

КАЛЕЙДОСКОП ИЗ ЖИЗНИ НЕМЕЦКИХ АКТЕРОВ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Юлия Престенская

Театральная жизнь Санкт-Петербурга в XIX в. могла удовлетворить любой вкус – от балетомана и знатока итальянской оперы до сентиментальной немецкой булочницы. В северной столице в составе императорских театров действовали три драматические труппы: русская, французская и немецкая и итальянская опера. В своих статьях о театре князь А. И. Урусов отметил космополитизм русской культуры: “Если хорошенько присмотреться к тому, что называется русской культурой, то в ней, как уверял меня один знакомый химик, окажется на сто частей – не менее 33% французских элементов, столько же немецких, остальная 1/3 заключает в себе национальные вещества в неисследованных соединениях”.¹ Такое близкое соседство трех культур, особенно театральных, не могло пройти бесследно. Зрители и критики могли сравнивать манеру актерской игры, репертуар и художественный уровень постановок в русском, французском и немецком театре. Актеры, в свою очередь, могли позаимствовать новые эффектные приемы игры, оценить игру соперника в той же роли на сцене другого театра, ведь многие пьесы, с успехом сыгранные в немецком или французском театре, тут же переделывались и ставились на русской сцене.

Если французский театр в Петербурге был в какой-то мере прихотью аристократического общества, то немецкий театр был необходимой частью культурной жизни города, в котором в XIX в. проживало до 50 тысяч немцев. На протяжении XIX в. немецкая труппа входила в состав императорских театров, на ее сцене шли все новинки германских

¹ Урусов А. И. Статьи о театре, о литературе и об искусстве. Письма. Воспоминания о нем. Т. 1. Москва 1907, с. 244.

драматургов, в труппу старались ангажировать на длительный срок, или пригласить на гастроли всех известных немецких актеров. Все это давало повод русским театральным деятелям замечать, что: “Кроме Германии и Австрии, ни в одной европейской стране немецкое сценическое искусство не возделывается так, как в России”.² Но все же, немецкий театр в Санкт-Петербурге находился не в таких благоприятных условиях, как французский. Для французской труппы был построен Михайловский театр, а немецкая труппа не имела своего постоянного помещения. Немецкие спектакли три раза в неделю шли на сцене Михайловского театра, а по субботам – на сцене Александринского. Изредка гастрольные спектакли и бенефисы проходили в Мариинском театре. Такая неустроенность немецкой труппы позволила фельетонисту Ивану Любичу назвать ее “труппой странствующих актеров”.³

У немецкого театра образовалась и своя публика. Если в царствование Екатерины Великой аристократы ездили в немецкий театр, чтобы “посмеяться над артистами”,⁴ то в XIX в. театр посещали военные, чиновники, средняя интеллигенция, купцы, ремесленники. Вот как описывали современники типичную публику немецкого театра середины XIX в.: “Зрители и зрительницы являются в театр не в праздничных нарядах, а как бы на семейный вечер. В редкой ложе нет детей. В партере красуются молодые конторщики, артисты и т. п.: они входят смело, с необыкновенным стуком и шарканьем, хотя бы и среди представления. Но все эти зрители наслаждаются спектаклем от души, собираются не для критики, а для удовольствия, плачут и смеются всеусердно”.⁵ Представители высшей аристократии и члены императорской семьи в основном посещали немецкий театр только во время гастролей таких известных немецких актеров, как Богумил Дависон, Фридрих Гаазе, Эрнест Поссарт.

Репертуар немецкой труппы включал в себя классические и современные трагедии, мелодрамы, водевили, комедии и фарсы. По свидетельствам критиков, труппа немецкого театра была “составлена не дурно, в особенности относительно ансамбля и полноты... На всевозможные амплуа существуют подходящие актеры <...> так что при подобном сос-

² Боборыкин П. Немецкая театральная знаменитость // Искусство 1883, № 97, с. 96.

³ Иван Любич. Невский наблюдатель // Санкт-Петербургские ведомости 1864. 10 ноября (№ 258), с. 1019-1020.

⁴ Театрал. Карманная книжка для любителей театра. СПб. 1853, с. 217.

⁵ Там же, с. 67.

таве труппы, – наш немецкий театр может давать самый разнообразный репертуар: всякая пьеса может быть обставлена, если не блестяще, то по крайней мере очень прилично”.⁶

Правда, в данной статье мы не ставим целью подробно рассказать о деятельности немецкой императорской труппы, проводить театроведческий анализ репертуара, состава труппы, выяснять взаимосвязи с другими национальными театрами. Это, скорее, попытка по фрагментам писем, прошений и рапортов представить повседневную, закулисную жизнь немецких актеров середины XIX века. Свадьбы и разводы, смерти и рождения, долги, награды, юбилеи. Многочисленные письма, рапорты, просьбы проходили через различные инстанции, первой из которых был главный режиссер немецкой труппы.

Главным режиссером немецкого театра в Санкт-Петербурге с 1863 по 1878 г. был Александр фон Кенигк-Толлерт, доктор философии, писатель, драматург, чьи пьесы с успехом шли на сцене. К тому же с 1842 по 1862 г. он был актером в театрах Риги, Ревеля и Петербурга. Будучи литературно образованным и хорошо знакомым с технической стороной театрального процесса человеком, Александр Толлерт старался улучшить качество театральных постановок, ангажировать в труппу лучших представителей немецкой сцены. За время своей деятельности в петербургской немецкой труппе Александр Толлерт снискал любовь и уважение артистов, многие его постановки вызвали одобрение не только немецких, но и русских критиков. Двадцатипятилетний юбилей творческой деятельности Александра Толлерта, отмечавшийся 26 апреля 1867 г., стал настоящим праздником для всей труппы. Празднично одетые артисты приветствовали юбиляра торжественным пением и речами, молодые актрисы поднесли ему букеты, а после спектакля режиссеру был поднесен лавровый венок, малахитовые часы и подсвечники, а от актеров – изящный альбом. “На первом листе этого альбома помещена афиша спектакля 26 апреля 1842 г., в котором г. Толлерт <...> в первый раз дебютировал на петербургской сцене в пьесе “Der Verschwender” <...> Афиша эта напечатана на атласе золотыми буквами”.⁷

Должность главного режиссера была чрезвычайно хлопотной: приходилось не только отвечать за обстановку пьес, следить за исторической достоверностью декораций и костюмов, распределять роли так, как это будет лучше для спектакля в целом, но и постараться никого при этом не

⁶ Немецкий театр // Искусство 1883, № 1, с. 10.

⁷ Актракт 1867, 21 мая (№ 20), с. 3.

обидеть, летом не столько отдыхать, сколько присматривать в немецких театрах актеров для ангажемента на петербургскую сцену, а кроме этого вникать в повседневную жизнь коллектива, которая складывалась из прошений о продлении или расторжении контрактов, различных жалоб, просьб о прибавках к жалованию.

А какие только мотивы не приводились актерами для прошений о повышении жалования, и каким поэтическим слогом составлялись эти прошения! Так, например, молодой актер Евгений Ганштейн в письме к Александру Толлерту в 1866 г. просит о прибавке к жалованию ежегодно 300 рублей, объясняя эту необходимость тем, что он “<...> по амплу своему имеет большие расходы на городское платье для сцены, а упадок курса и общая дороговизна причиняют ему значительный убыток”.⁸ Главный режиссер, передавая эту просьбу на рассмотрение в Дирекцию императорских театров, отмечает, что Евгений Ганштейн “принадлежит к малому числу лучших артистов в Германии на амплу первых молодых любовников”.⁹ Но в то же время Александр Толлерт просит для молодого артиста не ежегодной прибавки, а вознаграждения за бенефис “<...> в сравнении с некоторыми первыми сюжетами, не подавая однакож пример тем из них, которые такого вознаграждения не получают <...>”.¹⁰ За этими формулировками прочитывается желание помочь молодому актеру, не обидев в то же время других актеров, и вечная необходимость экономить казенные деньги.

Если молодые актеры имели большие расходы на сценическое платье, то что уж говорить об актрисах, вынужденных тратить на сценические наряды куда более значительные суммы. Любимица петербургской театральной публики Гедвига Раабе, входившая в состав немецкой труппы с 1864 по 1868 г., просила о продлении контракта на более выгодных условиях в таких трогательных выражениях: “<...> молодые лета ее проходят и она должна заботиться о будущем своей, что она с истинным удовольствием возвратилась бы в любимый ей Петербург, но в случае отказа в просимом содержании принуждена остаться в Германии, чтобы в продолжении нескольких лет давать гастроли и составлять себе капитал <...>”.¹¹ Но просьба ее была отклонена и петербургский театр лишился прекрасной актрисы, чьи выступления всегда проходили при перепол-

⁸ Российский гос. исторический архив (далее РГИА). Ф. 497. Оп. 2. Д. 20423. Л. 1.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 19451. Л. 62.



Deutscher
Bühnen-Almanach.

Dreißigster Jahrgang.

Herausgegeben

von

A. Entsch,
A. Heinrich's Nachfolger.

Verlag von H. Raabe, Mitglied des Kaiserl. Deutschen
Theatervereins in St. Petersburg.

Berlin.

den 1. Januar 1866.

Гедвига Раабс (Hedwig Raabe)

ненных залах. Кстати, талант Гедвиги Раабе высоко ценил драматург и театральный критик В. А. Крылов.

С 1867 г. на немецкой сцене, параллельно с русской и французской сценами, наступает эпоха расцвета оперетки, что было отмечено в докладной записке Директора императорских театров графа А. М. Борха от 4 июня 1867 г.: “С некоторого времени, как видно из сборов, немецкие драматические, даже и классические представления привлекают весьма мало публики, которая желает видеть как и за границей, комические пьесы с пением, вроде опереток или водевилей <...>”.¹² Для того, чтобы оперетки имели успех и приносили хорошие сборы, немецкой труппе срочно понадобилась молодая субретка с хорошим голосом. Главному режиссеру Александру Толлерту удалось найти подходящую артистку, с успехом выступавшую в Праге, Берлине, Гамбурге. Это была Берта Шербарт-Флис, которая недавно вышла замуж, и, не желая расставаться с мужем, поставила обязательное условие об совместном ангажементе на петербургский немецкий театр. Министерству императорского двора не оставалось ничего иного, как ангажировать актера Карла Шербарт на сезон на роли первых любовников и героев “всего за 500 рублей, оставшихся от разрешенной суммы”.¹³

Самой популярной была оперетта Ж. Оффенбаха “Прекрасная Елена”, которая шла на всех трех театрах, что давало повод для сравнений. И здесь, по мнению русских критиков, Прекрасная Елена в исполнении немецкой актрисы значительно уступала французской актрисе Девериа. Берта Шербарт-Флис оказалась “очень красивой, хотя и тяжеловатой несколько женщиной, довольно искусной певицей и весьма плохой актрисой”, но в исполнении ею роли Елены “пропал весь шик и вся эротическая прелесть, придаваемая этой роли несравненной г-жей Девериа”.¹⁴ Мнение русских критиков вначале не повлияло на немецкую публику, которая с удовольствием смотрела на актрису в оперетках “Прекрасная Елена”, “Прекрасная Галатея”, “Орфей в аду” и др., приносящих Дирекции императорских театров хорошие сборы.

Муж актрисы, Карл Шербарт, не обладавший талантом, зато имевший неуживчивый характер, стал источником беспокойства для главного режиссера немецкой труппы. От режиссера Германа Оголейта 6 февраля 1868 г. поступил рапорт, в котором он жаловался на оскорбительное

¹² РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21076. Л. 1.

¹³ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21076. Л. 6-7.

¹⁴ Корреспондент. Петербургский театр // Антракт 1868. 3 марта (№ 9), с. 4-8.

поведение актера Шербарта: “В субботу, 3 февраля, в Мариинском театре при перемене четвертого действия, публика вызывала актера Шербарта, который настойчиво, при сильном крике, потребовал немедленного поднятия передней завесы; не обращая внимания на мое объяснение, что необходимо сперва опустить антрактную завесу, чтобы не задерживать перемены и потом уже поднять первую, он закричал еще сильнее <...>” и в присутствии на сцене рабочих и актеров оскорбил режиссера следующим словом: “Halten sie das Maul, wenn ich eine solche Rolle spiele” (Заткнитесь, когда я играю такую роль!).¹⁵ Оскорбленный во время исполнения своих служебных обязанностей Герман Оголейт просил “исходатайствовать от высшего начальства подтверждения существующих правил и инструкций, которыми личность режиссера ограждается от оскорблений со стороны артистов” и подчеркнул: “Если г. Шербарт воображает, что при исполнении большой роли он имеет право обругать режиссера, то покорнейше прошу Вас объяснить ему эти инструкции с которыми он вероятно не успел ознакомиться и вместе с тем покорнейше прошу Вас принудить г. Шербарта извиниться в его грубости и невежестве”.¹⁶ От Дирекции императорских театров последовало распоряжение “объявить г. Шербарту п. 26 об обязанностях артистов”, а в случае повторения подобного проступка, последовало бы взыскание штрафа.¹⁷

К 1869 г. пик популярности опереток был пройден, лучшие оперетты Ж. Оффенбаха и Ф. Зуппе ставились много раз и уже не делали полных сборов, вкус публики в очередной раз переменялся, что повлияло и на очередное возобновление контракта с Бертой Шербарт-Флис. Министр императорского двора граф В. Ф. Адлерберг в распоряжении Директору императорских театров С. А. Гедеонову от 2 февраля 1869 г. указывал на то, что он не может согласиться на возобновлении данного контракта, так как “незначительные сборы в текущем сезоне по немецкой труппе ясно доказывают, что нынешний персонал сей труппы не находит сочувствия в публике, и потому кажется было бы необходимо освежить его переменой некоторых артистов”.¹⁸ Из рапорта Александра Толлерта в Кантору императорских театров от 10 февраля 1869 г. выясняются более пикантные детали отказа в продлении контракта с Бертой Шербарт-

¹⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21076. Л. 26.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. Л. 25.

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21077. Л. 32.

Флис: “Г-жа Шербарт хорошая певица с приятным симпатическим голосом при замечательном знании музыки, но к несчастью она с прошлого сезона так пополнела, что в игре уже не имеет надлежащей легкости, необходимой для исполнения ролей наивных девушек, исключительно ею представляемых в оперетках. Не только русские критики, но и публика часто на то жаловались; при том надобно опасаться, что г-жа Шербарт еще более пополнеет, а потому весьма желательно было бы заменить ее другой талантливой артисткой”.¹⁹

Актрисы вообще доставляли довольно много сложностей главному режиссеру немецкой труппы, чего стоили, например, отмены спектаклей из-за нервических приступов. К тому же многие актрисы почему-то упорно не хотели сдавать хранящиеся у них на квартирах сценические костюмы, что вызывало перед каждым летним отпуском оживленную переписку гардеробмейстеров с конторой императорских театров. Составлялись огромные списки несданных в театральный гардероб костюмов, головных уборов, украшений. Так, например, реестр находившихся на дому у актрисы Лины Ванини в 1862 г. сценических костюмов занимает два листа. Описания французских, турецких, испанских костюмов звучит как музыка: “платье открытое зеленого цвета помпадур²⁰, с отделкою черных кружев и лент, берта²¹ белого меха, мамелюк²² малинового шелкового бархата, с уборкой белого атласного плетешка, с обшивкой нашивки шитой по тюлю золотом, и по подолу кружев шитых золотом, с висячими рукавами тюлю с уборкой бархата, верхнее платье со шлейфом голубого пудесуа,²³ с одним боковым прорезом желтого пудесуа, с пуфами белого атласа с уборкой накидки из блесток, нашивки шитой по тюлю и кружев, вуаль шелкового тюля вышитая звездами и каймой желтой битью”.²⁴

Беспокойство чиновников Конторы императорских театров вызывало и желание актрис надевать на спектакли драгоценные украшения: “ибо

¹⁹ Там же. Л. 34.

²⁰ Помпадур – платье, покрой которого был популярен в 1750-1774 г. во Франции.

²¹ Берта – накладная лента или оборка из декорированной ткани или кружев, которой обрамлялись вырезы декольтированных платьев, широкий круглый воротник.

²² Мамелюк (фр.) – в 19 в. женская верхняя одежда типа дуйетт с широкой спинкой в сборку. Дуйетт (фр.) – женская верхняя стеганая одежда на вате или на меховой подкладке, отделанная мехом или лебяжьим пухом.

²³ Пудесуа (фр.) – шелковый материал.

²⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 17888. Л. 27-28.

Дирекция не может отвечать в случае потери или оставления таковых в театре”.²⁵ Главному режиссеру Александру Толлерту было предписано просить артистов и артисток “надевать вместо настоящих бриллиантов фальшивые (imitation)”.²⁶

Эта мера предосторожности была совсем не лишней, ведь в театрах время от времени случались кражи. Так например, Александр Толлерт докладывает в рапорте от 24 сентября 1873 г. о краже во время немецкого спектакля в Михайловском театре одежды и городского платья для сцены из артистической уборной актера Вильгельма Герстеля. Проведенное расследование показало, что актер отчасти сам был виноват в случившемся, так как “уходя на сцену, в отсутствие портного Николая Кук, запер уборную, но ключа не вынул; портной же в это время одевал артистов в другой уборной в конце коридора, а потому и не мог видеть как забрался в комнату похититель, снял свою визитку и, надев на себя все платье одно на другое, вышел из театра”.²⁷ Может быть, именно эта оплошность и повлияла на решение министерства императорского двора не давать Вильгельму Герстелю компенсацию за украденные вещи.

Повседневная жизнь актеров немецкой труппы отражается в прошениях о прибавках к жалованию, в жалобах кредиторов на невозвращение долгов, в отношениях от Управы благочиния на заключение актеров за долги в дом неисправных должников. Одним из таких злополучных должников был актер Отто фон Филитц, в чьем личном деле хранятся бесконечные жалобы, требования из Управы благочиния о личном задержании, постановление второго участка московской части Санкт-Петербургской городской полиции об описи имущества за долги. К счастью для актера, все требования о личном задержании оставались лишь требованиями на бумаге, потому что Контора императорских театров всегда отвечала, что Отто фон Филитц служит по контракту, нарушить который Дирекция считает себя не в праве. Долги фон Филитца, отчасти, видимо были вызваны его частыми болезнями, что подтверждается рапортом главного режиссера от 23 февраля 1875 г., в котором вместе с просьбой о возобновлении контракта с актером Александр Толлерт пишет: “актер Филиц, при всем таланте своем, весьма не надежен, не оказывает надлежащего усердия и довольно часто хворает, так что в течение последнего сезона неоднократно надобно было отменять specta-

²⁵ РГИА. Ф. 497. Оп.17. Д. 114. Л. 143.

²⁶ Там же.

²⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 17417. Л. 117.

кли или передавать роли его другим артистам”.²⁸ Контракт был возобновлен, но актер умер 5 июня 1876 г., оставив вдову Вильгельмину Филитц в таком тяжелом материальном положении, что режиссер Герман Оголейт писал, что она “не имеет даже никакой возможности исполнить христианский долг”, т. е. похоронить его.²⁹ Осенью 1876 г. из министерства императорского двора пришло распоряжение о назначении ей единовременного пособия в размере годового оклада ее покойного мужа.

К оказавшимся в стесненных денежных обстоятельствах актерам домовладельцы, для получения платы за квартиру, применяли иногда жестокие меры. Так, актер и библиотекарь немецкой труппы Иоганн Розенштраух был вынужден искать у Дирекции императорских театров защиты от несправедливых действий домовладельца полковника Волкова по отношению к нему и его жене: “<...> я вносил всегда аккуратно деньги за квартиру, вопреки сего 23 сего марта явился лакей г. Волкова не застав меня дома, произнес разные угрозы против моей больной жены, которая в первый раз после родов, т. е. на девятый день встала с постели, он сказал, что прикажет выставить окна, и тому подобное, и с сего числа он более ни воды ни дров не отпускает”.³⁰

Благодаря вмешательству Дирекции императорских театров домовладелец все же разрешил семье Розенштраух остаться на квартире еще некоторое время, а после того, как здоровье жены актера поправилось, они переехали на другую квартиру. Иоганн Розенштраух на протяжении многих лет исполнял обязанности библиотекаря немецкой труппы, и “не только привел оную в лучший порядок, который постоянно сохраняет, но и ведет с тщательностью все необходимые каталоги, счета и книги библиотеки”.³¹ В апреле 1873 г. по Высочайшему повелению Иоганн Розенштраух за ревностную службу был награжден золотыми часами. После его смерти 16 февраля 1874 г., вдова Елизавета-Вильгельмина с детьми Вольдемаром и Софией получила вид на жительство в России, а личную библиотеку мужа (немецкие пьесы) принесла в дар Дирекции императорских театров. Сейчас эти пьесы, имеющие на титульном листе тиснение *Johann Rosenstrauch*, хранятся среди книг репертуарной библиотеки немецкой труппы в собрании Санкт-Петербургской Театральной библиотеки.

²⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21069. Л. 117.

²⁹ Там же. Л. 132.

³⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 14135. Л. 9.

³¹ Там же. Л. 31.

Судьбы немецких актеров, приехавших в Санкт-Петербург, складывались по-разному. Получая ангажемент на сезон, актеры не могли предположить, что в этом городе им предстоит прожить большую часть их жизни. Для некоторых Санкт-Петербург стал и местом их последнего упокоения. Здесь умерли актеры Альберт Циммерманн, Иоганн Розенштраух, Генрих Гюварг, Фридрих Девриент. За каждым именем – разные обстоятельства, которые привели их на петербургскую немецкую сцену, долгие годы усердного служения театру, любовь публики, семейные драмы.

Вот один из примеров яркой, непродолжительной и в чем-то трагичной судьбы. Фридрих Филипп Девриент, старший сын актера Карла Девриента и известнейшей певицы Вильгельмины Шредер-Девриент, родился 31 января 1827 г. в Дрездене. Рано проявившийся актерский талант определил судьбу юноши. В 18 лет он поступает на сцену придворного театра в Детмолде, где, благодаря молодости и красоте (“Красив, как Аполлон”, говорили о нем) Фридрих Девриент снискал невероятный успех. В ролях первых любовников актер пользовался необычайной любовью публики в Бремене, Вене. Блестящему развитию его артистической карьеры в венском Хофбургтеатре помешали огромные долги, к которым привели его юношеское легкомыслие и доброе сердце. В 1852 г. двадцатичетырехлетний актер спешно покинул Вену и бежал во Франкфурт-на-Майне.³² После успешных ангажементов в театрах Франкфурта, Ганновера, Гамбурга, Висбадена, актерская судьба привела тридцативосьмилетнего Фридриха Девриента на сцену императорской немецкой труппы Санкт-Петербурга. Здесь Фридрих Девриент женился в 1868 г. на Юлии Трейман – вдове с двумя детьми, но этот брак оказался на редкость неудачным. 6 ноября 1871 г. актер умер в Марининской больнице, а вдова сразу же обратилась в Дирекцию с просьбой о выдаче его годового жалованья. На обстоятельства семейной жизни Фридриха Девриента проливает свет рапорт Александра Толлерта в дирекцию императорских театров от 2 января 1872 г.: “Актер Фридрих Девриент <...> жил почти в постоянном раздоре с нею, а потому по прошествии двух лет уехал от нее и, взяв с собою лишь свое платье и белье, проживал на отдельной квартире. В то время Девриент уже начал хворать и когда болезнь его усилилась и он принужден был отправиться для лечения в лечебницу для платящих, состоящую при Марининской больнице, то он письменно сообщил мне, что жена его была причиною болезни его, а

³² Deutscher Bühnen-Almanach, Berlin 1873. S.144-146.

вероятно и ранней его смерти. Жене его запрещено было посещать больного, который с своей стороны вовсе не хотел ее видеть и не помирился даже с нею когда приобщался перед смертью”.³³

По духовному завещанию актера и согласно распоряжению его отца, тело Фридриха Девриента было перевезено в Висбаден, где он прожил пять счастливых лет. Вдова покойного, “не давшая умершему покоя при жизни его, сделала разные тщетные усилия, чтобы препятствовать исполнению последнего желания покойного”.³⁴ Фридрих Девриент был погребен в Висбадене 6 декабря 1871 г., проводить его пришла вся труппа местного придворного театра. Сведений о том, получила ли недостойная жена просимые деньги, в личном деле не имеется.

Семейная жизнь не сложилась не только у Фридриха Девриента. Неудачным оказался первый брак актера Альберта Циммерманна и второй брак главного режиссера Александра Толлerta.

Бракоразводные процессы производились в Евангелическо-лютеранской Консistorии, которая запрашивала Дирекцию императорских театрах об обстоятельствах семейной жизни бывших супругов. Так, в личном деле Альберта Циммерманна имеется отношение от Консistorии от 16 февраля 1867 г., в котором сообщается о производимом бракоразводном процессе актера немецкой труппы с женой Терезой Циммерманн, урожденной Шрадер, которой “муж отказал <...> в совместном с ней жителстве”.³⁵ А также Консistorия просит сообщить, “неизвестны ли <...> причины, на которых основан этот отказ актера Циммерманна, так как по закону, Консistorия обязана обратиться с подобным запросом к начальству лица, оказывающегося виновным в таковом нарушении брачного сожития”.³⁶ На отношение наложена резолюция: “Отвечать, что сведений не имеется”. Семейное счастье актер нашел во втором браке с женой Марией, которая в 1871 г. родила ему близнецов – Адольфа Фердинанда и Александра Роберта, а в 1873 г. родился еще один сын – Арнольд Цезарь Вильгельм.

Если у кого-то из актеров семейная жизнь складывалась порой трагическим образом, кто-то, пройдя через процедуру бракоразводного процесса, находил счастье и покой в повторном браке, то для выдающегося

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21385. Л. 39-40.

³⁴ Там же.

³⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 19482. Л. 42.

³⁶ Там же.

немецкого актера Фридриха Гаазе Санкт-Петербург стал местом, где он нашел верную спутницу жизни. Шесть сезонов провел этот замечательный актер в Петербурге и стал признанным любимцем здешней публики. Имя актера было окружено славой, приобретенной им во время успешных гастролей, и слухами о его необыкновенной привлекательности для представительниц “прекрасного пола”. Эти слухи в основном касались пребывания Фридриха Гаазе в Праге, где аристократичный и обаятельный актер мгновенно вошел в моду. Мужчины стали носить шляпы-Гаазе, галстуки-Гаазе, сюртуки-Гаазе, женщины же создали настоящий культ молодого актера. Прошли десятилетия, а в Праге еще ходила легенда о том, как одна из самых верных поклонниц Фридриха Гаазе, пыталась утопиться из-за несчастной любви во Влтаве, но осталась жива благодаря надетому на ней кринолину-Гаазе.³⁷ В Санкт-Петербурге этот покоритель женских сердец в 1862 г. женился на актрисе местной немецкой труппы Элизе Шенгоф. Супругам удавалось проводить вместе не так уж много времени – Фридрих Гаазе много гастролировал, а Элиза Шенгоф-Гаазе в течении пятнадцати лет оставалась украшением петербургского немецкого театра, и переехала к мужу лишь после получения пенсии в 1873 г.

Зачастую для молодых актеров петербургский немецкий театр становился успешным началом их творческой карьеры. После нескольких сезонов, проведенных в Петербурге, они получали известность в Германии и крупнейшие театры предлагали им выгодные ангажементы. Но были и актеры, которые посвящали всю жизнь служению именно петербургской немецкой сцене. Среди таких актеров, составлявших ядро труппы, были Мария Поллерт, Карлина Альбрехт, Александр Фихтманн, Генрих Гюварт, Александр и Клементина Заммт.

Мария Поллерт, урожденная Юнке, в первый раз дебютировала на сцене петербургского немецкого театра 20 октября 1848 г. в роли шекспировской Джульетты. Актриса, которая вместе с известной Каролиной Бауэр выступала в Дрездене на ролях первых любовниц, чрезвычайно понравилась петербургской публике. Дирекция императорских театров ангажировала молодую актрису на роли первых трагических и героических любовниц. Мария Поллерт прослужила в Санкт-Петербурге десять лет, покинув его в 1859 г. На прощальном выступлении актрисы благодарная публика преподнесла ей бриллиантовое украшение. После недолгого ангажемента в Гамбурге, где умер ее горячо любимый муж,

³⁷ Lewinsky J. Theatralische Carrieren. Biographische Skizzen. Leipzig 1881. S. 9.



Elise Haase

Friedrich Haase

Элиза Гаазе (Elise Haase) - Фридрих Гаазе (Fridrich Haase)

Мария Поллерт захотела вернуться в город, где она была счастлива. С 1860 г. Мария Поллерт вновь выступает на сцене петербургского театра, который она покинула лишь в 1888 г., после пятидесятипятилетней сценической деятельности. В 1875 г. немецкая труппа торжественно праздновала двадцатипятилетие творческой деятельности актрисы на петербургской сцене. Торжество состоялось 20 октября, именно в тот день, когда Мария Поллерт впервые выступала в Петербурге. С юбилеем актрису поздравлял главный режиссер Александр Толлерт, который в 1848 г. играл в той постановке “Ромео и Джульетты” Париса. Из прежнего состава актрису поздравляли Каролина Альбрехт, игравшая Кормилицу, Александр Фихтманн (Тибальт), Александр Заммт (Бенволио). Марии Поллерт был вручен памятный подарок – богато позолоченное серебряное блюдо – как знак радостного счастливого будущего.³⁸ А в 1883 году праздновалось пятидесятилетие ее творческой деятельности, за отличную службу Мария Поллерт получила от императора золотую, украшенную бриллиантами медаль.

Исключительное явление представлял и тридцатилетний юбилей пребывания в труппе петербургского императорского немецкого театра супругов Александра и Клементины Заммт, который отмечался 26 октября 1874 г. Они были ангажированы в Санкт-Петербург из городского театра Риги в 1844 г. Александра Заммт дебютировал 16 августа 1844 г. в роли Валентина из пьесы Ф. Раймунда “Расточитель”, а его жена, которая готовилась стать матерью, дебютировала несколько позже – 16 октября 1844 г. в ролях Адольфины (*List und Phlegma, Vaudeville-Posse in 1 Aufz. von Lois Angely*), Густы (*Kock und Juste, Posse mit Gesang in 1 Akt, frei nach dem Franz. von W. Friedrich*).

Дебюты прошли с большим успехом, супруги были заняты в немецком театре сначала на юношеских, а затем на возрастных ролях и неизменно пользовались любовью публики. Двадцатипятилетний юбилей был отменен из-за смерти дочери, и только через пять лет коллеги смогли поздравить Александра и Клементину Заммт. Для дня юбилея был выбран день дебюта Клементины Заммт. В празднично украшенном цветами и коврами фойе Александринского театра собралась вся труппа, Александр Толлерт выступил с прочувствованной речью, а юбилярам было вручено серебряное блюдо как символ чистого, ничем не омраченного счастья.³⁹

³⁸ Deutscher Bühnen-Almanach. Berlin 1875. S. 102-105.

³⁹ Deutscher Bühnen-Almanach. Berlin 1876. S. 134-136.

Рассказанные в статье истории – печальные, трогательные, забавные, – иллюстрация жизни немецких актеров в Санкт-Петербурге в середине XIX века. С их помощью можно понять, какими были любимцы публики и рядовые актеры в повседневной жизни, что происходило за кулисами Санкт-Петербургской немецкой императорской труппы.

Иллюстрации

№ 1 Гедвига Раабе (Hedwig Raabe)

№ 2 Элиза Гаазе (Elise Haase)

№ 3 Фридрих Гаазе (Friedrich Haase)