

## Российский театр на страницах «Драматического словаря...» (1787 г.)

С. Г. Антонова

Российский театр XVIII века — интереснейшее явление в истории отечественной культуры. Его становление и развитие, специфика функционирования, репертуар, связи с публикой заслуживают самого пристального внимания и могут служить базой различных гуманитарных исследований. Особое значение приобретает анализ публикаций XVIII века как источников, имеющих непосредственное отношение к объекту изучения, поскольку эти публикации отражают живую связь изданий с театральной деятельностью. Причем, как правило, многие отражают не только собственно театральное искусство, но и театральный контекст своего времени.

Одно из таких изданий — «Драматический словарь...»<sup>1</sup>, первый отечественный справочник по театру. Издание появилось во второй половине XVIII века. На его страницах запечатлены многие черты отечественного театрального дела того времени. Не случайно П. Н. Берков в своем анализе «Драматического словаря...» характеризует данное издание как «источник по истории русского театра и драматургии XVIII в.»<sup>2</sup>.

В книге дан аннотированный перечень 339 пьес (145 русских оригинальных и 194 переводные) и, таким образом, отражен основной массив драматургии XVIII века. Весьма широко информационное пространство этого издания. В предисловии, названном по-старинному «Предуведомлением», и в аннотациях к пьесам, включенным в справочник, приводятся разнообразнейшие сведения о театре и событиях вокруг него: даты первых постановок и первые публикации пьес, некоторые факты об авторах, переводчиках, спектаклях и артистах, о приеме их публикой, критические

---

<sup>1</sup> Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральные представления, собранной в Москве в типографии А. А. 1787 года.

<sup>2</sup> См.: Берков П. Н. Драматический словарь 1787 года // Из истории русских литературных отношений XVII–XX веков. М.; Л., 1959. С. 52–65.

оценки пьес и актерской игры. «Предупреждение» содержит любопытные данные о культурном уровне театралов второй половины XVIII века, интересные суждения о значении театра, о творчестве русского поэта и драматурга, директора первого русского театра А. П. Сумарокова: «Воспитание много обязано покойному г. Сумарокову. Он много успел в разных своих сочинениях в рассуждении умягчения нравов, и вкус к театру конечно от его пера исправлен. <...> Он показал нежность в трагедии, дал почувствовать посмеяние страстей в комедиях г. Мольера и прочих, подражал опыт...»<sup>3</sup>

Как видно из «Предупреждения», образцом для «Драматического словаря...» послужило французское издание «Драматические анекдоты, содержащие: 1) все театральные пьесы, игранные в Париже или в провинции с начала театральных представлений во Франции и до 1775 года, расположенные в алфавитном порядке; 2) все драматические произведения, хотя и не игранные, но напечатанные или сохранившиеся в некоторых библиотеках в рукописном виде; 3) сборник анекдотов и т. д.» (Париж, 1775). Но, в отличие от французского издания, «Драматический словарь...» не содержит ни материалов по истории театра, как французского, так и других, ни общего списка авторов, композиторов и актеров. Аннотации «Драматического словаря...», в отличие от французских предшественников, строятся на материале предисловий к печатным изданиям драматических произведений<sup>4</sup>.

П. Н. Берков замечает: «Драматический словарь остановился на первом выпуске, издать второй А. Анненкову не пришлось, хотя типография его просуществовала до 1789 года. По-видимому, причиной этого был неуспех первого выпуска из-за специфичности материала, мало занимательного для простого чтения и рассчитанного на сравнительно небольшой круг театралов»<sup>5</sup>.

Характеризуя театр XVIII столетия, П. Н. Берков пишет: «Интерес к бытовому своеобразию, к „национальным нравам“ возникает в русском театре... в начале 1760-х годов и... становится одним из основных принципов театральной эстетики русских драматургов и зрителей»<sup>6</sup>. Оче-

<sup>3</sup> Берков П. Н. Указ. соч. С. 3–4.

<sup>4</sup> Там же. С. 58–59.

<sup>5</sup> Там же. С. 60.

<sup>6</sup> Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура // Русские классики и театр. Л., 1947. С. 21–23; 36–38.

видно, в этом русле осуществлялся и отбор произведений для перевода. В репертуаре находим в основном переводы с французского, немецкого, итальянского и польского языков. Перевод польских пьес П. Н. Берков квалифицирует как «желание переводчика познакомить русского читателя с современным ему польским театром, стремление дать публике понятие о польском вкусе. <...> Переводчик А. А. обратился к комедиям Ф. Богомольца, чтобы познакомить русского читателя с „польским вкусом“, в своем выборе он проявил здоровое чутье литературно и театрально развитого человека: все три переведенные им комедии... принадлежат к числу лучших „театральных“ произведений Богомольца»<sup>7</sup>.

Остановимся на нескольких характеристиках пьес, приведенных в «Драматическом словаре...».

«Жизнь и смерть Ричарда III. Короля аглинского. Трагедия г. Шакеспера, жившего в XVI веке, умершего в 1576 году»<sup>8</sup>. Переведена с французского языка в Нижнем Новгороде прозой в 1783 году. Напечатана в Санкт-Петербурге 1787 года». К этой пьесе даются примечания французского переводчика: «Хотя трагедия переименована Жизнь и Смерть Ричарда III, она однако ж не содержит более, как только восемь лет последней жизни его, ибо начинается с заключения в темницу Герцога Кларенского в 1477 году, а оканчивается смертью Ричарда в баталию Босфорскую. Сия пьеса переведена литературно, сколько было возможно переложить на французский язык то что в подлиннике есть смелого и отменного. Знающий язык Шакесперов не найдет конечно ничего безмерного в том образе, каким старание употреблено перенести его на российский язык»<sup>9</sup>.

Обращает на себя внимание тот факт, что при подготовке русского издания посчитали важным уточнить заглавие в соответствии со смыслом содержания пьесы, данное французским переводчиком: «Жорж Дандин, или В смятение приведенный муж. Комедия г. Мольера в трех действиях. Переведена Иваном Чаадаевым. Представлена была в первый раз в 1758 году сентября 24 дня на Российском театре и потом часто игранная на Санктпетербургском и Московском театрах. Сия комедия на многих Европейских языках принята с уважением, и повсюду

<sup>7</sup> Берков П. Н. Русско-польские литературные связи в XVIII веке. М., 1959. С. 35–37.

<sup>8</sup> Так в издании.

<sup>9</sup> Драматический словарь... С. 56–57.

часто представляема на театрах в рассуждение замысловатых интриг и забавных шуток. Печатана в Московском Университете»<sup>10</sup>.

В своей характеристике составитель «Драматического словаря...» опирается на европейский опыт, значит, для российского зрителя этот опыт служил авторитетом. Кроме того, составитель подчеркивает занимательность интриги и забавные шутки, видимо считая, что тем самым усиливает интерес российского зрителя к спектаклям.

Вот еще один пример: «Заира. Трагедия г. Вольтера, почитающаяся лучшею из французских драматических сочинений. Автор в предисловии своем выдает ее наименее чувствительнейшей из своих трагедий. Г. Вольтер ни в одной пьесе не изображал столько чувствий любовных. Когда она была сперва играна на французском театре, пленяла умы зрителей и чаще многих была представлена. Переведена с французского на российский язык стихами А. Д. Напечатана в Санкт-Петербурге в 1779 году»<sup>11</sup>. Автор снова опирается на авторитет французского театра, подчеркивает значимость драматурга, показывает отношение публики к спектаклю.

В следующую аннотацию к рассуждениям о музыкальных достоинствах постановки добавлена целая картинка: исполнение актрисы, поведение зрителей: «Земира и Азор. Опера в четырех действиях. Сочинена нашего времени писателем г. Мармонтелем. Музыка известного из числа славных оперных музыкантов г. Гретри. Переведена на российский язык некоторою благородною госпожою. В первый раз представлена на Московском театре и при пении арии горлицы Московского театра актриса гж. Соколовская была аплодирована метанием кошельков. Опера и музыка столь интересны, что никогда из вкусу выйти не могут. Напечатана в Университетской типографии у г. Новикова в 1783 году»<sup>12</sup>.

«Драматический словарь...» был подробно рассмотрен Н. В. Губерти. В его «Материале для русской библиографии...» показано, как представлены в данном справочнике отдельные стороны театральной деятельности. Он приводит примечания, содержащие информацию о театре<sup>13</sup>:

<sup>10</sup> Драматический словарь... С. 58.

<sup>11</sup> Там же. С. 59–60.

<sup>12</sup> Там же. С. 60.

<sup>13</sup> Губерти Н. В. Материал для русской библиографии, хронологическое обозрение редких и замечательных книг XVIII столетия, напечатанных в России гражданским шрифтом. 1725–1800 : в 3 вып. М., 1878–1891. Вып. 1.

«К комедии „Анфитрион“: Она пьеса открывается прологом, в котором машины великолепны, пьеса вся наполнена шутками и множеством острых слов. Бывшие придворного театра актеры Шумский и Московского вольного г. Базилевич, первые комики в роли Созии, приобрели себе славу»<sup>14</sup>.

«„Дмитрий Самозванец“. Трагедия сочинена Александром Сумароковым, представлена в первый раз в 1771 году февраля 1 дня на Императорском театре в Санктпетербурге, потом многократно представляема на Российских театрах, имеющая довольно уважения для любителей драматических сочинений. Роль Дмитрия играл в совершенстве бывший московский первый актер г. Калиграф. Напечатана последним тиснением в собранных его г. Сумарокова сочинениях в Москве в Университетской типографии у г. Новикова 1781 году.

Примечание: Памятно довольно для московской публики несчастье, случившееся во время представления сей трагедии сгорением театра, бывшего на Знаменке в доме Его Сиятельства Графа Воронцова, где он уже более не возобновлялся; также и господин Калиграф, знаменитый в сей трагедии актер, оставил свои роли после одного случая в скореем пресечением жизни к сожалению любителей Мельпомены»<sup>15</sup>.

«„Добрые солдаты“. Опера комическая, сочиненная на Российском языке г. Херасковым. Сия опера наполнена лучшими хорами к чести сочинителя, музыка г. Раупаха, похваляема была довольно публикою. Играна была много раз на Санктпетербургском и Московском театрах. Напечатана в Университетской типографии у г. Новикова в 1782 г.

Примечание к пьесе „Мещанин во дворянстве“<sup>16</sup>. <...>

Комедия с балетом в пяти действиях, сочиненная господином Моллиером, славным французским комиком, переведена на российский язык П. С. Представлена в первый раз на Российском театре в Санктпетербурге в 1758 году Генваря 25 дня, и по сие время на Российских театрах играна бывает к удовольствию зрителей.

Примечание: „Во время представления сей комедии в рассуждении большого спектакля, великого числа людей, как то певцов, певиц, музыкантов, танцовщиков и танцовщиц, поваров, портных, подмастерьев

<sup>14</sup> Губерти Н. В. Указ. соч. С. 45–46.

<sup>15</sup> Там же. С. 46–47.

<sup>16</sup> Там же. С. 58.

и других действующих лиц, балетов и богатых декораций на вольных театрах за вход была двойная против обыкновения плата»<sup>17</sup>.

Мы намеренно приводим тексты аннотаций полностью: две-три фразы из них охватывают разные стороны театра и ярко демонстрируют отдельные черты его бытования в XVIII столетии.

Заметим кстати, что рассматриваемый справочник имеет одну характерную для книги по искусству черту: он отражает связь издания с современной художественной практикой, являясь своеобразным «мостиком» между театром и читателем.

Отметим еще одно обстоятельство. Театр был значительным явлением художественной жизни России XVIII века, оказал влияние на русское общество. В «Драматическом словаре...» отражено бытовавшее тогда мнение о театре как факторе, воздействующем на культуру в целом. В «Предуведомлении» читаем: «Просвещение торжествует, благонаравие и нежность в обхождении; жестокость исчезает, забавы буйственные оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно. <...> Везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры. <...> Во многих благородные люди стараются к забаве своей и общей пользе писать и переводить Драматические произведения»<sup>18</sup>.

В заключительной части «Предуведомления» говорится: «Вот истинное счастье нашего века, дети воспитываются с омерзением ябеды. Им твердят наставники: „Не делай другому, чего себе не желаешь. Повинуйся законам и не вымышляй противу их пустых оправданий. Буйные забавы из сердца вышли. А когда досуг и не учишься, веселись благопристойно, ездь в театр и танцуй в маскараде...“»<sup>19</sup>.

Мы привели лишь небольшую часть информации о театре. В целом со страниц «Драматического словаря...» предстают реалии театральной жизни — репертуар, спектакли и их создатели, российская публика, влияние театра на нравы и т. п. Этот справочник охватил огромные пласты национальной художественной культуры XVIII века.

---

<sup>17</sup> Губерти Н. В. Указ. соч. С. 85.

<sup>18</sup> Драматический словарь... С. [1].

<sup>19</sup> Там же. С. [12–13].

## Балетные сезоны Александринского театра (1832–1836 гг.)

*И. А. Боглачева*

Открытый в августе 1832 года Александринский театр был универсальным. На его сцене одновременно выступали драматическая и оперно-балетная труппы. В течение одного театрального вечера драма или водевиль шли с балетом или оперой.

На новой сцене балеты ставили приехавшие в 1832 году в Россию Алексис Блаш и Антуан Титюс Доши (сценическое имя — Титюс). Их деятельность в Петербурге многими исследователями характеризуется как эпоха плохих балетов, поставленных в роскошных декорациях. Насколько объективны эти суждения?

Изучение «Афиш Дирекции императорских театров», находящихся в Российском Государственном историческом архиве, «Картотеки репертуара Александринского театра», «Историко-театральной картотеки В. Н. Всеволодского-Гернгросса», текстов балетных либретто и других документов, хранящихся в фондах Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, позволило несколько по-иному оценить деятельность балетмейстеров.

За четыре балетных сезона, с 1832 по 1836 год, на сцене Александринского театра было представлено 12 новых балетов: героических, поставленных на исторические и мифологические сюжеты, а также комических и даже лирических.

Первым, 3 ноября 1832 года, был представлен героический балет в четырех действиях «Сумбека, или Покорение казанского царства», со второго по четвертое действие поставленный Алексисом Блашем (музыка И. Сонне и Т. Жучковского; декорации А. Каноппи и А. Федорова; в главных партиях были заняты лучшие артисты императорской труппы: Авдотья Истомина, Николай Гольц, Огюст Пуаро)<sup>1</sup>.

Известно, что вначале постановкой этого балета, либретто которого написал член театрального комитета граф П. И. Кутайсов, занимался

---

<sup>1</sup> Сумбека, или Покорение казанского царства: большой героический балет в 4-х действиях, в коем три последних действия поставлены балетмейстером Алексисом Блашем. СПб., 1832.

Шарль Дидло. Но вскоре из-за ссоры с директором Императорских театров князем П. П. Гагариным он ушел из театра. Работа над балетом прекратилась. Поскольку были затрачены немалые средства, продолжить ее поручили новому балетмейстеру А. Блашу. Первое действие осталось в редакции Ш. Дидло<sup>2</sup>.

Как же современники оценивали этот спектакль? Рецензент «Северной пчелы» негодовал по поводу того, что балет полностью пантомимный. В нем было лишь два танца — с шаями и щитами с секирами. Все остальное время участники балета носили ядра, бревна, котлы с кипящей смолой и т. д. «Последнее действие, — подчеркивал рецензент, — сражение и взятие города: дымно, шумно и довольно занимательно для тех, которые не видели сражения в натуре. <...> Замечательно, что в целом сражении мы не видели ни одного убитого или раненого»<sup>3</sup>. Исследователи, писавшие о балете, имея в виду, в частности, эту рецензию, приходили к выводу, что постановка не удалась.

Но были и другие отзывы на спектакль. Так, инспектор репертуара российской труппы А. И. Храповицкий после премьеры в своем дневнике записал: «Балет понравился публике, по окончании коего сочинитель балета граф Кутайсов угощал всех участвующих кофе и фруктами»<sup>4</sup>. Князь Ф. Ф. Юсупов в мемуарах отмечал: «„Сумбека и взятие Казани“ с Истоминой в главной партии в 1832 году в Петербурге имел огромный успех»<sup>5</sup>.

А корреспондент московской газеты «Молва» подчеркивал: «Сумбека обвораживает танцами, декорацией и фантазмагорией»<sup>6</sup>.

Об успехе балета красноречиво говорит и статистика. В течение двух сезонов он шел 34 раза, был представлен в бенефисы Николая Гольца, Авдотьи Истоминой, кордебалетных танцовщиц. Как правило, артисты для бенефисов выбирали балеты, дающие высокие кассовые сборы. О том, что он был популярен в Петербурге, говорит и тот факт,

<sup>2</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958. С. 161–162.

<sup>3</sup> «Сумбека, или Покорение Казанского царства», большой героический балет в 4-х действиях, сочинение (как сказано в программе), в коем (то есть балете) три последние действия поставлены на сцену балетмейстером Алексисом Блашем // Северная пчела. 1832. 10 дек.

<sup>4</sup> Храповицкий А. И. Дневник // Русская старина. 1879. Т. 24. Февр. С. 344.

<sup>5</sup> Юсупов Ф. Мемуары: в 2 кн. М., 1998. Кн. 1: До изгнания, 1887–1919. С. 47.

<sup>6</sup> Искренний. Письмо из Петербурга // Молва. 1833. Ч. 5. № 1. С. 3.



что в первом издании комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», в сцене вранья Хлестаков заявлял: «Моих, впрочем, много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Сумбека... Вот и Финелла — тоже мое сочинение»<sup>7</sup>. На премьере комедии эта фраза звучала со сцены Александринского театра.

Пантомимный балет «Марс и Венера, или Вулкановы сети» на музыку Ж. Шнейцгоффера с декорациями Мазонески и А. Федорова, пользовался у публики таким же успехом, что и «Сумбека»<sup>8</sup>. Представленный в Париже в 1826 году Жаном Блашем, в августе 1833 года он был перенесен на сцену Александринского театра его сыном Алексисом Блашем. В течение сезона выдержал 20 представлений, был дан в бенефисы танцовщиков Ивана Эбергарда, Шарля Лашука, Алексиса.

Либретто, составленное по мифологическим сюжетам, напоминало лучшие сценарии Шарля Дидло. Содержащее ряд нравственных поучений, оно держало внимание зрителей на протяжении всего действия. Марс, Венера и Аполлон, терзаемые греховной страстью и ревностью, забыли о своем главном назначении. Для Марса — героизм и мужество, проявляемые на поле брани, для Венеры, которой Судьбой назначен в мужья Вулкан, — сохранение супружеской верности, для Аполлона — быть олицетворением всего прекрасного. Опыяненные Амуром, они чуть не потеряли все. Венера перестала быть благоразумной, Марс ради свидания с нею надел не соответствующие его сану одежды пастушка, Аполлон из-за ревности стал доносчиком. Но в самый критический момент безнадежное положение спасла Минерва. Она возвратила мудрость Венере, отрезвила от любовной горячки Марса и по-своему наказала за доносительство Аполлона. Большую часть основных действующих лиц балета составляли мужские партии. Это было неожиданно для труппы, где первое положение занимала балерина. К счастью, в этот период в Петербурге служило несколько талантливых танцовщиков-иностранцев. В балете «Марс и Венера», наряду с премьером петербургской труппы Н. Гольцем, ведущие партии исполняли И. Эбергард, Фредерик, Ш. Лашук, Алексис.

---

<sup>7</sup> *Гоголь Н. В. Ревизор : комедия // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1951. Т. 4 : Ревизор. С. 295, примеч.: с. 413.*

<sup>8</sup> *Марс и Венера, или Вулкановы сети : пантомимный балет, сочинение балетмейстера Парижской Королевской академии музыки Блаша, поставленный на сцену Императорского Санкт-Петербургского театра балетмейстером Алексисом Блашем. СПб., 1833.*

Обозреватель журнала «Библиотека для чтения» отметил балет «Марс и Венера» как одну из лучших постановок истекшего театрального года<sup>9</sup>.

Но не все балеты Алексиса Блаша имели большое количество представлений и такую высокую оценку. В январе 1834 года для своего бенефиса А. Блаш поставил комический балет в двух действиях «Дон-Кишот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша» (музыка Д. Лефевра, на основе балета Л. Ж. Милона, представленного парижской публике в 1801 году) и героический балет в четырех действиях «Зораида, или Мавры Гренады» (музыка Л. Сонне).

В балете «Дон-Кишот и Санхо Панса, или Свадьба Гамаша» в партии Дон Кишота был занят служащий в Петербурге с 1832 года яркий французский танцор-буфф Флери (Бернар Нове). Партию Санхо Панса исполнил выпускник Императорского театрального училища 1821 года Павел Дидье, имевший в своем творческом багаже немало оригинально исполненных пантомимных и комических ролей. В женских ролях Маринетты и Кетри были заняты Мария Телешова и Вера Зубова. Несмотря на сильный исполнительский состав и сюжет по мотивам романа М. Сервантеса, балет, по-видимому, успеха не имел, поскольку был представлен всего три раза. Обозреватель журнала «Библиотека для чтения» предполагал, что А. Блаш поставил его для того, чтобы показать: неудачи бывают не только у него, но и у славного Милона<sup>10</sup>. А газета «Северная пчела» отмечала, что балет навел на зрителей скуку, невзирая на то что рыцарь и его храбрый оруженосец на лошадках разъезжали по сцене, Санхо Панса разбил глиняный кувшин о голову Дон Кишота и последний сражался с пнем<sup>11</sup>.

Довольно занимательный сюжет балета «Зораида, или Мавры Гренады», а также блистательное исполнение Авдотьей Истоминой главной партии не помогли и этому балету долго продержаться на петербургской сцене. Он был представлен всего четыре раза. «Не ищите в нем

<sup>9</sup> Русский театр в С.-Петербурге // Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. С. 6. (Смесь).

<sup>10</sup> М. Я. «Дон-Кишот и Санхо Панса», комический балет в двух действиях // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 149.

<sup>11</sup> «Дон Кишот и Санчо Панса», балет в двух действиях, соч. Милона, и «Зораида», балет в четырех действиях, представленный в первый раз в бенефис г-на балетмейстера Блаша // Северная пчела. 1834. 29 янв.

ни поэзии создания, ни поэзии групп. Все холодно, натянуто, мертво! Действующие лица придут, размахнут руками и уйдут. Группы бегают, бегают и бегают», — писал о балете один из репортеров<sup>12</sup>.

А. Блаш служил в Петербурге до 1836 года. На сцене Александринского театра им было поставлено восемь балетов. В Большом театре и Михайловском, открытом в 1833 году, — четыре балета.

Значительно дольше него, с 1832 по 1849 год, в российской столице служил балетмейстер и педагог Титюс. Если А. Блаша пригласила Дирекция императорских театров и с ним сразу был заключен контракт, то Титюс в 1832 году прибыл в Петербург сам. Ему пришлось приложить немало усилий, чтобы добиться разрешения на постановку балетов<sup>13</sup>. На сцене Большого театра весной 1832 года одним из первых был представлен балет «Киа-Кинг», о котором критики писали: «Едва ли был когда на петербургской сцене балет великолепнее, очаровательнее и — утомительнее балета „Киа-Кинг“»<sup>14</sup>. Несмотря на недоброжелательный отзыв о работе балетмейстера, в 1833 году Дирекция Императорских театров заключила контракт с Титюсом, а его балет «Киа-Кинг» в июле 1833 года с новыми декорациями Мазонески и костюмами Губеня был возобновлен на сцене Александринского театра, где шел до начала 1836 года и был представлен 28 раз.

Сюжет балета довольно прост. Киа-Кинг — садовник, работающий у губернатора, — влюблен в его дочь. Юноша огорчен тем, что принадлежность к низкому сословию не позволяет ему связать судьбу с прекрасной девушкой. Но мать Киа-Кинга, узнав о чувствах сына, раскрывает тайну его происхождения. Оказывается, его отцом был император Китая, убитый тираном Хан-цу. Киа-Кинг вооружает крестьян и с их помощью убивает похитителя престола Хан-цу, принимает жезл правления и женится на любимой девушке. Конечно же, оформление спектакля с элементами китайской экзотики играло в его успехе немало важную роль. Но по-видимому, и сам балет вызывал интерес у публики.

<sup>12</sup> М. Я. «Зораида», героический балет в четырех действиях, соч. г. Блаша (22 января) // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. С. 149.

<sup>13</sup> Федорченко О. А. Оправдание Титюса // Страницы истории балета : новые исследования и материалы. СПб., 2009. С. 21–35.

<sup>14</sup> «Киа-Кинг», пантомимный балет в пяти действиях балетмейстера Королевского берлинского театра Титюса, представленный в первый раз на Большом театре 15-го мая // Северная пчела. 1832. 27 мая.

Вероятно, это был хорошо подобранный актерский ансамбль, состоящий из таких артистов, как А. Бертран-Атрюкс, А. Истомина, Н. Гольц, Фредерик. Привлекали оригинально поставленные танцы и обилие массовых сцен (в спектакле были заняты не только артисты труппы, но и воспитанники Театрального училища).

Весьма удачным критики называли пантомимный героический балет Титюса в пяти действиях «Кесарь в Египте», поставленный на сцене Александринского театра в августе 1834 года (музыка Г. Спонтини, П. Романи, И. Вейгля, М. Караффа; декорации П. Гонзаго, А. Кондратьева, А. Роллера, Сабата, А. Федорова по рисункам А. Роллера)<sup>15</sup>. В течение года он был представлен 27 раз. А. Вольф в «Хронике петербургских театров» писал, что успеху балета способствовали декорации, из которых одна особенно поражала воображение зрителей. Когда Кесарь плыл по Нилу, декорация двигалась, представляя все великолепие местности. «Иллюзия была полная, и казалось действительно, что лодка движется»<sup>16</sup>.

Но не только оформлению спектакль был обязан столь значительным успехом. Поначалу балетмейстер решил, что партию Кесаря попеременно будут исполнять два танцовщика: Ш. Лашук и Н. Гольц. На премьере выступил Ш. Лашук. После того как на втором представлении спектакля зрители увидели Н. Гольца, все решили, что дублер ему не нужен. Роль навсегда вошла в репертуар артиста как одна из лучших.

Как и у А. Блаша в «Марсе и Венере», исполнительский состав балета Титюса «Кесарь в Египте» в основном был мужским. Женское участие в нем ограничивалось партией Клеопатры, ее наперсницы и, конечно же, танцами кордебалета.

В партии Клеопатры поочередно выступали две французские танцовщицы — Лаура Пейсар и Луиза Круазет. Современники вспоминали, что Л. Круазет была высокой, стройной, красивой девушкой лет двадцати, обладающей благородной мимикой и необыкновенной грацией<sup>17</sup>. Л. Пейсар же слыла очень темпераментной, блистающей виртуозной техникой

---

<sup>15</sup> Кесарь в Египте : большой пантомимный балет в 5-ти действиях с великолепным спектаклем, сочинение балетмейстера Титюса. Представлен в первый раз на Александринском театре 20 авг. 1834 года. СПб., 1834.

<sup>16</sup> Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 76.

<sup>17</sup> Зотов Р. Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 32.

танцовщицей<sup>18</sup>. Балетоманы разделились на две партии — «круазетистов» и «пейсаристов».

В 1853 году в «Северной пчеле», вспоминая эти спектакли, Рафаил Зотов писал: «Что сделалось с нашей публикой! Где те счастливые времена, когда „Киа-Кинг“, „Кесарь в Египте“ наполняли всякий день залу. <...> Куда все это девалось! Ужели наш реальный и спекулятивный век убил всякую поэзию?»<sup>19</sup> Таким образом, когда шли балеты Титюса и А. Блаша, критики с грустью вспоминали ушедшего Ш. Дидло. Но стоило балетный олимп покинуть Титюсу, с ностальгией вспомнили и о нем.

Историки балета отмечают немалую заслугу Титюса в переносе на петербургскую сцену лучших европейских постановок. 28 мая 1835 года в Александринском театре состоялась премьера балета Ф. Тальони на музыку Ж. Шнейцгоффера «Сильфида» в постановке Титюса с декорациями А. Роллера<sup>20</sup>. Впервые критик «Северной пчелы» посвятил немало хвалебных строк балетному спектаклю. Он уверял читателей, что лишь его либретто принадлежало Ф. Тальони. Все же танцы, исполненные прелести и жизни, сочинены Титюсом. «Соло Сильфид в первом акте и танцы поселян, между коими является Сильфида, замечательны своей новостью и вкусом; пляски Сильфид во втором действии — целая мифологическая поэма, составленная из прекрасных, наипрекраснейших женщин», — писал он<sup>21</sup>.

Партию Сильфиды по очереди исполняли Л. Круазет и Л. Пейсар. Обладая разным темпераментом, манерой исполнения, танцовщицы каждая по-своему трактовали образ воздушного, неземного существа, чем также способствовали большой популярности балета.

18 декабря 1835 года на сцене Александринского театра Титюс поставил балет Ф. Тальони «Восстание в серале» (музыка Т. Лабарра;

<sup>18</sup> Вольф А. Указ. соч. С. 79.

<sup>19</sup> Р. З. [Р. Зотов]. Большой театр. Бенефис г-на Перро. «Газельда», балет в двух действиях и четырех картинах... // Северная пчела. 1853. 24 февр. (Театральная хроника).

<sup>20</sup> Сильфида: балет в 3-х действиях. Соч. г. Тальони. Поставленный на императорской сцене балетмейстером Титюсом. Музыка Шнейцгоффера, декорации и машины Роллера, костюмы Бальте. Дан в первый раз на Александринском театре 28 мая 1835 года. СПб., 1835.

<sup>21</sup> М-ский И. Петербургский театр. Первое представление балета «Сильфида» на Александринском театре // Северная пчела. 1835. 15 июня.

декорации А. Роллера, Сабата и А. Федорова; исполнители главных партий — Л. Круазет, Е. Телешова, Т. Герино, Ш. Лашук)<sup>22</sup>.

Обитательницы гарема короля Гренады Магомеда в знак солидарности с прекрасной Зюльмой, которую он вопреки ее желаниям и чувствам хотел сделать своей женой, устраивают восстание. Из их уст звучат призывы: «Все женщины должны быть свободны и сами распоряжаться своими сердечными склонностями».

Правда, восстание обитателей гарема едва не потерпело крах, когда полководец Измаил привез в их стан сундуки с новыми украшениями и одеждой. Забыв о «воинском долге», оставив без присмотра стрелы и копьё, они с любопытством стали рассматривать содержимое сундуков, примеря на себя наряды.

При постановке и этого балета Титюс не был просто создателем копии известного европейского оригинала. Благодаря хранящемуся в фондах Театральной библиотеки либретто балета легко установить, что танцы в нем были поставлены названным балетмейстером, о чем есть указание на титульном листе документа. Своеобразное участие в постановке танцев принял и император Николай I. Побывав на репетиции балета, он остался недоволен тем, как танцовщицы выполняли военные эволюции. Для обучения приемам император прислал гвардейских унтер-офицеров. Сначала упражнения занимали танцовщиц, потом надоели, и они стали лениться. Узнав об этом, Николай I пообещал выставить нерадивых учениц в танцевальных башмачках на мороз. Испуганные «рекруты в юбках» принялись за дело и вскоре овладели военной премудростью<sup>23</sup>.

Сцена Александринского театра не ограничивалась только премьерными спектаклями. Здесь возобновлялись и балеты, прежде шедшие в Большом театре. Так, в июне 1833 года в бенефис французского танцовщика Ш. Лашука был представлен балет «Нина, или Сумасшедшая от любви». Впервые поставленный в Париже в 1813 году Л. Ж. Мило-

---

<sup>22</sup> Восстание в серале : балет в 3-х действиях г-на Тальони. Представленный на здешнюю сцену балетмейстером г. Титюсом, все танцы сочинены вновь им же. Новые декорации первого акта г. Сабата; второго г. Федорова, третьего Андрея Роллера, новые костюмы г. Бальте. Представлен в первый раз на Александринском театре декабря 18-го дня 1835 г. СПб., 1835.

<sup>23</sup> *Бурдин Ф. А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. Т. 23. С. 151.

ном, в 1828 году на сцену Большого театра он был перенесен Ш. Дидло с А. Истоминой в главной роли. Своеобразие постановки балета на сцене Александринского театра заключалось в том, что партию Нины исполняла драматическая актриса французской труппы Вирджиния Бурбье. Она была так выразительна в пантомимной роли, что по окончании спектакля восторженным вызовам, казалось, не будет конца<sup>24</sup>.

В свой следующий бенефис, состоявшийся в декабре 1834 года, танцовщик и педагог Ш. Лашук выступил на сцене Александринского театра с необычным спектаклем. В комическом балете в двух действиях «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» (редакция А. Кузьминой) были заняты младшие воспитанники Театрального училища 8–10 лет. Содержание балета далеко не соответствовало возрасту исполнителей: богатый откупщик хочет выдать насильно свою хорошенькую дочь Жюльетту за петиметра Попинта, тогда как она без памяти любит молодого крестьянина, красавчика Луку.

Спектакль вызвал всеобщее умиление и восторг. Корреспондент «Северной пчелы» писал: «Представьте же себе, что старый-престарый откупщик Лоренцо — это дитя лет осьми, г-н Пишо; Анета, жена его, сварливая, сердитая старуха, — это г-жа Генрих, чудо из всех старух! Жюльетту играет г-жа Данилова; любимца ее, крестьянина Луку, — г-н Никитин, а жениха Попинта — угадайте кто? <...> девица Шлефохт. Вообразите себе г-жу Шлефохт в золотом глазетовом кафтане, в сером напудренном парике, с шпагою при бедре и с лорнетом у глаз!»<sup>25</sup>

Танцовщик И. Эбергард изъявил желание, чтобы в его бенефис шел балет Ш. Дидло «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» (музыка А. Венюа; впервые представлен на сцене Большого театра 17 декабря 1817 года). Благодаря И. Эбергарду 16 сентября 1835 года один из самых ярких балетов хореографа был представлен на сцене Александринского театра. Для почитателей таланта Ш. Дидло это был истинный праздник. Правда, с самого начала он был омрачен тем, что Н. Гольц, игравший роль графа Рогоцкого, в первом действии повредил себе пистолетным выстрелом руку и вынужден был отказаться от дальнейшего участия в балете.

---

<sup>24</sup> «Нина, или Сумасшедшая от любви», пантомимный балет в двух действиях, поставленный на Александринском театре 5-го июня в пользу танцовщика г-на Лашука // Северная пчела. 1833. 21 июня.

<sup>25</sup> Бенефис г-на Лашука. Балет «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» // Северная пчела. 1834. 20 дек.

Тем не менее спектакль был продолжен, а по окончании благодарная публика устроила исполнителям продолжительную овацию. Вскоре в газете «Северная пчела» появилась рецензия на спектакль. Автор, явно симпатизируя балетмейстеру Ш. Дидло, с ностальгией писал о том, что безвозвратно ушли те времена, когда основой балета были не технические эффекты, не роскошные декорации и великолепные костюмы, не танцы, поражающие своей виртуозностью, а пантомима, с помощью которой Ш. Дидло до мельчайших деталей стремился раскрыть драматургию балетного спектакля. Рецензент подчеркивал: «Для балета Дидло нужны мимические артисты; для нынешнего балета — только танцовщики. Вот почему в балете Дидло не годятся ни г-жа Волкова, ни г-жа Пименова, ни г-жа Иванова; вот почему балет Дидло не может теперь идти на нашей сцене с успехом. Поневоле скажешь вместе с Пушкиным, обращаясь к прежним богиням: „Другие девы, сменив, не заменили вас!“»<sup>26</sup>. Балет «Венгерская хижина» был представлен на сцене Александринского театра еще три раза. Например, 7 октября 1835 года он шел в бенефис танцовщика Алексиса. Поскольку Н. Гольц был болен, партию графа Рогцкого исполнил не кто иной, как балетмейстер А. Блаш.

В ноябре 1835 года, в бенефис французского танцовщика Теодора Герино, был возобновлен балет в трех действиях «Альмавива и Розина, или Обманутый опекун» на музыку разных авторов и либретто Ж. Блаша по комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник». В этом балете публике нравилась сцена с зеркалом, исполненная танцовщицами Л. Пейсар и Е. Телешовой. Рецензент писал: «Она (Пейсар. — И. Б.) делает антраша, двойник ее также; пирует — и там пирует! Г-жа Пейсар нечаянно роняет платок; в зеркале тоже падает платок. Вы думаете, в самом деле это зеркало? Это дымка, а за дымкою г-жа Телешова-м[ладшая]. Быть верным отражением г-жи Пейсар есть уже честь и похвала! Разумеется, что все это шутка, но шутка изящная и милая: она гораздо лучше многих вещей, которые показывают нам, кроме шуток»<sup>27</sup>.

Не только этой довольно оригинальной сценой славился балет. Исполнение Л. Пейсар и Т. Герино главных партий — Розины и Фигаро — также привлекало зрителей на спектакль. Красивый, ловкий кавалер с изящными манерами, танцовщик Т. Герино, впервые высту-

<sup>26</sup> В. В. В. Александринский театр // Северная пчела. 1835. 4 окт.

<sup>27</sup> П. Ю. [П. Юркевич]. Бенефис г-на Герино. Балет в трех действиях «Альмавива и Розина, или Обманутый опекун» // Северная пчела. 1835. 16 нояб.



пивший на сцене Александринского театра в октябре 1834 года в балете «Амур в деревне, или Крылатое дитя», сразу завоевал успех. В. Г. Белинский писал о нем: «Жесты его выразительны, танцы грациозны, лицо — говорит. Мимикою и движениями он разыгрывает перед вами многосложную драму. Да, в этом случае танцевальное искусство есть — искусство»<sup>28</sup>. Почти во всех балетах, представленных на сцене Александринского театра, Т. Герино выступал с Л. Пейсар. Это был очень гармоничный дуэт, восторженно принимаемый публикой.

Последней премьерой балетных сезонов Александринского театра стал представленный 23 ноября 1836 года одноактный балет Титюса «Дикий остров»<sup>29</sup>. Примечателен он был тем, что в главной женской партии была занята тогда еще воспитанница Театрального училища Елена Андреевна, ставшая впоследствии знаменитой танцовщицей. На сцене Александринского театра балет прошел всего один раз, поскольку через несколько дней, 27 ноября 1836 года, после реконструкции открылся Большой театр, куда вскоре были возвращены балетные и оперные спектакли.

Подводя итоги балетных сезонов на сцене Александринского театра, можно сделать вывод: несмотря на критику прессы, балеты были интересны публике не только оформлением, но и разнообразием содержания, оригинальными актерскими и балетмейстерскими работами. Кроме того, они поддержали кассовые сборы в новом театре. Недаром Н. В. Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» писал: «Балет и опера завладели совершенно нашей сценой. Публика слушает только оперы, смотрит только балеты. <...> Билетов чрезвычайно трудно достать на оперу и балет»<sup>30</sup>.

Балетный театр, постепенно отказываясь от преобладания пантомимы, работал над созданием новой хореографии. На это требовались годы. А. Блаш и Титюс, как и другие балетмейстеры, в поисках разумного сочетания танца и пантомимы имели как неудачи, так и успехи.

---

<sup>28</sup> Белинский В. Г. Театральная хроника // Белинский В. Г. О драме и театре : в 2 т. М., 1983. Т. 1 : 1831–1840. С. 235–236.

<sup>29</sup> Дикий остров : балет в 1-м действии. СПб., 1836.

<sup>30</sup> Гоголь Н. В. Петербургская сцена в 1835–36 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1952. Т. 8 : Статьи. С. 551.

## Музей Академических театров в 1918–1941 годах (по неопубликованным архивным материалам)

*Н. И. Вайнберг*

Театральное творчество быстротечно, и актеры всегда стремились сохранить то немногое, что могло бы в дальнейшем оставить о них память в истории. Основой Санкт-Петербургского театрального музея стала коллекция Ивана Федоровича Горбунова — актера, писателя, рассказчика, историка театра, — которую он выставил в актерском фойе Александринского театра в 1888 году. Однако датой создания музея принято считать 1918 год. В то время со всей очевидностью назрела необходимость открытия в столице Российской империи общедоступного театрального музея. Эту трудную задачу взялась решить Надежда Сергеевна Васильева — выдающаяся актриса, представительница знаменитой актерской династии, работавшая в театрах Москвы и Петербурга и державшая антрепризу в провинции. Будучи очень энергичным и деятельным человеком, она с энтузиазмом взялась за дело.

Группа театральных деятелей во главе с Н. С. Васильевой обратилась к директору Императорских театров В. А. Теляковскому с просьбой выделить помещение для устройства Театрального музея в Петрограде. Им ответили отказом. А. Н. Кочетов, автор книги «Занавес не опускается», посвященной истории музея, приводит распространенную версию разговора Н. С. Васильевой с В. А. Теляковским, опубликованную 27 июля 1935 года в «Красной газете». Н. С. Васильева настаивала на предоставлении помещения для музея. «„Что вы, наконец, хотите? — воскликнул директор. — Не могу же я отдать под музей свою квартиру!“ — „А почему бы и нет?“ — ответила артистка...»

Прошло время, и «под организуемый музей решено отвести бывшую казенную квартиру Директора Императорских театров по лицевому фасаду, выходящую на площадь Александринского театра, прекрасно отделанную, представляющую собой ряд обширных, высоких залов. <...> Лучшего помещения нельзя и желать, но сейчас оно в состоянии полного хаоса», — писал журнал Петроградских государственных театров «Бирюч» в № 9 за 1919 год. Через несколько месяцев тот же «Бирюч» замечает: «В фойе Александринского театра в настоящее время состав-

ляется опись фотографий, бюстов и т. д. Всю эту богатую коллекцию предполагается перевести во вновь учрежденный Музей Государственных академических театров, а в фойе оставить только портреты ныне здравствующих артистов». Н. С. Васильева в своей докладной записке писала о невероятно трудной миссии, которую ей предстояло выполнить. В штате музея было три человека, не получавших зарплату, все приходилось делать самим: «Ввиду дороговизны и трудности достать рабочие руки, некоторым членам комиссии: В. Я. Андрееву, К. К. Иванову и М. М. Далькевичу пришлось доставлять музейные реликвии и мебель на собственных плечах и спинах, а председателю принимать и устанавливать собственными руками приносимое; ему же однажды пришлось идти по Марсовому полю за нагруженным мебелью и реликвиями возом, как за дорогим покойником»<sup>1</sup>. Первые ассигнования на закупку экспонатов и хозяйственные расходы были получены в октябре 1919 года, а на зарплату сотрудникам, принятым на работу в июле 1919 года, средства были отпущены только в январе 1920 года. Надежда Сергеевна пишет: «Между тем, чтобы не упускать случая приобретения иногда ценных и интересных предметов музейного характера, нужно было платить немедленно. На помощь пришли некоторые члены Совета: А. С. Поляков, А. Е. Молчанов, П. П. Гнедич, Л. И. Жевержеев, В. Я. Андреев, А. А. Шульц. Сознывая всю неопытность в технике дела для нас совершенно нового, мы обращались в Российскую Академию наук, в Государственный Эрмитаж, в Академию художеств, в Русский музей с просьбой указать нам проверенные их опытом пути строительства в музей. Самое близкое, сердечное и ценное для нас участие проявил помощник директора Русского музея П. Н. Шеффер, принимавший личное участие в совещаниях Совета музея и позже взявший на себя труд составить Инструкцию по хранению и описанию коллекций музея»<sup>2</sup>. П. Н. Шеффер в 1920 году был приглашенным членом Совета музея, а затем, после внезапной кончины в том же году Н. С. Васильевой, стал его директором.

Главной задачей того периода было формирование коллекции. Секретарь Совета музея, один из инициаторов его создания В. Я. Андреев обращается к театральной общественности с призывом: «Большая

<sup>1</sup> См.: СПГМТиМИ. Архив Дирекции. Фонд «Справки по истории музея и его филиалов. О коллекции музея и его выставок 1920–1950». Л. 1–2.

<sup>2</sup> Там же. Л. 2.

просьба к артистам и ко всем деятелям сцены доставлять в организуемый Музей петроградских государственных театров письма, личные воспоминания, записки о театре и его деятелях, реликвии, а также гравюры, литографии, портреты и снимки с артистов, костюмов и постановок. Ценны для музея плакаты, афиши и программы, печатные, писанные и рисованные, спектаклей бывших Императорских, ныне Государственных, частных, провинциальных и заграничных театров. В организуемом Театральном музее все это послужит ценным памятником деятельности всех тружеников сцены и кулис»<sup>3</sup>. Нам удалось разыскать неизвестные ранее материалы о жизни и деятельности В. Я. Андреева, занимавшего должность старшего ученого хранителя по отделу драмы. Василий Яковлевич Андреев (1874–1942), по происхождению дворянин, по образованию археолог, был фехтмейстером при императорском дворе. Он также успешно работал в кино, где ставил батальные сцены, был членом труппы Александринского театра. Увлеченный театральным и цирковым искусством, В. Я. Андреев коллекционировал фотографии, документы, афиши и другие предметы по этой теме. 8 августа 1928 года в небольшой комнатке он разложил на столе несколько цирковых фотографий, открыток и программ из своей коллекции, и этот день можно считать днем основания первого в мире Музея цирка и эстрады. Музей пользовался признанием как в нашей стране, так и в мире. Директор немецкого цирка Ганс Сарразани писал: «До некоторой степени успокаивает, что есть, по крайней мере, одно место, которое систематически собирает документы, относящиеся к моему предприятию. Материалы, хранящиеся в вашем музее, несомненно, со временем приобретут историческое значение»<sup>4</sup>.

Популярность Музея цирка и эстрады быстро росла. В 1933 году театральные и цирковые деятели внесли предложение о присвоении В. Я. Андрееву звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Среди ходатайств, направленных во Всесоюзный центральный комитет профсоюза работников искусств, есть отзыв народного артиста РСФСР В. Э. Мейерхольда, в котором он отмечает, что давно знает В. Я. Андреева «как крупного специалиста в области фехтования и по работам его (весьма полезным) в области музееведения»<sup>5</sup>. Отмечались также и

<sup>3</sup> СПГМТиМИ. Архив Дирекции. Ф. 16. Л. 23.

<sup>4</sup> Музей циркового искусства, 1928–2008. СПб., 2008. С. 8.

<sup>5</sup> Там же.

общественные заслуги В. Я. Андреева. Но увы, вместо наград в январе 1935 года В. Я. Андреев как социально опасный элемент (дворянин, бывший подполковник царской армии) был выслан на поселение в Астрахань. Через два года по обвинению в контрреволюционной деятельности его приговорили к восьми годам заключения в исправительно-трудовых лагерях, где он умер в 1942 году.

В начале 1924 года музей включал в себя три отдела: 1) Центральный (ул. Зодчего Росси, д. 2, кв. 3), в экспозиции которого были представлены портреты артистов, мемориальные предметы, театральные реликвии, эскизы декораций, произведения графики, фотографии, макеты, костюмы, бутафория; 2) Музей им. В. В. Протопопова (пер. Чернышева, д. 14, кв. 12), содержащий ценнейшее собрание книг по театру на русском и иностранных языках, а также живопись, скульптуру, фарфор и замечательную коллекцию сиамских масок, переданные вдовой драматурга Верой Сергеевной в 1919 году; 3) Государственный дом-музей М. Г. Савиной (наб. р. Карповки, д. 17), со всем имуществом подаренный Академическим театрам ее мужем А. Е. Молчановым; его уникальность заключалась в полном воссоздании жилища знаменитой артистки<sup>6</sup>. Руководство музея волновало множество проблем, и одной из главных была, разумеется, будущая экспозиция: как ее построить, чтобы она выглядела по-настоящему театрально. В докладе директора П. Н. Шеффера и заместителя директора Л. И. Жевержеева от 20 марта 1924 года были сформулированы основные принципы организации и концепция развития музея<sup>7</sup>. Таким образом, определились все направления деятельности музея, которые остаются актуальными и сейчас.

Руководство музея осуществлялось двумя талантливыми, высокообразованными петербургскими интеллигентами: Л. И. Жевержеевым и П. Н. Шеффером. Выдающемуся вкладу Л. И. Жевержеева

<sup>6</sup> 4 марта 1925 г. Дом-музей М. Г. Савиной был ликвидирован в связи с невозможностью его содержать. Заведующий домом-музеем Колтовский писал в докладной записке директору музея об аварийном состоянии здания: «...крыша течет, мусорные ямы и канализация переполнены — нечистоты выливаются в полуподвальное помещение, где находятся комнаты служащих. Музейные экспонаты из-за отсутствия средств не описаны. В доме начались кражи, поскольку нет надежных запоров, а сторож давно уволен — ему нечем было платить, даже ценную собаку не завести, так как нечем ее кормить» (см.: СПГМТиМИ. Архив Дирекции. Ф. 136. Л. 2–5).

<sup>7</sup> Там же. Ф. 16. Л. 31.