в государственные театры Санкт-Петербурга. Их заменили арендованные крепостные и сироты из приюта, среди которых встречались и настоящие таланты. Англичанин нанял Арину Собакину и Гаврилу Райкова – двух танцовщиков, обучавшихся у Парадиза, а также великого актера Андрея Украсова – эталона для молодых московских артистов того времени. Однако и разрекламированные исполнители, зачастую не получавшие обещанных зарплат, не смогли удерживать предприятие на плаву.

Медокс не имел возможности выплачивать проценты по кредиту, не говоря уже об уплате жалованья ведущему исполнителю, а его попытки в 1786 году запросить еще больше средств у Опекунского совета обернулись провалом. Антрепренера заклеили как попрошайку. Его кредиторы возобновили требования о возмещении долгов, но уже с повышенной процентной ставкой, и угрожали тюремным заключением. Он попытался просить милости у властей в Санкт-Петербурге: «Я ехал туда пять холодных месяцев, а в конце концов остался без какой-либо надежды на то, что мое дело будет рассмотрено»¹⁰¹. В том же году в Москве Медокс упал на колени перед членами правительства: «Поскольку у меня нет никаких средств для погашения задолженности перед детским домом и кредиторами, – умолял он, – я прошу передать дело в руки управляющего совета – вместе со всеми моими предприятиями и доходами»¹⁰².

В результате театр на Петровке стал государственным. Опекунский совет взял на себя полный контроль над Воспитательным домом и его финансами. Медокс сохранил должность главного управляющего, а также получил 27 000 рублей для выплаты исполнителям, врачу, кочегару и парикмахеру. Его собственное жалованье было привязано непосредственно к успеху балетов и опер, поставленных им: 5000 рублей, если доходы от спектаклей превышали 50 000 рублей, 3000 рублей, если не превышали. Если же расходы оказывались больше сборов, он не получал ничего, даже дров и свечей для дома. Чтобы выжить, антрепренер обратился к простонародной аудитории, поэтому начал наполнять афишу комедиями, а не трагедиями. Дворяне с подозрением отнеслись к очередной затее, но англичанин сделал свои спектакли более доступными для обычных людей. Новый репертуар демонстрировал важность скромных, невинных и мечтательных персонажей. Таких, как сам Медокс.

В первый год нового соглашения он заработал 5000 рублей, полагаясь при составлении программы на сезон на советы дворян, особенно интересующихся театром. Некоторые из них имели частные крепостные театры и были не менее заинтересованы в отслеживании намерений Медокса, чем он в отслеживании их дел. Они одобряли хорошие и подвергали цензуре плохие постановки – не только нарушавшие моральные нормы, но и те, в которых актеры переигрывали, а танцовщики плохо исполняли бурре¹⁰³.

¹⁰¹ РГИА, ф. 758, оп. 5, д. 1063, л. 2.

¹⁰² РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 23; так же процитировано Ольгой Чаяновой в «Театр Медокса в Москве, 1776–1805», с. 92.

¹⁰³ Бурре – старинный французский народный танец. Возник предположительно около середины XV–XVI века.

Правительство вновь решило вмешаться. Александр Прозоровский, будучи крайне консервативным политиком, выступавшим против Просвещения, проявил особый интерес к Медоксу. Князя назначили главнокомандующим в Москве, чтобы предотвратить повторение в Российской империи сценария Великой французской революции. Он организовывал массовые сжигания книг, уничтожал тайные организации и неправославные религиозные секты, в частности масонов, вербовал шпионов для наблюдения за потенциальными мятежниками.

Петровский театр оказался за пределами контроля Прозоровского, что в итоге сделало Медокса мишенью специального расследования. Генерал пытался доказать, что англичанин проявил халатность при выполнении обязанностей, возложенных на него императрицей, и просил лишить его исключительных прав, которые по-прежнему оставались в силе, несмотря на финансовый крах. Из первого соглашения театрального менеджера с Екатериной и членами дворянского клуба было непонятно, должны его исключительные права истечь в 1791 или же в 1796 году.

Антрепренер, разумеется, настаивал на более поздней дате, но никаких доказательств, затребованных градоначальником, не удалось найти ни в доме Медокса, ни в архивах Михаила Волконского, ни в полицейских канцеляриях. Сам же он утверждал, что документы, предоставившие ему особые права, таинственно исчезли. После многочисленных допросов англичанин сказал, что бумаги были уничтожены при пожаре в феврале 1780 года в деревянном театре на Знаменке. Кроме того, пропали проектный план и модель театра на Петровке. Архитектор Кристиан Росберг сообщил начальнику полиции, что Медокс конфисковал их. Когда же план и модель потребовали вернуть, угрожая применением силы, антрепренер предоставил лишь ключи от ящика, набитого записями, не поддающимися расшифровке. В связи с отсутствием документов, узаконивающих театральную деятельность Медокса, генерал распорядился, чтобы начальник полиции получил от него письменные показания «для приобщения к делу»¹⁰⁴. Дворяне, работавшие под управлением Прозоровского, предложили выкупить театр за 250 000 рублей.

Чтобы дискредитировать противника, Прозоровскому пришлось прибегнуть к крайним мерам. Он обратился в суд с необоснованным заявлением, что дом антрепренера рядом с Петровским театром построен на незаконно присвоенные им средства. Ходатайство не удовлетворили, поэтому озлобленный князь приказал полиции без лишних вопросов сжечь здание. Этого не произошло. Тогда главнокомандующий заказал карательную ревизию театра и отчитал Медокса: «Я обязан сообщить, что вы должны содержать театр в чистоте, поддерживать в нем тепло и предупреждать распространение любых ядовитых испарений. Зал, где вы даете представления, изобилует множеством серьезных архитектурных ошибок, хоть это и не ваша вина, а архитектора. На такой большой зал у вас всего один вход, а к единственному запасному выходу можно попасть только по ужасной лестнице. Мой предшественник распорядился построить атриум, прошло несколько лет, но вы даже и не думаете начинать, поэтому я требую, чтобы вы исправили все недоработки и построили атриум этим летом. В противном случае я закрою ваш театр до тех пор, пока он не будет отремонтирован»¹⁰⁵.

Пытаясь отвлечься от критики, Медокс напомнил противнику обо всех благих делах, включая присоединение школы для 30 девочек и мальчиков и развитие репертуара. Прозоровский сменил тему и стал бранить его уже не за архитектурные недостатки, а за плохих работников: «Совершенно превосходит мое понимание то, что ваш учитель пения глух, преподаватель танцев из Германии хром или косолап, а балетмейстер стар, как и его жена, и не способен никого хорошо обучать; поэтому у вас нет ни одного сносно танцующего ученика»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 26.

¹⁰⁵ Чаянова О. Э. «Театр Медокса в Москве, 1776–1805». С. 97.

¹⁰⁶ Там же. С. 97–98.

В январе 1791 года Медокс попросил Опекунский совет освободить его от финансовых обязательств перед Воспитательным домом (выплаты 10 % от дохода) в качестве «сострадания к притесненному»¹⁰⁷. Деньги, по его словам, он планировал использовать для ремонта Петровского театра. Просьба была одобрена, но решающее слово осталось за Бецким. Антрепренер продолжал, перечисляя список своих достижений в деле развлечения московской публики: возведение театра и Ротонды, организация маскарадов в «Воксале Медокса» на Таганке. Он оценивал собственные инвестиции в 100 000 рублей. Российские (не итальянские) балеты и оперы, которые он ставил, должны были быть также приняты во внимание, как и производство декораций с костюмами. Власти предержащие смягчились и в качестве «жеста доброй воли» выкупили его исключительные права за сумму, немного превышавшую 100 000 рублей, а также сняли с него 10-процентные финансовые обязательства перед приютом, никогда им в действительности не соблюдавшиеся¹⁰⁸.

Сильные сторонники Медокса давно скончались, а новое правительство Москвы оказалось враждебно настроенным по отношению к нему. С самого начала он работал «под защитой короны» и нуждался в протекции, чтобы выжить. В 1790 году его театр окончательно вышел из моды, а сам англичанин утратил былую славу. Его кредиторы продолжали кампанию по возбуждению уголовного дела, жертвуя своим личным временем, обычно тратившимся на пирушки, молитвы и третирование жен. Они диктовали письма грамотным сыновьям, чтобы отправить их Николаю Шереметеву, владельцу знаменитого крепостного театра, который, к потрясению всей аристократической верхушки, женился на своей ведущей актрисе Прасковье Жемчуговой. Текст судебной жалобы, датированной 4 июля 1803 года, пестрит пословицами, рязанскими диалектизмами и бранными словами. Купцы требовали 90 000 рублей и надеялись на помощь графа Шереметева в заключении Медокса в тюрьму – за то, что он все время держал их за дураков, «скручивая как змея жабу», чтобы избежать уплаты долга, оставив их «беспомощными, как рак на мелководье», когда пришло время расплачиваться¹⁰⁹. Кроме того, иностранец насмехался над их густыми бородами. Вариант с поджогом не рассматривался. Если бы Петровский, не дай бог, сгорел, купцы никак не смогли бы компенсировать убытки. 90 000 рублей вдобавок к 250 000 рублей долга правительству нельзя было получить от поставщиков свечей и древесины, поскольку те тоже оказались жертвами уловок антрепренера. Не было возможности конфисковать их у сирот из трупы, так как артисты протестовали, что кто-то покушается на честно заработанные деньги:

«Воистину, Медокс – хитрейшее из всех живых существ. Если бы мы раньше узнали все его повадки и в полной мере понимали его уловки, – что он не платит ни по одному из долгов и, тем не менее, продолжает тайно откладывать всю прибыль от театра себе в карман, умоляя нас об отсрочке выплаты долга, – иностранец рыдал бы перед всеми нами так громко, что его пожалели бы даже камни. Он настоящий мастер афер, – вы можете быть самым умным купцом в мире, но все равно останетесь в дураках. Наконец, присвоив себе наши товары и деньги, Медокс начал общаться с нами совершенно бестактно: в своем доме бранился и кричал на нас, простаков, лишь за то, что мы просили его вернуть то, что принадлежит нам. “Как вы смеете, – восклицал он, – бородатые головы, ступать на порог дома благородного человека? Знаете ли вы, что я, как и положено здешнему дворянину, ношу с собой меч? И я буду хозяином театра всегда”. Мы верим, что он – человек исключительной важности, и хоть ко всем местным властям, дай Бог им здоровья, обращаемся без страха, однако же не можем и подумать о том, чтобы встать на пути у иностранца. Ибо, как говорится в Священном Писании, “нищета унижает человека”, Медокс же сегодня так высокомерен, что ни один кот не захочет сидеть у него

¹⁰⁷ РГАЛИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 329, л. 30.

¹⁰⁸ Там же. Л. 31.

¹⁰⁹ РГИА, ф. 13, оп. 1, д. 92, л. 2.

на коленях. Нет никаких признаков того, что он живет в нищете, хотя и заявляет: “Я должен выплачивать вам только 1500 рублей в год – это указано в документе, который представлен правительством. Как вы смеете требовать от меня большего?” Таковы его доводы. Пусть мы и простодушные, но не верим подобного рода отговоркам и спрашиваем самих себя: “Разве не он сам виноват в том, что должен нам так много?” Попечители со всей “добротой” к нам рассудили, что “Медокс является беднейшим из бедных, ничего больше от него получить нельзя, а его дела настолько плохи, насколько это возможно”. Они думали, что это удовлетворит нас. Неужели Медоксу сойдет все с рук и теперь? Если бы он согласился выплачивать нам хотя бы 1500 из 10 000 рублей в год, мы уверены, что попечители не только не стали бы мешать ему, но и похвалили бы его за избавление от долгов, которые он так нечестно накопил»¹¹⁰.

Купцы хотели упрятать антрепренера в тюрьму и держать там до тех пор, пока тот не изменит свое отношение и не расплатится с ними. Однако правительство не могло лишить Медокса возможности оплатить долги Воспитательному дому. Совет сообщил купцам, что англичанин «гол как сокол», но находится под протекцией императрицы¹¹¹

¹¹⁰ Там же. Л. 3.

¹¹¹ Там же.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.